



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

KAOTİK MANZARA RESİMLERİ

Uğur ÖZEN

Sanatta Yeterlik Tezi

ANKARA 2024



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

KAOTİK MANZARA RESİMLERİ

Uğur ÖZEN

Sanatta Yeterlik Tezi

ANKARA 2024

ÖZ

KAOTİK MANZARA RESİMLERİ

Danışman: Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Yazar: Uğur ÖZEN

“Kaotik Manzara Resimleri” başlıklı bu tez, doğa manzaralarında “görüntü olarak kaotik olan”la sınırlandırılmıştır. Tezde, doğanın kendi doğal döngüsü sonucu oluşan yıkım ile insanın doğa üzerinde yaratmış olduğu yıkımın sonucunda ortaya çıkan kaos görünümleri ana konu olarak ele alınmıştır. Doğanın kendi kaotik görünümü ile insan icatlarının doğa üzerindeki olumsuz etkileriyle oluşan kaotik görünümler, sanat tarihinde pek çok sanatçının yapıtlarının ana biçimlerini oluşturmuş ve süreç içerisinde doğanın kaotik manzarası sanatçılar tarafından farklı anlayışlarla yorumlanmıştır.

Doğadaki kaos, düzensizliğe dayalı bir düzen biçimidir. Doğa sürekli olarak kendi düzenini bozar ve yeniden düzenler. Seller, volkanik ve tektonik patlamalar, depremler, yangınlar gibi doğal afetler kaotik olaylara örnektir. Doğanın döngüsel kaosunun dışında, insan etkisiyle ortaya çıkan kaos ise Sanayi Devrimi ve teknolojinin gelişimiyle birlikte başlamıştır. Böylece, insanın doğada yaratmış olduğu kaotik manzaralar ortaya çıkmıştır. Savaşlar, savaş makinalarının ve nükleer silahların doğa üzerindeki etkileri, sanayileşen kentlerin oluşturduğu kirlilik doğayı olumsuz yönde etkilemiş ve doğanın yıkımına neden olmuştur.

Resim sanatında, kaosun doğadaki yansımaları ve insanın bu kaotik yapıyı nasıl algılayıp yorumladığı, sanatçıların bakış açısıyla yeniden şekillendirilmiştir. Sanatçılar, doğanın sürekli değişen yapısını çalışmalarına yansıtarak, kaosun içindeki düzeni keşfetmeye çalışmışlardır.

Tezin konusu bağlamında yapılan çalışmalarda, doğanın kendi döngüsü içerisinde yaratmış olduğu yıkım ve kaotik görünümler ön plana çıkmıştır. Doğanın devingen görünümünün temel bir biçim olarak görünüm kazandığı çalışmalarda esas olarak doğa içindeki yıkımın ve kaosun varlığına dikkat çekilmiştir. Bununla birlikte doğanın yapısında yer alan ve kişisel bellekle ilişkilendirilen nesnelere manzara görünümünün içinde sunulmuş bütünlüklü bir anlam oluşturulmaya çalışılmıştır. Farklı diziler ş ekinde üretilmiş çalışmalar; "Manzara ve Kişisel Kullanım Nesnelere", "Ölü Ağaçlar Ormanı ve Çeperler", "Seyirlik Manzaranın Kaotik Anatomisi", "Ritmik Kaos" ve "Ekolojik Kaos Manzaraları" olarak beş başlık altında sunulmuştur. Manzaranın kaotik yapısı, klasik tuval resmi, enstalasyon, dijital resim ve video art gibi farklı medyumlar kullanılarak imgelem yöntemiyle uygulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kaos, Kaotik Manzara, Savaş, Ekoloji, Doğa, Resim, Sanat.

ABSTRACT

CHAOTIC LANDSCAPE PICTURES

Supervisor: Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Author: Uğur ÖZEN

This thesis titled "Chaotic Landscape Paintings" is limited to "what is chaotic as an image" in nature landscapes. In the thesis, the destruction that occurs as a result of nature's own natural cycle and the chaotic appearances that emerge as a result of the destruction created by humans on nature are discussed as the main subject. The chaotic appearance of nature itself and the chaotic appearances that occur as a result of the negative effects of human inventions on nature have constituted the main forms of the works of many artists in the history of art, and the chaotic landscape of nature has been interpreted by artists with different understandings in the process. Chaos in nature is a form of order based on disorder. Nature constantly disrupts and reorganizes its own order. Natural disasters such as floods, volcanic and tectonic eruptions, earthquakes, and fires are examples of chaotic events. Apart from the cyclical chaos of nature, the chaos that occurs due to human influence began with the Industrial Revolution and the development of technology. Thus, the chaotic landscapes created by humans in nature have emerged. Wars, the effects of war machines and nuclear weapons on nature, and the pollution created by industrialized cities have negatively affected nature and caused its destruction. In painting, the reflections of chaos in nature and how humans perceive and interpret this chaotic structure have been reshaped from the perspective of artists. Artists have tried to discover the order in chaos by reflecting the ever-changing structure of nature in their works. Chaotic paintings based on appearance have been selected in the works examined within the scope of the thesis. In the works produced within the context of the subject of the thesis, the destruction and chaotic appearances created by nature within its own cycle have come to the fore. In the works where the dynamic appearance of nature has gained an appearance as a basic form, attention has been drawn mainly to the existence of destruction and chaos in nature. In addition, objects in the structure of nature and associated with personal memory have been presented within the landscape appearance in an attempt to create a holistic meaning. The works produced in different series are presented under five titles: "Landscape and Personal Use Objects", "Dead Trees Forest and Peripherals", "Chaotic Anatomy of Spectacular Landscape", "Rhythmic Chaos" and "Ecological Chaos Landscapes". The chaotic structure of the landscape has been depicted using different mediums such as classical canvas painting, installation, digital painting, and video art.

Keywords: Chaos, Chaotic Landscape, War, Ecology, Nature, Painting, Art.

TEŞEKKÜR

Tez hazırlama sürecimde yoğun iş temposuna rağmen bana yol gösteren hocam ve tez danışmanım Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU'na; tecrübeli ve ilkeli kişilikleri ile aklımda ve kalbimde yer eden Prof. Hüsnü DOKAK ve Prof. Cebrail ÖTGÜN'e; tez hazırlama sürecimde mesafelere rağmen beni teşvik etmekten hiç yorulmayan Doç. Sait TOPRAK'a; jüri üyesi olarak tezime değerli katkılarda bulunan Dr.Öğr.Üyesi Nami Eren Beştepe'ye ve bu zor süreçte hep yanımda olan biricik kardeşim Doç. Dr. Aysun ÖZEN ALTIKAT'a teşekkürlerimle...

*Bu çalışmayı görmeyi çok arzulayan, ileri görüşlü, çağcıl, yenilikçi kişiliği ile ışık ve şefkat kaynağı olan, **varlığını kalbime sakladığım annem Saliha ÖZEN'e (1962-2023) ithaf ediyorum***

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	I
ABSTRACT.....	II
TEŞEKKÜR.....	III
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	IV
GÖRSEL DİZİNİ.....	V
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: KAOS KAVRAMININ DEĞİŞİM SÜRECİ	4
1.1. Teolojinin Evrimi ve Teoloji Ekseninde Oluşan Tanrı İnsan Merkezli Kaos.....	8
1.2. Aydınlanma Felsefesi Bağlamında Ekolojik Dünyadan Mekanist Dünyaya Geçiş ve Bilgiye Dayalı Kaos.....	13
1.3. Makinenin Kaosu 18. Yüzyıl Sanayi Devrimi	15
2. BÖLÜM YIRMİNCİ YÜZYIL YENİ DÜNYA DÜZENİNE DAYALI KAOS MANZARALARI.....	32
2.1 Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı Bağlamında Modern Savaş ve Makinaların Kaosu.....	37
2.2. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya'da Sanat ve Kaotik Manzara Resimleri.....	52
2.3. Yeni Dünya Düzeni Amerika Merkezli Sanat ve Kaotik Manzara Resimleri.....	57
2.4. 1950 Sonrası ve Günümüz Sanatında Kaotik Manzara Resimleri.....	61
3. BÖLÜM GERÇEK DOĞA OLGUSU ÜZERİNDEN OLUŞTURULAN KURGUSAL KAOTİK MANZARA ÇALIŞMALARININ İNCELENMESİ ve KAOTİK MANZARA DENEYİMİ ...	78
3-1. Manzara ve Kişisel Kullanım Nesneleri.....	79
3-2. Ölü Ağaçlar Ormanı ve Çeperler	85
3-3. Seyirlik Manzaranın Kaotik Anatomisi.....	89
3-4. Ritmik Kaos.....	91
3-5. Ekolojik Kaos Manzaraları.....	92
SONUÇ.....	96

KAYNAKLAR.....	98
EKLER.....	112
EK1: MAKALE YAYIN BELGESİ.....	112
ETİK BEYANI.....	113
ORJİNALLİK RAPORU.....	114
ORIGINALITY REPORT.....	115
YAYIMLANMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	116

GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1.** Abraham van Diepenbeeck, Kaos, Ovidius'tan Esinlenme, Baskıyı Gerçekleştiren Berma Picart, (1655), The Temple Of The Muses (Amsterdam, 1733) İçin İllüstrasyon (www.meisterdrucke, 2024).....6
- Görsel 2.** Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Meşe Paneller Üzerine Yağlı Boya, 205,5 cm × 384,9 cm, 1490-1510, Museo del Prado, Madrid (Mattei, www.artmajeur.com, 2023).....10
- Görsel 3.** Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi Dış Kanatlar Kapatılınca Dış Panel (Mattei, www.artmajeur.com, 2023).....10
- Görsel 4.** Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi Sağ Panel Detayı (Mattei, www.artmajeur.com, 2023).....10
- Görsel 5.** Caspar David Friedrich, Buz Denizi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 96.7cm. x 126.9 cm, 1823–24, Kunsthalle, Hamburg (kuadros.com, 2024).....18
- Görsel6.** Caspar David Friedrich, Deniz Kenarındaki Keşiş, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110 cm. × 171,5 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin (Meisterdrucke, 2024).....18
- Görsel 7.** J. M. W. Turner, Kar Fırtınası: Limanın Ağzındaki Buharlı Gemi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91cmx122cm, 1842,Tate, Londra, İngiltere (www.artmajeur.com, 2023).....20
- Görsel 8.** J. M. W. Turner, Yağmur, Buhar ve Hız- Büyük Batı Demiryolu, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91cm. x121.8 cm, 1844, Londra'da National Gallery (Durak, 2023).....20
- Görsel 9.** John Constable, Deniz Üzerinde Yağmur Fırtınası, Tuval Üzerine Kağıt Üzerine Yağlı Boya, 22.2×31.1 cm, 1824-1828, Royal Academy of Arts, Londra, Birleşik Krallık (www.teachercurator.com, 2023).....21
- Görsel 10.** John Constable, Bulut Çalışması, Kraft Üzerine Suluboya, 12.7 × 15.2 cm. 1830–35, The Elisha Whittelsey Koleksiyonu (www.metmuseum.org, 2024).....21
- Görsel 11:** Théodore Rousseau, Kestane Ağaçları Bulvarı, Akaju Ağaç Pano Üzerine Yağlı Boya, 24x19 cm. 1837-1840, Louvre Müzesi, Paris (Renard, 2024).....23
- Görsel 12:** Théodore Rousseau, Alacakaranlık Manzarası, Tahta Üzerine Yağlı Boya, 19 x 30 cm, 1850, Questroyal Fine Art, New York (Kunsthandel, 2022).23
- Görsel 13:** John Martin, Tufan, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 186.7 × 276.9 cm, 1834, Yale İngiliz Sanatı Merkezi, Paul Mellon Koleksiyonu (Warner, 1998).....24

Görsel 14: John Martin, Büyük Günün Gazabı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 197 x 303 cm, 1851–1853, Tate , Londra, İngiltere (Cooke, 2021).....	24
Görsel 15: Eugène Delacroix, Champrosay'daki Manzara, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72,5 x 41 cm, 1849 dolaylarında MuMa Le Havre, Senn koleksiyonu (artsandculture.google.com, 2024).	25
Görsel 16: Eugène Delacroix, Sabah Zaferleri Kemerini, "Bir Çiçek Sepeti" için Çalışma, Mavi Kâğıt Üzerine Pastel, 30.6 x 45.7 cm, 1848–49 (reprodukcijos.lt, 2024).	25
Görsel 17: Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x325 cm, 1830, Louvre Müzesi (evrensel.net, 2018)	25
Görsel 18: G. F. Watts, Chaos, Tuval Üzerine Yağlı Boya, (George Frederic Watts, Chaos, 1875 - 82, 2024) Ebatlar Bilinmiyor, 1875-82 (Juda, Mitchell-Innes, & Goulds, 2021).....	26
Görsel 19: G. F. Watts, Resmin İsmi Bilinmiyor, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Ebatlar Bilinmiyor, Tarih Bilinmiyor (George Frederick Watts Painting Name Unknown, 2024).	26
Görsel 20: <u>August Friedrich Schenck</u> , Anguish (Acı), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 151x 251,2 cm, 1878, National Gallery (Victoria) Avusturalya (Dumont, 2024).....	28
Görsel 21: August Friedrich Schenck, The Orphan (Yetim), Tuval Üzerine Yağlı Boya,176x 250 cm, 1885, Orsay Müzesi, Paris, Fransa (Dumont, 2024).	28
Görsel 22: Arnold Böcklin, Die Toteninsel (Ölümler Adası), 1. Versiyon, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 111 cmx 115 cm, 1880, Kunstmuseum Basel, Almanya (Manganaro, 2021).	29
Görsel 23: Claude Monet, Lavacourt'ta Seine Nehri Üzerinde Günbatımı, Kış Etkisi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x150 cm, 1880, (www.petitpalais.paris.fr, 2024).	30
Görsel 24: Claude Monet, Gündoğumu, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 48 x 63 cm, 1872, Musée Marmottan, Paris (Gleeson, 2024).....	30
Görsel 25: Robert Delaunay, Eysel Kulesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 202cm. x 138.4 cm, 1911 Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Cramer & Grant, 2024).....	33
Görsel 26: Robert Delaunay, Ağaçlarla Eysel Kulesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 126.4 x 92.8 cm, 1910, Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Cross, 2024).....	33
Görsel 27: Eysel Kulesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 202 x 138.4 cm, 1911 Solomon R. Guggenheim Museum, New York (ideelart.com, 2016).	33
Görsel 28: Robert Delaunay, Eysel Kulesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x97cm, 1910/11, Kuzey Ren-Vestfalya eyaleti (Folkwang Museum, 2024).....	33

Görsel 29: Edvard Munch, Çılgılık, Karton Üzerine Yağlı Boya, Tempera ve Pastel, 91 x 73.5 cm, 1893, Nasjonalgalleriet, Oslo, Norveç (Eschner, 2017).....	35
Görsel 30: Edvard Munch, Anksiyete, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 94x 74 cm, 1894, Munch Museum, Oslo, Norway (archive.artic.edu, 2024).....	35
Görsel 31: Edvard Munch, Fırtına, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92 x 131cm, 1893, Moma (arthive.com, 2024).....	35
Görsel 32: Ernst Ludwig Kirchner. Sokak Manzarası,Tuval Üzerine Yağlı Boya,125 x 91 cm, 1914. Staatsgalerie Stuttgart (www.moma.org, 2024).....	40
Görsel 33: Ernst Ludwig Kirchner. Berlin Sokak Sahnesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 121x 95 cm, 1913, Neue Galerie New York (www.meisterdrucke.com.tr, 2024).	40
Görsel 34: Ernst Ludwig Kirchner. Beş Kadın Sokakta, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120 x 90 cm, 1913, Museum Ludwig, Cologne, Germany (Alain.R.Truong, 2008).	40
Görsel 35: George Grosz, Metropolis, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 cm × 102 cm, 1916-1917, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid (Vitek, culturezvous.com, 2021).....	42
Görsel 36: George Grosz, Cenaze (Oskar Panizza'ya), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140 x 110 cm, 1917-18, Staatsgalerie Stuttgart (George Grosz, 2024).....	42
Görsel 37: George Grosz, , Patlama, Panel Üzerine Yağlı Boya, 47.8x68.2 cm, 1917, Modern Sanatlar Müzesi, New York (Kara, 2023).....	42
Görsel 38: . Ludwig Meidner, Kıyamet Manzaraları Serisi-1, Tuval Üzerine Yağlı Boya 95.25 × 80.33 cm, 1913 (Sotheby, 2018)	44
Görsel 39: Ludwig Meidner, Kıyamet Manzaraları Serisi-2 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76.2 × 66.04 cm, 1912 (www.alamy.de, 2001).....	44
Görsel 40: Ludwig Meidner, Kıyamet manzarası, Tuval Üzerine Yağlı Boya 67x78.5cm.1912-1913 (www.staatsgalerie.de, 2024)	44
Görsel 41: Hannah Hoch, Mutfak Bıçağıyla Kes, Kolaj, Mix Medya, 1919–1920 Nationalgalerie, Staatliche Müzesi, Berlin (Barber, 2024).....	45
Görsel 42: Hannah Hoch, “Hayat Resmi”, Kolaj, Mix Medya, 1973 civarında oluşturuldu, Özel koleksiyon, ProLitteris, Zürih (Nedo, 2023).....	45
Görsel 43: , Paul Nash Wire (Tel), Suluboya,48,6 x 63.5 cm, 1917, imperial War Museum London (Imperial War Museum, 2024).	47

Görsel 44: Paul Nash, Ölü Deniz, Tuval Üzerine Yağlı Boya 101.6 x 152.4 cm, 1940–1941 (Rideal, 2019).....	47
Görsel 45: Nevinson, C R W, Harvest of Battle (Savaşın Hasadı), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 182.8x 317.5cm, 1915 (mydailyartdisplay.uk, 2014).....	48
Görsel 46: Nevinson, C R W, Paths of Glory (Şan Yolları) , Tuval Üzerine Yağlı Boya, 46 cm x 61 cm, 1917, İmparatorluk Savaş Müzesi, Londra, İngiltere (mydailyartdisplay.uk, 2014).....	48
Görsel 47: Otto Dix, Triptik Savaş, Ahşap Üzerine Tempera, merkezi panel 204x 102 cm; yan paneller 204x102 cm, 1929-1932. Galerie Neue Meister, Dresden. (Khosroshahibonab & Kermani, 2017, s. 11).....	50
Görsel 48: John Piper, All Saints Şapeli, Bath, Kağıt Üzerine, Mürekkep, Tebeşir, Guaj Ve Suluboya, 42.5 x 55.9cm. 1942 Tate (Ibata, 2021, s. 61).....	51
Görsel 49: : John Piper, Barınak Deneyleri, Woburn yakınları, Bedfordshire, sulu boya ve guaj, 49.4 x71cm, 1943, Imperial War Museum (Ibata, 2021, s. 62).....	51
Görsel 50: Georg Baselitz, bir işçi "Ein Werktätiger" 99.9 x 80.9 cm Tuval Üzerine Yerleştirilmiş Kağıt Üzerine Yağlı Boya, 99.9cm.x 80.9 cm, 1967 (www.phillips.com, 2017).....	54
Görsel 51: Georg Baselitz, Das Bild für die Väter (Babalar İçin Resim), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130 x 162 cm, 1965 Michael Werner Gallery (Georg Baselitz, 2023).	54
Görsel 52: Anselm Kiefer, "Marekischer Hedio", Karışık Teknik, 118X254cm, 1974, (Fuchs, 2022).....	55
Görsel 53: <u>Anselm Kiefer</u> , Liffey, Emülsiyon, Yağ, Akrilik, Şelak, Elektroliz Tortusu, Altın Varak ve Tuval Üzerine Kömür. 382 x 573 cm, 2023 (Morgan, 2024).....	56
Görsel 54: <u>Anselm Kiefer</u> , Vanitas, Emülsiyon, yağlı boya, akrilik, shellac, ahşap ve metal üzeri tuval. 280 x 190 x 12 cm 2019–2020 (Ropac, 2024).....	56
Görsel 55: Willem de Kooning, Kadın I, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 192.72 cm. x 150 cm, 1950, The Museum of Modern Art, New York (The Met, 2024).....	59
Görsel 56: Jackson Pollock. Bir (Numara 31, 1950), Astarsız Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Enamel Boya, 269.5 cm. x 530.8 cm., 1950, The Museum of Modern Art, New York (MoMA, 2024).....	60
Görsel 57: Miquel Barceló, XXXS.AC, Tuval Üzerine Mixed Media, 60 x 81 cm, 2015, Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac-London/Paris/Salzburg (Lempesis, 2024).....	63

Görsel 58: Miquel Barceló, Fin Août il y a longtemps (Uzun Zaman Önce Ağustos Sonu), Karışık teknikler, tuval üzerinde, 73 x 100 cm, 2015, Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac-London/Paris/Salzburg (Lempesis, 2024).....	63
Görsel 59: Miquel Barceló, Ecrevissable (Karides Gibi), Karışık teknik üzerine kanvas, 160 x 160 cm, 2016, Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac-London/Paris/Salzburg. (Lempesis, 2024).....	63
Görsel 60: Michael Andrews, Norwich, Park Lane 13'teki bahçe, Tahta Üzerine Yağlı Boya, 24.1 x 32.4 cm, 1957 (Murray, 2022).....	64
Görsel 61: Per Kirkeby “Geologische Nachrichten (Jeolojik Mesajlar)”, Tuval üzerine yağlı boya ,200 x 245 cm, 1999 (www.michaelwerner.com, 2022).....	64
Görsel 62: Alessandro Papetti, Düşen Gökyüzü, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 205 x 247 cm, 2017 (www.arte.it, 2017).....	65
Görsel 63: Lesley Oldaker, A Sense of Purpose, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 112x167cm (Oldaker, 2024).....	65
Görsel 64: Lütfi Özden,“Toprak”, Tuval Üzerine Karışık Teknik,140x160 cm, 2014 (Özden, 2014).....	65
Görsel 65: Marc Quinn, Kaos, Tuval Üzerine Yağlı Boya,60x80cm, 2019 (marcquinn.com, 2011).....	67
Görsel 66: Cebraail Ötgün, Kabuk Serisinden, Tuval Üzerine Akrilik, Talaş, 91 x 130 cm, 2016 (Karamanoğlu, 2017).....	67
Görsel 67: Cecily Brown, “The Girl Who Had Everything” (Her Şeye Sahip Olan Kız), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 253 x 279.5 cm, 1998 (Hubbard, 2021).....	69
Görsel 68: Zafer Gençaydın, Bir Aydının Ölümü, (Cavit O. Tütengil), Tuval Üzerine Yağlı Boya 190x190cm, 1992 (Ötgün, 2024).....	69
Görsel 69: Dganit Zauberman, “Divest” (Kurtulmak), tahta üzerine yağlı boya, 20 x 25 cm, 2018 (www.inliquid.org, 2024).....	71
Görsel 70: Sait Toprak, “Enkazdan Kaide III”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60x90cm, 2017 (goruntusanat.com, 2024).	71
Görsel 71: Komet (Gürkan Coşkun), İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97 x 129 cm, 1992 (Giray, 2020).....	72

Görsel 72: Zeng Fanzhi, “ This Land Is So Rich In Beauty II” (Bu Topraklar O Kadar Güzel ki II), Tuval Üzerine Yağlıboya, 215x330 cm, 2006 (www.saatchigallery.com, 2024).....	72
Görsel 73: Leon Kossof, “City Landscape, Early Morning” (Şehir Manzarası, Erken Sabah), Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 124.5 X 152.5 Cm, 1957 (Juda, Mitchell-Innes, & Goulds, 2021).74	74
Görsel 74: Leon Kossof,“ Small Landscape with St Paul's II”(St Paul Katedrali ile Küçük Manzara II), Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 14 x 21 cm, 1960 (Juda, Mitchell-Innes, & Goulds, 2021).....	74
Görsel 75: William Kentridge, “Waterfall” (Şelale) (Kolonyal Manzaralar Serisinden), Kağıt Üzerinde Kömür, Pastel Ve Kırmızı Kalem, 75.5 X 101 cm, 1996 (Hennlich, 2019).....	75
Görsel 76: William Kentridge, “Victoria Falls” (Victoria Şelalesi) (Kolonyal Manzaralar Serisinden), Kağıt Üzerinde kömür, pastel ve conté kalem, 55.5 x 74.5 cm, 1996 (Sey, 2019).....	75
Görsel 77: Ricky Sikes, “İç Manzara 21” Tuval Üzerine Yağlıboya,17.78 X 17.78 cm, 2019 (Sikes, 2024),.....	76
Görsel 78: Ricky Sikes, “Düşmüş Olan” Pano Üzerine Yağlıboya, 22.86x 30.48 cm, 2021 (Sikes, 2024), ,.....	76
Görsel 79: Ricky Sikes, “Düşmüş Olan 1” Pano Üzerine Yağlıboya, 27.94 x 35.56 cm, 2021 (Sikes, 2024),.....	76
Görsel 80: Uğur Özen, “Ölümsüzler”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 140 x 140 cm, 2018.....	79
Görsel 81: Uğur Özen, “Uzaklaşma”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 140x140cm, 2018.	81
Görsel 82: Uğur Özen, “Kaotik Bellek Manzaraları I ”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 140 x 140 cm, 2019.....	82
Görsel 83: Uğur Özen, “Kaotik Yerleşim Metsamor”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 25 x 25 cm, 2019.....	83
Görsel 84: Uğur Özen, “Entropik Göstergeler”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 140 x140 cm, 2018.....	84
Görsel 85: Uğur Özen, “Çeperler I”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 140 x 140 cm, 2018.....	85
Görsel 86: Uğur Özen, “Açık Kitle Manzarası” , Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 25 x 30 cm, 2018.....	86
Görsel 87: Uğur Özen,“ Ölüm ve yeniden doğuş”, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 27 x 30 cm, 2018.....	88

Görsel 88: Uğur Özen, “Çeperler II” 2018, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 30 x 30 cm.....	89
Görsel 89: Uğur Özen, “Seyirlik Manzaranın Kaotik Anatomisi”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50 x 70 cm, 2018.....	90
Görsel 90: Uğur Özen, “Sonsuz Kaos’un kadim Şahitleri”, Kâğıt Üzerine Sulu Boya ve vernik, 25 x 25 cm, 2018.....	91
Görsel 91: Uğur Özen, “Ritmik Kaos”, 2020, 34 adet değişik çaplarda Karton boru üzerine Akrilik boya yükseklik (en yüksek birim 230 cm. en alçak birim 35 cm.) Alan Kurgu Çalışması, 2020.....	91
Görsel 92: Uğur Özen, “Ritmik Kaos”detay.....	92
Görsel 93: “Hasat Zamanı” ,Photoshop Manipülasyon, 5906x7087 pixel, 300dpi, 2023.....	93
Görsel 94: “Distopik Kaos Manzaraları I” Photoshop Manipülasyon, 4096X2731 pixel, 300dpi, 2023.....	94
Görsel 95: “Distopik Kaos Manzaraları II” Photoshop Manipülasyon, 4096X2731 pixel, 300dpi, 2023.....	95
Görsel 96: “Uğultulu Mekanizmaların İşgali” Video art. 2024.....	95

GİRİŞ

Kaos kelimesi TDK' ya göre, düzensizlik, karmaşa, uyumsuzluk ve evrenin düzene girmeden önceki biçimsiz ve karışık durumu gibi anlamları içerir (Çelik, 2022).

Resimsel anlamda düşünüldüğünde, kaotik olan resim düzenden yoksun, kargaşanın hâkim olduğu, hoyrat ve amorf yapıları çağrıştırmaktadır.

Bilimsel bağlamda kaos, öngörülemez yapıda ve belli bir doğrusallığa sahip olmayan, sürprizlere açık bir kavramdır. Kaos kavramı belleğimizde beklenmedik olay ve olguların olabilirliğine açık bir alan olarak belirir. Kaos kavramı ile ilgili literatür zenginliği değerlendirildiğinde daha çok matematik ve fizik alanlarında karşımıza çıkmasının yanı sıra, son yıllarda diğer bilim alanları arasında da ilgi uyandıran bir kavram olmuştur. Kaos teorisi, başlangıçta matematiksel bir çerçevede geliştirilmiş olsa da, disiplinler arası bir yaklaşım benimseyerek edebiyat, ekonomi, psikoloji, sosyoloji ve diğer birçok bilim dalında uygulanmıştır. Fakat bu durumu ile kavrama bakıldığında hem sosyal bilimler hem de doğa bilimleri kapsamında kaos kavramının ya sayısal formatlara referans ettiği ya da tarihsel ve etimolojik bir anlatımı karşıladığı görülmektedir (Egi, 2014, s. 101).

Doğadaki kaos ise görünürde düzensizlik olarak algılanan fakat kendi içerisinde bir düzene sahip olan yapısı ile bilinmektedir.

Bütün bu tanımlamaların yanı sıra kaos kavramı yalın hali ile kargaşa anlamına gelir ve kavram bu anlam doğrultusunda düşünüldüğünde kapsamının oldukça geniş olduğu söylenebilir. Çalışmanın ilk bölümünde kaos kavramının evrimsel süreci içerisinde kapsadığı alanlar incelenmiştir.

TDK'ye göre manzara, bakış, dikkati üzerine toplayan her olgu ve varlık, görünüm, teması bir doğa kesiti ya da bir şehrin görünümüne ait olan resim, desen veya gravür çalışmaları, tablo, mecazen ise durum, hal, vaziyet gibi anlamlarda kullanılmaktadır (sozluk.gov.tr, 2022).

"Kaotik Manzara Resimleri" başlıklı tez kapsamında, "manzara" kelimesini ele aldığımızda, kelimenin etimolojik olarak dilimize Arapça'dan geçtiğini belirtmek gerekir. Arapça "nẓr" kökünden gelen ve "baktı" fiilinden türetilmiş yazılı örneği bulunmayan "manzara(t)" sözcüğünden alıntı bir kelime olduğunu söyleyebiliriz. Arapça "manzara" sözcüğü, Türkçe' de "seyir yeri" anlamını karşılamakta olup, Arapça sözlüklerde bulunmayan "manzara(t)" biçimi, giderek artan bir şekilde "geniş ufuklu görüntü, panorama" anlamıyla eşleştirilmektedir (Nişanyan, 2022).

"Kaotik Manzara" kavramı kaos ve manzara kelimeleri ile türetilmiş olup, kaos kavramını bağladığımız manzara kelimesi hem görünüm, panorama hem de durum, hal, vaziyet gibi anlam çeşitliliğine sahip olmasından dolayı sadece bir görünüme değil, bir olay olgu veya kişinin haline durum ve vaziyetini anlamlandırmak için de kullanılabilir. Manzara kelimesinin bu kavram çeşitliliği ile üretilen "kaotik manzara" kavramı ile düşünüldüğünde gösterdiği çeşitlilik, kaotik manzara resimlerinin konusu bağlamında kapsadığı görsel alanı da çeşitlendirmiştir.

Manzaranın Arapça kökenine uygun olarak tez kapsamında incelenecek resimler seyir yeri veya doğa kesitine ait görüntüler olarak sınırlanmıştır. Manzara kelimesinin kavramsal anlamını sınırlandırmanın amacı kavramın mecaz anlamının kapsadığı alanın sebep olacağı kavramsal kargaşayı önlemek içindir. Aksi durum birçok olay ve olguya dair resimlerin manzara olarak algılanmasına ve kavramın görsel alanına hâkim olmanın güçleşmesine sebep olacaktır.

Bu bağlamda düşünüldüğünde tezin konusu kapsamında manzaranın ilk anlamı olan doğa görünümü dikkate alınmış, incelenen resimler doğa görünümlerine dair resimlerden seçilmiştir. Her ne kadar bu belirleme doğa görünümlerine dair olsa da bu resimlerden bazıları, doğa görünümlerinin yanı sıra belli bir olayı, durumu ve hali de içerebilmektedirler.

“Kaotik Manzara” kavramı bağlamında, doğaya ait yalın atmosferik görünümlerini konu alan kaotik manzara resimleri ve insanın doğada oluşturduğu tahribatın izlerini taşıyan kaotik manzaralar incelenmiştir. Bu bağlamda tematik açıdan kaotik manzara resimleri kapsamına girebilecek konuları sanayileşme, savaş ve savaşın doğa üzerindeki yıkımının manzarası, ekolojik kirliliğe dayalı kaotik doğa manzaralarını içeren resimler vb... olarak örneklendirebiliriz.

Tez kapsamına giren sanat yapıtlarının içerisinde doğanın kaotik yapısı üzerinden üretilen manzara soyutlamaları ve soyut resim kompozisyonları da bulunmaktadır. Kaos, bir kavram olarak soyut sanatta sıkça ele alınır. Dünyanın karmaşıklığı, düzen ve düzensizlik arasındaki ilişki, sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur.

Bu çalışmada kaotik manzara kavramı bağlamında manzara kelimesinin etimolojik yapısı ve anlamlar dizini ile kaosa dair manzara çeşitliliği hem teknik anlamda hem de tematik anlamda ele alınarak, yapısı itibarı ile örnek teşkil eden çalışmalar incelenip eser analizleri yapılmıştır.

Tez kapsamında kaos kavramı iki aşamada düşünülmüştür. Bunlardan ilki insanın Dünya üzerindeki varlığından önceki ve insan müdahalesinin olmadığı, yani Dünya'nın kendi özgül niteliği içerisinde var olan kaotik düzene dayalı ortamıdır. İnsanın Dünya üzerindeki varlığı ve günümüze kadar uğradığı evrimsel süreç ile gelişimine paralel bir biçimde ortaya çıkan kaos ortamı ise kavramın ikinci aşamasını oluşturmaktadır.

Birinci bölümde teolojinin gelişimi ile insanın doğa karşısında yüceltilmesine değinilmiş, Aydınlanma Felsefesi ve bilginin merkeze alınması sonucu insanın doğa üzerindeki tahakkümüne dair kaos ortamından söz edilmiştir. Bu bölüm kaosun ilk aşaması olarak düşünülmüştür. Kaos Kavramının ikinci aşaması ise Sanayi Devrimi ve Mekanist Dünya Görüşü'nün oluşturduğu insan akli ile ortaya çıkan makineleşme ve sanayinin oluşturduğu kaos manzaralarını kapsamaktadır.

İkinci bölümde ise savaş ve sonrasında doğada oluşan yıkıma dair süreç ile oluşan kaotik manzara ortamı araştırılmış, kaosun manzarası olarak nitelendirilebilecek sanat yapıtı niteliği taşıyan manzara örnekleri incelenmiştir. Sanatçıların teknik ve tematik anlamda doğanın kaosa dair manzarayı algılama biçimleri ele alınmış, kaotik manzaranın resim çalışmalarında nasıl şekillendirdikleri ve yorumladıklarına dair araştırmalara yer verilmiştir. Günümüz sanat anlayışı

içerisinde oluşturulmuş olan kaotik manzara resimlerinden örnekler verilerek kaotik manzara resminin güncel resim sanatında nasıl ele alındığına dair incelemelerde bulunulmuştur.

Üçüncü bölümde ise doğanın kaos manzarasına dair üretilen yapıtlara yer verilmiştir. Bu bağlamda üretilen çalışmalarda kaotik manzaranın sanat yapıtındaki imgesi anlamlandırılmaya ve betimlenmeye çalışılmıştır. İçsel bir yaklaşımla üretilen resimler le kaotik manzara görünümü oluşturulmak istenmiştir.

Kaosun manzarası bağlamında üretilen çalışmalarda kaos kavramı ve manzarası imgeye ve bireysel belleğe dayalı bir biçimde yorumlanmış, içinde yaşadığımız dünyanın kaotik yapısı sorgulanarak şekillendirilmeye çalışılmıştır. Üretilen resim kompozisyonlarından bir kısmı insanın müdahalesi ile şekillenmemiş doğanın kaotik düzenine dair manzaralardan oluşmaktadır. Bu manzaralar üretilirken doğanın kaotik düzeninin yüceltilmesi amaçlanmıştır. Bu amaçla üretilen manzaralar kimi zaman non-figüratif ve imgesel kurgulardan oluşturulurken, kimi zaman da oluşturulan kompozisyonlarda bireysel belleğe dayalı kişisel kullanım nesnelere ve eşyaları yerleştirilerek, bu eşyalar aracılığı ile kişisel belleğe dayalı sezgisel mesajlar içeren manzaralar oluşturmak amaçlanmıştır.

Uygulama çalışmaları sadece klasik tuval resmi bağlamında üretilmemiş, hazır nesnenin kendi bağlamından kopararak farklı uygulamalarla düzenlenen enstalasyon çalışması da yapılmıştır. Bu enstalasyon çalışması ile doğada var olan kaotik düzen, günümüz imge ve biçimleri ile yeniden yorumlanarak doğada var olan kaos ritimsel bir düzenlemeye dönüştürülmüştür. Uygulama çalışmalarının içerisinde dijital çalışmalar da bulunmaktadır. Bu çalışmalar ekolojik kirliliğe dair kaotik manzaraları içeren çalışmalar olarak düşünülmüş ve insanın doğa üzerindeki yıkımına dair kaotik manzaralar oluşturulmaya çalışılmıştır.

1. BÖLÜM: KAOS KAVRAMININ DEĞİŞİM SÜRECİ

Kaos kelimesinin etimolojik kökeni incelendiğinde, fiil olarak anlamı esnemek, yarılıp açılmak, bir şeyi doğurmak için esneyip açılmak olan Yunanca "khasko" fiilinden "Khaos" kelimesine dönüştürülerek türetilmiştir. Yunancada "khasko" fiilinin "khaskein, khasmasthai" gibi kullanımları da vardır. Bu bağlamda "Khaos" kelimesi açıklık, boşluk, esneyen yarık gibi anlamları içerir. Khazo, khoris düzenlenmiş bir evreni ifade eden "kosmos" ile zıt anlam içeriğine sahip olan kaos kelimesi etimolojik bağlamda aynı kökten türeyen diğer kelimelerle de ilginç çağrışımlara sahiptir. Örneğin, "khazo" ve "khaino" kelimeleri açılma, ayrılma anlamlarını içerirken, "khoris" ve "khora" (veya chasma) kelimeleri çukur, delik gibi anlamlara gelir. Yunan düşüncesine göre, her şey düzenli bir evrenden, yani "khaos" tan, yani boşluktan veya bilinmeyen bir uçurumdan türemiştir (Safran, 2015).

Hesiodos¹'un "Theogonia" (Tanrıların Doğuşu) adlı eseri, Yunan mitolojisinin temel taşlarından biri olarak kabul edilir. Bu epik şiir, evrenin, dünyanın ve tanrıların kökenini ve varoluşlarını anlatır. Hesiodos, mitolojik inanışları derleyerek tek bir anlatı formunda sunmuştur. Eser, Kozmos' un başlangıcındaki kaostan düzenin oluşumuna kadar olan süreçleri kapsamlı bir şekilde ele alır.

Hesiodos' un verdiği bilgiye göre, Grek mitolojisinde evrenin yaratılmasından önce kaos vardı. "Theogonia" (Tanrıların Doğuşu) adlı eserinin 62. dizelerinde, evrenin ilk hali olarak tanımlanan bu kaos, şekilsiz ve düzensiz bir boşluk olarak betimlenir. Bu ilkel kaos, tüm varlıkların ve düzenin başlangıç noktasıdır. Dünya, denizler ya da gökyüzü yaratılmadan önce, evreni oluşturan tüm unsurlar tek bir bütün halindeydi ve bu duruma kaos denmekteydi. Bu ilkel kaos, düzensiz ve şekilsiz bir boşluk olarak tasvir edilir ve tüm varlıkların başlangıç noktasıdır (Yiğit, 2017: 24,akt Gözlü,Ahmet, 2021, s. 175.176).

Gözlü' nün Yiğit'ten aktarımı ile Hesiodos' un anlatımından edinilen çıkarıma göre kaos, içinde tanrılarında olduğu tüm varlıkların öncesindeki başlangıç noktasının düzensiz ve biçimsiz boşluktur.

Kaos, her şeyin karmakarışık ve birbirinin içinde olduğu bir düzensizlik ortamıdır. Nitekim, Türkçe' de karmaşa anlamına gelmektedir. Evrenin yaratılış sürecinin başlangıcında var olan bu kaotik durum, şekilsiz ve düzensiz bir bütün olarak tasvir edilir. Bu kavram, Yunan mitolojisinde evrenin düzenlenmesinden önceki ilkel durumu ifade eder (Bayladı, 2017: 17,akt Gözlü, Ahmet, 2021, s. 175,176).

Gözlü' nün Bayladı' dan aktarımı Yunan mitolojisindeki bu tanımın Türkçe' ye de aynı anlamda girdiği çıkarımını vermektedir.

Kaos, uzayıp giden bir boşluk, uçsuz bucaksız sonsuz bir yoğunluktur. Kavranmaz olan ve bir çeşit ilkel "Tanrısal varlık" ya da "Hiçlik" olarak gösterilen kaos, düzenden, yani evrenin

¹ Hesiodos (M.Ö. 8. yüzyıl) didaktik şiirin kurucusudur. Yunan halkını şiir yoluyla eğitmeye çalışmıştır. Köy yaşamını ve insanların günlük işlerini anlatan ilk şairdir (turkedebiyati.org, 2024).

yaratılmasından önce gelmektedir. Her şeyden önce var olan kaosun en yüksek noktası ya da bir zemini yoktur. Hareketsizlikten ve biçimden mahrum olan kaos, derin bir uçurumdan ziyade soyut bir boşluk olarak tasvir edilir. Yön tayin etmeden, sürekli dönen ve sarhoşluk veren bir kasırğa gibidir. Kendisine bağlı olanı çözen ve aynı zamanda kendisine yeniden bağlayan bu durum, evrenin düzenlenmesinden önceki ilksel kaosu temsil eder. (Yiğit, 2017: 24, akt Gözlü, Ahmet, 2021, s. 175.176).

Yine Gözlü, Yiğit'ten aktarımı ile kaosun evrenin yaratılmasından önce var olduğuna değinerek, kavranmaz derecede bir çeşitliliğe sahip olduğunu, bu yapısı ile "Tanrısal varlığa" veya "Hiçliğe" içkin olduğunu, belirli bir zemini veya yüksekliği olmayan soyut bir boşluğa sahip ve hareketsiz olmadığı gibi belli bir biçime sahip olmadığı şeklinde tasvir etmektedir. Bu tasvir ilksel kaosun kendisine bağlı olanı çözen ve tekrar bağlayan yapısı ile döngüsel olduğuna da referans etmektedir.

Kaos, şekilsiz bir kargaşa halindeydi, ancak organize olmuş bir evrenin tohumlarını da içinde barındırıyordu. Kaosun içinde yer alan unsurlar – dünya, gökyüzü, deniz – birbirine karışmış durumdaydı ve hiçbir unsurun kimliği belli değildi. Dünya'nın belirgin bir şekli yoktu ve ne gökyüzünde ne de denizlerde su vardı. Bu kaotik durum, tüm varlıkların ve düzenin başlangıç noktası olarak, evrenin şekillenmesi sürecinin ilk adımıydı. Kaos, evrendeki düzenin ve biçimin ortaya çıkması için gerekli olan ilksel ve düzensiz hali temsil eder. (Conner, 2018: 32, akt Gözlü, Ahmet, 2021, s. 175,176).

Gözlü, Conner' den yaptığı aktarımda ise dünyada var olan biçimsel unsurların ilksel kaos hali içerisinde birbiri içerisine karışmış halinden bahsetmektedir. Dünya'nın bu günkü gibi belirli bir şeklinin olmadığından söz etmekte ve bu kaotik durumu evrenin şekillenme sürecinin ilk adımı olarak tanımlamaktadır.

Bütün tanımlamalar dikkate alındığında "kaos" kelimesinin, Yunanca "khasko" fiilinden türetilmiş olduğu ve esnemek, açılmak gibi anlamları içerdiğini söyleyebiliriz. Etimolojik olarak, "khaos" açıklık ve boşluk anlamına gelirken, kaos düzenli evrenin karşıtı olarak düzensiz ve şekilsiz bir boşluğu temsil eder. Yunan mitolojisine göre, kaos evrenin yaratılmasından önce var olan şekilsiz ve düzensiz bir durumdur ve evrenin düzeninin ortaya çıkması için gerekli olan ilksel hali ifade etmektedir.



Görsel 1: Abraham van Diepenbeeck, Kaos, Ovidius'tan esinlenme, baskıyı gerçekleştiren Berma Picart, (1655), The Temple of the Muses (Amsterdam, 1733) için ilüstrasyon (www.meisterdrucke, 2024).

Flaman sanatçı Abraham Diepenbeeck' in 1655'te Ovidius²'un "Metamorphoses" eserinden esinlenerek tasarladığı ilksel kaosa dair resmi (Görsel 1), Bernard Picart tarafından 1731'de gravür olarak yapılmıştır. Ovidius, ilksel kaosu biçimsiz ve istikrarsız bir kütle olarak betimler; elementler bir araya yığılmış ve birbirleriyle savaş halindedir. Diepenbeeck' in görselinde, dört element (Toprak, Hava, Su ve Ateş) burç simgeleri, simyevi ve astronomik hayvan figürleri, güneş, ay, yıldızlar, kaya ve bulut şekilleri ve "muazzam bir Karanlık Abis" ile temsil edilir.

Elementler ve burçların takımyıldızları birbirleriyle savaşır. Canis (Köpek) Serpens'e (Yılan), Ursa (Ayı) güneşe meydan okur. Su ve ateş her yöne akar, kayalar üst üste yığılır ve yıldızlar her yöne dağılır. Resim yaklaşık yumurta biçimindedir ve iki yönlü bir simetriye sahiptir. Hava dört rüzgârla temsil edilir, bu rüzgârlar ters Y şeklinde dağıtılmıştır. Burçlar mantıksal olarak altışar ay arayla takvimdeki karşıtıyla savaş halindedir: Kova aslanla, yay ikizlerle, oğlak yengeçle gibi.

Diepenbeeck' in çalışması (Görsel 1), ilksel kaosu sanatsal bir karmaşa olarak betimler ve bu karmaşa içinde evrenin ilksel masumiyetini ve kaosu, düzen ve sayının baştan çıkarıcı doğasını yansıtır (Meisel, 2019, s. 38,39).

Diepenbeeck' i bu çalışması (Görsel 1) kaos kavramına dair ilk çalışma değil ama evrenin oluşum sürecine ait ilksel kaosu konu alan bir çalışmadır.

Pre-sokratik filozoflar, evrenin başlangıçta kaos halinde olduğu, sonradan bir akıl (logos, nous) tarafından ona düzen kazandırılarak onun kozmos haline geldiği görüşünü benimsemişlerdir. Onlara göre evrenin bir düzen içerisinde olması onu bilinebilir kılmaktadır.

Kaos, sadece maddi öğelerin karışıklığı veya kargaşalık olarak değil, aynı zamanda evrendeki egemen gücün rastlantı olduğu durumu ifade eden bir kavramdır. Yunan felsefesinde, evrenin henüz düzen ve rasyonel ilkelerin hâkim olmadığı bir zamandaki durumu olarak düşünülür. Bu,

² Publius Ovidius Naso (MÖ 43, Sulmona - MS 17, Constanța (bugün Köstence) Romalı şair. Genelde aşk, terk edilmiş kadınlar ve mitolojik temalı şiirler yazan Naso, Publius Vergilius Maro ve Horatius ile beraber, Latin edebiyatının üç kanonik şairinden biriydi (1000kitap.com, 2024).

tüm öğelerin henüz düzenleyici bir güç tarafından şekillendirilmediği, iç içe geçmiş ve karmaşık bir halin hâkim olduğu bir evren tasavvurunu içerir. Kaos aynı zamanda, anlaşılamayan, kontrol edilemeyen durumları, oluşumları ve halleri de ifade eder (<https://www.youtube.com>, 2022).

İnsanın Dünya'da var olduğu günden bugüne değin kaos kavramının kendi içerisinde kapsadığı anlamlar dizini ve zaman içerisinde kavram olarak nasıl değişim geçirdiğinin irdelenmesi, kullanım alanlarının ele alınması ve de insanın gelişimi ile paralel olarak anlam çeşitliliğinin izinin sürülmesi kavramın anlaşılabilirliği açısından önemlidir. Bu bağlamda kaos kavramının evrimini iki bölümde incelemenin, kavramı anlamlandırmamız açısından uygun olacağı düşünülmektedir. Bunlardan ilki İnsan aklının ve icatlarının müdahil olmadığı ve doğanın kendinde içerisinde var olan kaos ortamı, ikincisi ise insanın bilgi birikimi ile düşünsel gücünü geliştirerek doğaya müdahale etmesi sonucu oluşan kaos ortamıdır.

Doğanın kendinde var olan kaos ortamı kapsamında kavram, tarih boyunca insanın doğanın bu karmaşık ve ezici gücü karşısında aciz kaldığı ve açıklayamadığı durumlar, olaylar, olgular için de kullanılabilir. Doğa karşısında korunaksız bir konumda olan arkaik dönem insanı, doğayı şekillendirme ve üzerinde egemenlik sağlayarak onu biçimlendirebilme konusunda güçlü bir bilgi birikimine sahip değildir. Hayatlarını, göçebe olarak avcılık ve toplayıcılıkla sürdürmek zorunda olan arkaik dönem insanının doğayla olan uyumlu yaşamı, onun bu kaotik gücüne olan zorunlu saygısı ve çaresizliği ile ondan korkmasını, onunla uyumlu bir biçimde yaşam sürmesini zorunlu kılmıştır.

Doğanın içerisinde ve parçası olarak varlık sürdüren insan, doğadaki varlığını ancak üretim yaparak sürdürebilir ve bu eylem yaşam sürmek adına gerekli bir eylemdir. İnsan üretime dayalı eyleminin gereği olarak doğaya müdahale etmiş, onu ihtiyaçlarına hizmet edeceği biçimde şekillendirmiş ve değiştirmiştir. İnsan marifeti ile doğada oluşan bu değişim sürecine paralel olarak, hem entelektüel hem de bedensel yetilerini keşfedip geliştirmiş ve de evirmiştir. İnsanın doğasındaki gizli yetenekler, toplu çalışma ile canlanır. İnsanların birlikte üretim yapmaları ve komin bir yaşam biçimini benimsemeleri, dilin (iletişim) doğuşuna ve evrimine katkıda bulunmuş, dilin (konuşmanın) varlığı, insan zihni ve düşünce yapısının gelişmesinde kritik bir faktör olmuştur (Omay, 2020).

Avcı toplayıcı insanın tarım toplumuna dönüşmesi doğadan edindiği ve geliştirdiği buluş ve aletler sayesinde olmuş, bu durum birçok gelişimi de beraberinde getirmiştir. Yaklaşık 2,5 milyon yıl süren bu evrim, insanlık tarihinde dönüm noktası olarak kabul edilir. İnsanlar, avcı-toplayıcı yaşam tarzından, çevreyi kendi ihtiyaçlarına göre şekillendiren bir varlığa dönüşmüştür. Bu dönüşümle, insanlık doğayı aktif bir şekilde etkileme yeteneğine kavuşmuştur.

Neolitik Devrim sadece artan miktarda gıda üretimiyle sınırlı değildi, bu dönem, insan topluluklarının avcı-toplayıcı yaşam tarzından yerleşik hayata geçişlerine tanıklık etmiştir. Bir zamanlar küçük, göçebe gruplar olan insanlar, köyler ve kasabalar kurarak yerleşik topluluklara dönüşmüşlerdir. Bu dönemde, tarımda uzmanlaşan topluluklar, gıda olarak kullandıkları bitkileri

yetiştirme amacı doğrultusunda doğaya yaptıkları müdahaleleriyle doğal çevrelerini değiştirmeyi başarmışlardır. İnsanın bu müdahaleleri doğal besin kaynaklarından yararlanmanın ötesine geçerek, bu kaynaklar üzerinde hâkimiyet kurma noktasına ulaşmıştır. Elbette bu hâkimiyet, bölgesel iklim şartları gibi faktörlerle sınırlı olmakla birlikte, toplulukların biriktirdiği bilgi ve kullanılan teknolojiyle de şekillenmiştir. Bu gelişmeler sayesinde, insan toplulukları tükettiklerinden fazlasını üretebilir hale gelmiş, toplumsal fazla üretim elde etmişlerdir. Bu durum nüfus artışını tetiklemiş, iş bölümünü genişletmiş, sanat ve mimari gibi alanların gelişmesine neden olmuş ve kültürel gelişmelere yol açmıştır. Ayrıca, toplumsal artı ürünün varlığı özel mülkiyetin doğuşuna ve yönetim biçimlerinin zorunlu evrimine zemin hazırlamıştır. Yaklaşık 5.500 yıl önce Orta Doğu'da Sümer kent devletleri, tarıma dayalı neolitik toplumların tam gelişmiş örneklerini temsil ederler (Kırca, 2019).

Neolitik Devrim insanın doğaya olan hâkimiyetinin ve doğanın karmaşık yapısını insan marifeti ile düzenlenmeye başlanmasının ilk aşamasıdır diyebiliriz. Doğadaki kaotik yapının bu süreçle ilişkilendirilmesi, insan müdahalesinin doğal düzen üzerindeki etkilerini ve toplumsal yapıların evrimini anlamada önemli bir bakış açısı sunmaktadır.

Kavram insanlık tarihinin ve bilimin gelişim süreci ile asırlar sonra tekrar gündeme gelmiş ve Maryland Üniversitesinde uygulamalı matematik konusunda çalışmalarını yürüten Amerikalı matematikçi ve fizikçi James A. Yorke Kaos terimini ilk kullanan kişi olmuştur. James A. Yorke çalışmalarını yürüttüğü esnada yeni bir paradigma³ keşfetmiş ve keşfettiği bu paradigmayı kaos ismi ile nitelendirmiştir (Egi, 2014, s. 101).

1-1 Teolojinin Evrimi ve Teoloji Ekseninde Oluşan Tanrı İnsan Merkezli Kaos:

İnsanlık tarihinde, doğa hakkında edinilen bilginin başlıca amacı, uzun zamandır bilgelik ve doğanın düzenini anlamak, onunla uyumlu bir yaşam sürmeyi öğrenmek olmuştur. Geçmişte bilgi, Tanrı'nın yüceliğini takdir etmeyi veya doğanın düzenine uyum sağlamayı, doğayla bütünleşik ve onun ritmine uygun bir yaşam sürmeyi araştırma odaklıydı (Nasr, 15, akt. Can, Nevzat, 2009, s. 104).

Bilginin amacı tabiatı anlamlandırmak olmanın dışına taşmamış ve doğadan edinilen bilgi doğaya uyumlu yaşam sürmenin dışında bir amaç olarak görülmemiştir. Bu düşünce ekseninde bilgi doğa ve Tanrı'nın yüceliğini kabul eden bir konuyla sınırlılığını belirlemiştir diyebiliriz.

Göçebe avcı-toplayıcı arkaik toplumların doğadan yararlanma imkânları sınırlıdır ve doğal yaşama zarar verme olasılıkları düşüktür; büyü ve sihir toplumsal yaşamda önemli bir yer tutar, teknoloji ise basit avcılık aletleriyle sınırlıdır.

Arkaik toplumlarda var olan doğa-insan ilişkilerinde, modern toplumun aksine insanın doğanın üzerinde tahakkümü sonucu oluşan bir kaos ortamı söz konusu değildir. Bu dönemde, doğa olaylarının nasıl meydana geldiği hakkındaki bilgisizlik ve doğanın kaotik yapısı, insanları doğanın

³ Paradigma Algı düzeneği demektir (Türk Dil Kurumu, 2024).

içsel düzenindeki karmaşadan korkmaya itmiştir. Bu korku sonucunda, doğanın kutsallaştırılması, totem inançlarının toplumsal ve dini kurallara dönüşmesine yol açan inanç sistemlerinin ortaya çıkması doğal bir gelişme olarak kabul edilebilir (Freud, 1971: 9,akt. Selim Kılıç, 2006, s. 111).

Bu korku ile yaratılan tanrıların, insanın bu kaotik sistemin karşısında çaresiz kaldığı, anlaşılması güç doğa olayları ve olgularının insan üzerindeki baskısı ile ortaya çıktığını söylemek doğru olacaktır. Bu kargaşa dolu dünyada insanın ürettiği efsaneler ve mitler tanrılara dönüşmüş, Şamanist ve paganist tanrılardan, semavi dinlerin oluşumuna kadar bu süreç devam etmiştir.

Tarım toplumunun gelişmesi sonucu ortaya çıkan toplu yaşamın ve kentlerin gelişimi, mitoloji dayanaklı din olgusu siyaset ve ideolojik gelişimleri kaçınılmaz kılmıştır. Semavi dinlerin atası olarak bilinen Sümer mitolojisindeki Sümer tanrıları, insan formunda resmedilmelerine rağmen, doğadan alınan ilhamla çeşitli tanrısal işaretler ve sembollerle özdeşleştirilmişlerdir. Bu simgeler, her bir tanrının tanrısal güçlerini farklı özelliklerle temsil eder. Örneğin, yeraltı tanrısı Nergal, vahşi bir aslan ya da aslan-iblis olarak gösterilirken, kader tanrısı Nabu bir yılan-ejderha, rüzgârların tanrısı İşkur ise bir aslan-ejderha ile betimlenmiştir. Yeraltı dünyasının tanrısı Ningişzida ise sıklıkla çeşitli ejderha figürleri ile tasvir edilir. Ayrıca, boynuzlu başlık, tanrısal bir simge olarak kabul edildiğinden, tanrıların tasvir edildiği tabletlerde ve silindir mühürlerde sıkça kullanılmıştır (Günaltay, , Şemseddin, M. ; akt.Altuncu, Abdullah, 2014, s. 120).

Sümer mitolojisinde yer alan ve doğanın parçası olup insanın baş edebilmesi güç olan yabancı hayvanlarla özdeşleştirilen bu tanrı tasvirleri doğanın kaotik, yabancı, vahşi ve bir o kadar da ezici gücüne hayranlığın ve itaatkârlığın göstergesi gibidir diyebiliriz.

Sümer mitolojisinden birçok örnekle ortaya çıkan semavi dinlere dayalı öğretilerde ise insan bütün dünyanın sahibi olarak konumlandırılmıştır.

Semavi dinlerin doğuşu ile beraber doğanın karşı konulamaz kaotik gücüne karşı üretilen mitoslarla doğaya duyulan saygıya dayalı inanç biçimleri, yerini insanın merkeze alındığı, doğanın insana ait kılındığı, insanın hizmetine sunulduğu, insana itaat eden bir varlığa dönüştüğü inanç sistemlerine bırakmıştır.

Kutsal kitaplarda insan, diğer varlıklardan üstün ve doğanın egemeni olarak tasvir edilir. Tanrı, insanı doğanın kaotik yapısından daha yüce bir konuma yerleştirerek ve ona hâkim kılarak bu düzensizliği kontrol altına almıştır. Doğa, teoloji ve Tanrı'nın emirleriyle düzenlenen bir olgu haline gelmiştir.

Semavi dinler doğaya hâkim kılınan insanın konumuna dair örneklerle doludur. Bunları şöyle sıralayabiliriz:

Tevrat:

-"İnsanı kendi suretimizde, kendimize benzer yaratalım... yeryüzünün tümüne egemen olsun" (Yaratılış 1:26).

-"Tanrı insanı kendi suretinde yarattı... Verimli olun, çoğalın, yeryüzünü doldurun ve denetimimize alın" (Yaratılış 1:27-28).

-"Tohum veren her otu... size yiyecek olarak veriyorum" (Yaratılış 1:29).

Zebur:

-"Neredeyse bir tanrı yaptın onu, başına yücelik ve onur tacını koydun... Her şeyi ayaklarının altına serdin" (Mezmurlar 8:5-6).

İncil:

-"Siz dünyanın tuzusunuz" (Matta 5:13).

-"Kuşlardan ders alın... Siz onlardan çok daha değerli değil misiniz?" (Matta 6:26).

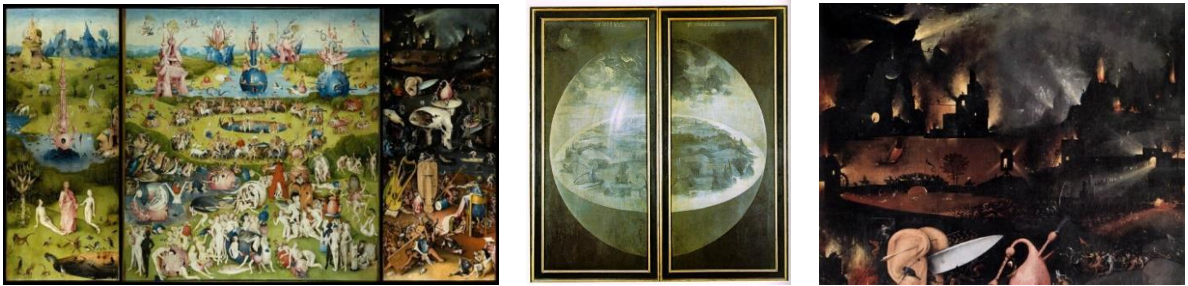
Kuran:

-"O yerde ne varsa hepsini sizin için yarattı" (Bakara 29).

-"İnsanı yarattığımız varlıkların birçoğundan üstün kıldık" (İsra 70).

Semavi dinlerde alınan bu örneklerle göre insan doğadaki diğer canlılar ve doğaya ait olan her şeyin üstünde bir varlık olarak hâkim bir pozisyona konulmuş ve insana doğanın parçası olmaktan daha aşkın bir konum kazandırılmıştır.

Orta çağ Avrupası'nın sanatçıları dini öğretilerin sözcülüğünü yapan birçok yapıt ortaya koymuşlardır. Bu yapıtlarda yine insanın iradesini teolojiye dayalı öğretilerden yana kullanması ile ilgili betimlemeler gözlemlenmektedir. İnsanların yalnızca bu teolojik öğretilere benimseyerek kaos ile özdeşleşen cehennem olgusundan kurtulacaklarına dair yapılan bu eserlerden birisi de Hollandalı ressam Hieronymus Bosch tarafından yapılan "Dünyevi Zevkler Bahçesi" isimli yapıttır.



Görsel 2: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Meşe Paneller Üzerine Yağlı Boya, 205,5 cm × 384,9 cm, 1490-1510, Museo del Prado, Madrid (Mattei, www.artmajeur.com, 2023).

Görsel 3: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi Dış Kanatlar Kapatılınca Dış Panel (Mattei, www.artmajeur.com, 2023).

Görsel 4: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi sağ panel detayı (Mattei, www.artmajeur.com, 2023).

Hollandalı ressam Hieronymus Bosch tarafından 1490 ile 1510 yılları arasında yapılan bu triptiktir tablo (Görsel 2) meşe paneller üzerine yağlı boya ile resmedilmiştir. Üç panelli bir tablo olan bu

yapıtın sol panelinde cennet tasviri yer alır ve Adem ile Havva'nın yaratılışı gösterilir. Bu bölümdeki düzenli ve huzurlu doğa manzarası, başlangıçtaki saf ve masum durumu temsil eder. Orta panel, dünyevi zevklerin ve insanoğlunun hedonistik⁴ yaşamının bir tasviridir, yoğun ve girift bir sahne, şehvetin insanlık üzerindeki hâkimiyetini göstermektedir. Bu bölümde kaos, aşırı kalabalık, düzensiz ve fantastik sahneler aracılığıyla ifade edilir. İnsanların çeşitli aktivitelerde bulunduğu, tuhaf ve fantastik yaratıkların yer aldığı bölümde, kaotik unsurlar açıkça görülür. Tersine, Sağ panelde cehennem tasviri bulunur ve burada kaos, acı ve cezanın hakim olduğu sahnelerle anlatılır. Bu bölüm, dünyevi zevklerin kaçınılmaz sonucunu gösterir ve karanlık, düzensiz bir yapıya sahiptir (Mattei, www.artmajeur.com, 2023).

Hieronymus Bosch' un triptiği (Görsel 2), Adem ile Havva'nın yaratılışı ve cennet tasviri ile başlayan, insanların hedonistik yaşamını ve dünyevi zevklerini kaotik ve fantastik sahnelerle betimleyen, nihayetinde cehennemi acı ve cezalarla gösteren bir anlatım sunar. Sanatçı bu tablosu (Görsel 2) ile kaos kavramı bağlamında zengin ve karmaşık bir yorum sunar. Bu üç panelli (triptych) eser, insanın dünyevi zevkler, cennet ve cehennem arasındaki yolculuğunu betimleyen çok katmanlı bir anlatıdır.

Triptiğin kanatları kapatıldığında, dış panellerin tasarımı ortaya çıkar (Görsel 3). Bu paneller, Hollanda triptiklerinde yaygın olarak kullanılan ve grisaille adı verilen yeşil-gri renk şemasında boyanmıştır. Canlı renklerin olmaması, Hristiyan teolojisinde dünyaya ışık getirdiğine inanılan güneş ve ayın yaratılışından önceki zamanı çağrıştırır. Dış panellerin sade ve baskılanmış görünümü, iç kısımdaki renkli ve canlı sahnelerin etkisini artırmayı amaçlar (Mattei, www.artmajeur.com, 2023).

Dış panelde tasvir edilen dünyanın oluşumu sahnesi (Görsel 3) insanın olmadığı kaotik bir manzara imajı sergiler gibidir. Dış panelin izleyende uyandırdığı bu düzensizlik ve kaotik görünüm iç kısımda teolojiye dayalı emir ve buyruklar ve yasaları öyküleyen triptik resimle dünya sanki düzenli bir hayata dönüşümün izlenimi niteliğindedir.

Üç parçanın sağ paneli (Görsel 4), Bosch' un eserlerinde sıkça rastlanan bir tema olan Cehennemi tasvir eder. Bu panelde, insanların ayartmalara yenik düşerek kötülüğe ve ebedi lanetlenmeye sürüklendiği bir dünya gösterilir. Panel, öncekilerle keskin bir tezat oluşturur ve soğuk renkler ile donmuş suyolları ile karanlık ve ürpertici bir atmosfer yaratır. Cennet temalı merkez panelin aksine, burası ceza ve misillemenin sert bir gösteresidir.

Bu yoğun ayrıntılara sahip sahnede (Görsel 4), arka planda yanan şehirler, savaşlar, işkence odaları ve cehennem tavernaları betimlenir, bol miktarda iblis görünür. Ön planda, insan etiyle beslenen mutasyona uğramış hayvanlar sergilenir. Bir zamanlar erotik olan insan figürleri, şimdi utanç içinde cinsel organlarını ve göğüslerini kapatmaya çalışır.

Patlamalar arka planı aydınlatır ve şehir kapılarından ateşli bir parıltı yayılır, suya yansiyarak kana benzer bir etki yaratır. İşkenceciler komşu bir köyü yakmaya hazırlanırken, bir yol kağan insanlarla

⁴ Hedonist hazcı anlamına gelir (Türk Dil Kurumu, 2024).

doludur. Tavşan, kanayan ve kazığa saplanmış bir ceset taşır. Ön planda, sıkıntı ve işkence çeken figürler görülür. Bazıları kusarken veya dışkısını çıkarırken, diğerleri arp ve lavta üzerinde çarmıha gerilmiş olarak zevk ve eziyet arasındaki karşıtlığı simgeler. Bir koro, "Müziyenlerin Cehennemi" grubunu oluşturan bir çift kalçaya yazılmış bir notadan şarkı söyler (Mattei, www.artmajeur.com, 2023).

Genel olarak, sağ panel (Görsel 4), insan günahlarının ve ahlaki başarısızlıklarının sonuçlarının kaos, ıstırap ve eziyet sahneleriyle tasvir edildiği kabus gibi bir Cehennem vizyonunu sunar.

Bosch' un bu eserinde, kaos, yalnızca düzensizliğin değil, aynı zamanda ahlaki ve ruhsal çöküşün de bir sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanatçının yaratımı (Görsel 2), kaos kavramını farklı açılardan ele alır ve insan doğasının, arzularının ve sonuçlarının kaotik yapısını gözler önüne serer. Eserdeki her bir panel, kaosun

Hristiyanlık teolojisine dayalı farklı bir yüzünü yansıtarak, izleyiciyi insanın içsel ve dışsal çatışmaları üzerine düşünmeye sevk ederek teolojiye dayalı öğretilerin insana doğanın karşısında kazandırdığı güç ve iradeyi kullanmasına dair erk sahibi olduğu konumunu hatırlatıcı bir özellik taşır gibidir.

İnsanın doğa karşısında yüceltilmesine dayalı bu anlayış, yalnız mitoloji ve teolojiye dayalı bir biçimde gelişmemiş, bunun yanı sıra düşünürler ve filozoflar tarafından da desteklemiş fikirler ortaya atılmıştır.

Batı kültürünün etkisiyle kendini gösteren insan merkezci görüş anlayış biçimi ve buna kaynaklık eden filozofların başında Aristoteles'in geldiği söylenir.

Aristoteles, insanları, akıl seviyelerine göre sıraladığı canlılar hiyerarşisinin en tepesine bütün canlılara hâkim bir biçimde yerleştirir ve bu hiyerarşide bitkilerin hayvanlar için var olduğunu savunur. Doğanın içinde barındırdığı her şeyin bir amacı olduğuna ve her şeyin özellikle insanlar için yaratıldığına inanmamız gerektiğini savını ortaya atar. Bu görüş Kant ve Thomas Aquinas'ın düşünceleri ile de örtüşmektedir. Kant ahlaka dair ilkeleri tanımlarken, insanın asıl amaç olduğunu, aracı bir konumda değil, kendi başına bir amaç olması gerektiğini vurgular. Bu düşünceleri, "İnsan ve tüm akıllı varlıklar, herhangi bir istem için rastgele kullanılacak sadece bir araç değil, kendileri bir amaç olarak var olmalıdır" şeklinde ifade eder (Kant, 2009: 45,akt. Fikri Gül, 2013, s. 20).

Gerek çıkış noktasını mitoslardan alan semavi dinlerin gerek se düşünür ve filozofların insanı merkeze alan dünya görüşlerinden anlaşıldığı üzere insan doğaya ait kaos karşısında yüceltilmiş ve doğanın özünde var olan kaotik yapısının karşısına insanın neden olduğu kaosun temelleri atılmıştır.

1-2 Aydınlanma Felsefesi Bağlamında Ekolojik Dünya dan Mekanist Dünyaya Geçiş ve Bilgiye Dayalı Kaos:

Aydınlanma Çağı, 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa'da ortaya çıkan ve insanların bilgi, akıl ve rasyonaliteye dayalı olarak düşünmeye teşvik edildiği bir dönemdir. Bu dönem, kilise ve feodal otoritenin sorgulanması, bilimin ve akılın öne çıkması ve bireysel özgürlüklerin savunulmasıyla karakterizedir.

Her ne kadar Aydınlanma düşünürleri, insanın akıl ve bilgi yoluyla karanlığı (cehaleti ve dogmatizmi) aydınlığa (bilgiye ve rasyonelliğe) dönüştürebileceğine inansalar da, bunun yanı sıra teolojinin insanı dünyanın doğal ve kaotik yapısına üstün bir konumda görmesine benzer bir anlayışı benimsemişlerdir. Bu düşünürler, insanın us gücünü ön plana çıkararak, doğa karşısında yıkıcı bir güç olarak konumlandırmışlardır. Aydınlanma Felsefesi ile insanın bilgiyi ve akli kullanarak doğaya müdahale etmesi ve insanın doğa üzerinde egemen olmasını meşru kılmıştır. Bu meşruiyet ile insanı doğada egemen unsur haline getirmiş insanın istediği ve dilediği şekilde doğaya müdahale etmesinin önünü açmıştır. Bu durum neticesinde tabiat üzerinde oluşan kaos ortamı kendini göstermeye başlamıştır.

Aydınlanma Felsefesi' ne kadar, insan doğanın kaotik yapısıyla uyumlu, saygılı ve barışık bir şekilde yaşıyordu. Doğa olayları kendi kaotik dengesi içinde kendini yenileyebiliyordu. İnsan, bilgiyi doğanın bu kaos halini açıklamak için kullanıyor ve kendini doğanın dengesinin bir parçası olarak kabul ediyordu. Aydınlanma ile bu görüş, insanın merkeze alındığı bir dünya görüşüne dönüştü (Kayan, 2018, s. 481).

Aydınlanma Felsefesinden önce, bilgi yalnızca tabiatı insanın anlamlar dünyasında anlamlandırmak için insanın başvurduğu bir olgu iken, aydınlanma felsefesi süreci ile beraber insanın egemen güç olarak doğanın merkezine alınmasını vaaz ediyor gibidir.

Bu dönüşüm, insan ve doğa arasındaki ilişkinin tarihsel bağlamını yeniden şekillendirdi. Antik çağlarda, filozoflar doğaya hâkim olma fikrine sahip değildi ve insan, doğanın bir parçası olarak görülüyordu. Ancak, 17. yüzyılda yaşanan bilimsel gelişmelerle birlikte, insan aklını merkeze koyan ve onu doğanın üzerinde konumlandıran bir bakış açısı yaygınlaşmaya başladı. Bacon'ın "bilgi güçtür" yaklaşımı ve Descartes'ın mekanik dünya görüşü, insanın doğa üzerindeki üstünlüğünü savunan bu anlayışı destekledi.

Bu dönemde, doğa anlayışı tamamen mekanik temellere dayandırıldı. Descartes, doğayı bir makine gibi görerek insan aklının rehberliğinde dünyanın ilerleyeceğine inandı. Ancak, Aydınlanma döneminde insan aklının rehberliğinde dünyanın yükselişe geçeceği inancı nihayetinde başarısızlıkla sonuçlandı. Bugün, "tamamen aydınlanmış dünya, bir felaketin zaferini simgelemektedir" (Horkheimer-Adorno, 1995: 19,akt.Fikri Gül, 2013, s. 18).

Mekanik temellere dayandırılmış aydınlanma dönemi doğa anlayışı, Descartes'ın doğayı bir makine olarak görmesi fikri ile bu fikrin insan aklının rehberliğinde ilerleyeceğine inanılmasına dayalı iyimser bakış açısı zamanla başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Galileo, doğa yasalarını keşfetmek ve bu yasaları matematiksel dil ile formüle etmek için bilimsel deneyi kullanan ilk kişidir. Onun öncülüğünde geliştirilen deneysel yöntem ve doğanın matematiksel tasviri, 17. yüzyılda bilimin hâkim paradigması haline gelmiş ve bugüne kadar bilimsel teorilerin temel ölçütleri olarak kabul edilmektedir. İtalya'da deneylerini pratikte uygularken, İngiltere'de Bacon, deneysel bilimin metodolojisini desteklemiştir (Can, Nevzat, 2009, s. 104).

Galileo'nun deneyleri ile doğa artık kendi bağlamının dışında matematiksel olarak araştırılan ve bu araştırmalarla yeniden insan tarafından şekillendirilecek olan bir yapıya sahip olmuştur.

Bu bilimsel devrim, doğa ve insan arasındaki ilişkinin köklü bir şekilde değişmesine neden oldu. Bacon'un tümevarıma dayalı bilim felsefesini benimseyen modern insan, doğayı bir eş gibi değil, bir fahişe gibi görmeye başlamıştır; yani, ona karşı herhangi bir sorumluluk veya yükümlülük hissetmeksizin, ahlaki bir değer atfetmeksizin, sadece bir nesne olarak kullanmayı benimseyen bir insan modeli. Bacon' un görüşleri, doğayı kontrol etme isteğini artan bir hırs ve açgözlülükle birleştirmiştir. Antik dünya görüşünün besleyici ve destekleyici niteliği yerini, doğanın organik yapısı makine benzeri bir dünya metaforu ile değiştirmiş ve bilimsel devrimle birlikte kaybolmuştur (Nasr, 15, akt. Can, Nevzat, 2009, s. 104).

Bacon'un bu düşünce biçimi ile doğa iyice değersizleşen insanın elinde evrilip çevrilebilecek ham ve yabancı bir yapıya dönüşmüş, insan bu yapıyı akli ile şekillendirebilecek bu şekillendirme ile de doğanın yabancı ve kaotik yapısına hükmederek onu istediği gibi kontrol edecek bir varlık olarak görülmüştür diyebiliriz.

Descartes' ın "Düşünüyorum, öyleyse varım" ifadesi, zihni maddi varlıklardan üstün tutarak ruh ve beden ayrımını oluşturmuş, bedeni bir makine olarak tanımlayan bir bakış açısını desteklemiştir. Bu yaklaşım, her şeyin kontrol edilebilir olduğu inancını ve teknolojik bir bakış açısıyla sınırlı, araçsal bir doğa anlayışını teşvik eder. Makineler, kullanıcılarının ihtiyaçlarına göre tasarlandığı için onların kontrol edilmesi kolaydır ve nadiren beklenmedik durumlar meydana gelir (Plumwood, 2004: 150, akt. Can, Nevzat, 2009, s. 106).

Descartes'ın zihni bedenden ayırma ve bedeni makine olarak düşünme yaklaşımı, doğayı da mekanist bir varlık olarak kabul etme eğilimindedir. Bu düşünce, insanın doğayı bilgi ile yönetebileceği ve mekanist bir düzenin habercisi olduğu fikrini güçlendirir demek doğru bir çıkarım olacaktır.

Freud, doğanın temelinde kaotik bir durum olduğunu savunur ve medeniyetin yıkılması düşüncesini nankör ve dar görüşlü bir perspektifin ürünü olarak görür. Onun görüşüne göre, doğada bizim içgüdülerimize bir sınırlama koymamız gerekmez çünkü doğa, istediğimizi yapmamıza izin verir, ancak doğanın kendi sınırlama yöntemleri de mevcuttur. İnsan, doğa üzerinde tam bir hâkimiyet kuramaz. Çünkü doğada, insanın tüm kontrol girişimlerini alaya alan unsurlar bulunur. Toprak sarsılabilir, parçalanabilir ve insan yaşamını, emeklerini yutabilir; su taşar

ve her şeyi kargaşada boğabilir; fırtınalar her şeyi süpürebilir; hastalıklar ve ölümün gizemi vardır. Freud'a göre, medeniyeti oluşturma amacımız, toplumsal yaşamımızı mümkün kılan ve bizi doğanın korkutucu tehditlerinden korumak içindir. Medeniyetin asıl amacı, bizi doğaya karşı korumaktır. Freud'un medeniyet anlayışı, Rönesans ve Aydınlanma dönemlerinde Batı düşüncesinin hâkim olan "güç" ve "doğanın insan kontrolü altına alınması" fikirlerinin eleştirisine ve sorgulanmasına dayanır (Freud akt.Merkit, Nuriye, 2016, s. 132,133).

Freud'un açıklaması, doğadaki kaosla insanın doğayı kontrol etme çabaları arasındaki zıtlığı vurgular. Doğadaki deprem, sel, hastalık gibi olaylar doğanın kaotik yapısını temsil ederken, Aydınlanma Çağı'nda ortaya çıkan akılcı bilgi ve teknoloji ise doğayı insanın denetimine sokma çabalarını yansıtır. Freud'a göre, medeniyetin temel amacı, insanı doğanın tehditlerinden korumaktır, ancak bu koruma çabaları insan merkezli bir kaotik düzeni de beraberinde getirir.

Aydınlanma Felsefesi, doğayı kontrol etme ve hükmetme anlayışını benimseyerek insanların doğayı yönetme yetkisini artırmıştır. Bilimsel Devrim, bu düşünceyi rasyonel bir temelde güçlendirmiş ve insanları doğayı kendi çıkarları doğrultusunda kullanma eğilimine yöneltmiştir. Bu yeni değerler dizisi, doğanın sınırsız bir kaynak olarak görülmesini teşvik ettiği için çevre sorunlarının merkezinde yer almıştır. Sonuç olarak, insanlar doğayı kendi çıkarları için tüketmeye başlamış ve çevreyi tahrip etme eğilimi göstermişlerdir (Kayan, 2018, s. 485).

Doğanın, insanın bilgi gücüne boyun eğdiği bu düşünce, ekolojik dengeyi hiçe sayarak, insanın yarattığı kaotik bir dünyayı ortaya çıkarmıştır. Bu durum, doğanın kendi kaosuna dayalı bir dünya yerine, insan müdahalesiyle oluşan düzensizliğin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

1.3.Makinenin Kaosu 18. Yüzyıl Sanayi Devrimi:

Sanayi Devrimi'ne kadar, her ne kadar gerek teolojinin insanın merkeze alındığı bir doğa anlayışı, gerekse Aydınlanma Çağı'nın insan aklına ve bilgiye dayalı insanın doğaya hâkim durumu oluşturulmaya çalışılmış olsa da, oluşturulan bu insan merkezci durum doğaya, Sanayi Devrimi sürecindeki kadar zarar vermemiştir. Bu nedenle, sanayi devrimi sürecinde doğanın zarar görme düzeyinin önceki dönemlerden daha yüksek olduğu doğru bir çıkarım olacaktır.

Sanayi Devrimi'ne kadar olan süreçte insanlar çevreyle uyum içinde ve barışçıl bir yaşam sürdürüyorlardı. Bu yüzden, Sanayi Devrimi öncesinde meydana gelen çevre sorunları, doğanın kendini yenileme kapasitesi sayesinde, insanlık için büyük bir problem oluşturmadan doğal yollarla çözülebiliyordu. Aydınlanma felsefesinden önce hüküm süren Ortaçağ'ın Organik Dünya Görüşü, akıl ve insani değerlere dayanıyor ve bilginin amacı sadece doğa olaylarını açıklamak olarak görülüyordu. Organik Dünya Görüşü, insanı doğanın bir parçası olarak kabul eden bir bakış açısı çerçevesinde gelişmiştir (Kayan, 2018, s. 481).

Ortaçağ'ın Organik Dünya Görüşü' nün bilgiyi doğaya zarar vermeyen bir konuma yerleştirmesi, çevre sorunlarının doğanın kendini yenileme gücü sayesinde büyük krizlere yol açmadan doğal yolla çözülmesine imkân tanımıştır.

Dünya üzerinde ilkel insandan günümüz insanına kadar düşünme ve çözüm üretme konusunda kendini geliştiren modern insan, bilgi birikimi ile yeni keşiflerde bulunmuştur. Avcı toplayıcı insan tarım yapmayı keşfetmiş ve yerleşik hayata geçmiş, yazıyı icat etmiş, medeniyetler oluşturmuş, imparatorluklar kurmuştur. Johannes Gutenberg'in 1447' de matbaayı icadı ile bilginin dolaşımı ve aktarımı kolaylaşmıştır (bilgihanem.com, 2022).

Tarımın gelişmesi ile artan insan nüfusu, daha çok üretime ihtiyaç duyulmasından kaynaklı olarak tarım araçlarının gelişimine ihtiyaç duymuş, bu durum da yeni buluş ve icatların doğmasına zemin hazırlamıştır. Bu buluşların kendini gösterdiği yüzyıl 18. yüzyıl sanayi devrimidir. Bu gelişmeler ve sayısız birçok gelişimle dünyanın kendi içerisinde var olan kargaşa ortamının yerine, insan merkezli, insan us gücüyle ve insan marifeti ile geliştirdiği bilgi ve icatlara dayalı birçok alanda kaotik sistemler koymuştur denilebilir.

18. yüzyılın ortasından 20. yüzyılın başlarına kadar süren süreçte Batı Avrupa'da sanayi devrimi yaşanmıştır. Sanayileşmenin etkisiyle üretim makineleri yaygınlaşmış, işlerin bölünmesi ve rasyonelleştirilmesi gerçekleşmiş, kitlesel üretime geçilmiş ve işçi sınıfı oluşmuştur. Bu süreç, sınıflar arası ayrımı artırmış ve insanları doğa ile ilişkilerini sorgulamaya yönlendirmiştir.

18. yüzyılda Avrupa'da başlayan ve aynı zamanda endüstri devrimi olarak da bilinen sanayi devrimi, doğaya ve içinde var ettiği kaotik yapısına saygı gösteren insanın doğa ile olan uyumundaki dönüm noktasını işaret etmiştir. 1698'de, İngiliz mühendis Thomas Savery (1650-1715) tarafından yapılan ve ilk ticari buhar makinesi olarak satılmıştır (www.bg360.com.t, 2022). Bu cihaz doğanın ezici kaotik gücüne karşın, bu güçle baş edecek ve makineleşmenin ortaya çıkardığı kaos ortamını oluşturacak ilk adım olmuştur diyebiliriz.

Makinenin gelişimi ve matbaanın icadı ile bilgiye ulaşımın kolaylaşması, bir çok alanda kompleks bir kaos ortamının tetiklenmesine ve yayılmasına sebep olmuştur. Birbiri içerisine geçmiş ve girift bir yapıya sahip olan bilginin akışına dayalı bu kaos ortamlarının, kavramın tasniflenmesi bakımından hakim olunması zor bir alanı kapsadığı düşünülmektedir.

16.yüzyıl sonları ve 17. yüzyıl başlarında İngiltere'de başlayan ve dünya genelinde etkili olan Sanayi Devrimi, toplumların ekonomik, sosyo-kültürel, sağlık, idari, hukuki ve siyasi yapılarında büyük değişimlere yol açmıştır. Üretim sürecinde makineleşmenin başlaması ve bunun diğer alanlara yayılması, sanayi devriminin toplumsal yapıları etkileme gücünü oluşturmuştur. Bu dönemde kentler, modern makineleşme, ulaşım ve karmaşık ekonomiler nedeniyle, ekonomik faaliyetlerin merkezleri haline gelmiştir (Harris ve Ullman, 2002: 57,akt. Sefer Çekirge, 2013, s. 41).

Birçok alanı etkisi altına alan ve dünyada birçok değişime yol açan bu devrim, insanın icatları ile dünyanın metabolizmasına dair yapısını alt üst edecek bir insan-doğa ilişkisini oluşturmuştur diyebiliriz.

1857-1858' de basılan Grundrisseden beri Marx metabolizma (Stoffwechsel) kavramına doğa ile toplum arasında üretim aracılığıyla gerçekleşen ilişkiye dair açıklamasında merkezi yer vermiştir. Emek sürecini insanlık ve doğa arasındaki metabolizmaya dair ilişki olarak tanımlamıştır (Foster, John Bellamy, 2015, s. 16).

Marx'ın tespitleri doğa ile insan arasındaki uyumlu ilişkinin bozulmasına dair çarpıcı örneklere sahiptir.

“Kapitalist üretim”, nüfusun ve şehirlerde yaşayan insan sayısının artmasına sebep olur. Bu durumun iki önemli etkisi vardır. Bir yandan toplumsal tarihi güdülerin yoğunlaşmasına yol açarken, diğer yandan insan ile toprak arasındaki metabolizmaya dair bağlantıyı zayıflatır. Yani, kapitalist üretim, toprağın besleyici öğelerinin insanlar tarafından gıda ve giysi olarak tüketilip toprağa geri dönüşünü engeller; bu da toprağın sürekli verimli kalabilmesi için gerekli olan doğal koşulların kapitalist üretim nedeniyle bozulmasına yol açar (Karl Marx 1976 :s 637-38, akt. John Benamy Foster, 2015, s. 17).

Marx'n kapitalist üretime dair verdiği bilgiler ışığında çıkarımda bulunacak olursak, kapitalist üretim sisteminin bu etkileri, toprağın verimliliğinin azalmasına ve tarımsal üretimin sürdürülebilirliğinin tehlikeye girmesine neden olur diyebiliriz.

Toprağın besin döngüsünün bozulması, uzun vadede ekosistem dengesizliklerine ve tarım arazilerinin çoraklaşmasına yol açabilir. Ayrıca, kırsal alanlardaki bu bozulmalar, kentlere göçü artırarak şehirlerin aşırı nüfuslanmasına ve bu bölgelerdeki altyapı ve yaşam kalitesi sorunlarının derinleşmesine sebep olur. Bu döngü, kapitalist üretimin hem ekolojik hem de toplumsal açıdan sürdürülebilir olmadığını gösterir.

Sanayileşme ve sanayileşmenin sebep olduğu kaos ele alındığında, ortaya çıkan kaotik olaylar ve olgular kabaca şöyle sıralanabilir: 19. yüzyılda buharlı makinelerin gelişmesiyle beraber fabrikalar kurulmuş, Sanayi kentleri oluşmuş ve iş gücü açığı bu kentlere kırsaldan göç eden insan nüfusunun çoğalmasına sebep olmuştur. Teknolojik gelişmeler sonucu üretim çeşitlenip çoğalmış, üretimdeki artışa paralel olarak tüketim de artmıştır. Tüketime dayalı kar amaçlı kapitalist bir düzenin oluşumu, enerji ve hammadde kaynakları bulma hırsıyla doğal kaynakları bilinçsizce kullanan, daha çok üretim ve daha çok kar elde etme kaygısıyla tabiatı kirleten, doğayı daha fazla sömüren insan modelinin ve bir kargaşa ortamının ortaya çıkmasına sebep olmuştur diyebiliriz.

Sanayi devrimi ve neticeleri birçok sanatçı tarafından farklı dönemlerde ve farklı sanat akım ve anlayışları ile ele alınmış ve bu akımlar kimi zaman bu gelişmelere yaptıkları aracılığı ile güzellmeler yapmışlardır. İlerleyen tarihi süreç ve sanayi devriminin sebep olduğu yıkıcı güçle yüzleşen

sanatçılar yapıtlarında sanayi devrimi ve sebep olduğu yıkıma seyirci kalmayarak eleştirel bakış açısı ile ele aldıkları yapıtlarında yer vermişlerdir.

Sanayileşme ve sebep olduğu kaos kavramının belirgin bir biçimde dünya ve insan hayatında belirmesine rağmen bu dönem içerisinde yer alan sanat akımlarından birisi olan romantik dönemin sanatçıları hala doğanın kendi içerisinde var olan kaosu manzara resimlerinde betimlemeye devam ediyorlardı. Romantik sanatçılar, doğanın ve insan duygularının kaotik ve öngörülemez doğasına ilgi duymuşlardı. Bununla beraber yapıtlarında sanayi devriminin izlerini de görmek mümkün olmaya başlamış, doğanın kaotik manzarası içerisinde artık makinalar da görülmeye başlamıştı.

18. yüzyılın sonlarından 19. yüzyılın ortalarına kadar süren Romantik dönem, güçlü duygular, bireycilik ve doğayla bağlantıya vurgu yapmasıyla tanınır. Aydınlanma Çağı ve sanayi devrimine, rasyonalizme ve sanayileşmeye tepki olarak ortaya çıkan Romantikler, doğayla yeniden bağ kurmayı ve insanların duygusal ve ruhsal yönlerini keşfetmeyi amaçlamışlar, Sanayi Devrimi'nin getirdiği endüstriyelleşme ve kentleşmenin olumsuz etkilerini eleştirmişlerdir. Fabrikaların yükselişini ve iş gücünün makinelerin eline geçişini insanlık karşıtı olarak görmüşlerdir. Romantik dönemde doğa ve sanayileşmiş toplum arasındaki ilişki karmaşık olarak görülmüş, doğayı ilham kaynağı olarak kutsarken sanayileşmenin olumsuz etkilerine karşı durmuşlardır (Görü, 2023).

Bu sanatçılar yapılan icatlar ve makinaların doğa içerisindeki konumunu ele alırken doğayı yücelten kompozisyonlar oluşturmuş ve bu manzaralarda doğanın kaotik manzarası ile mücadele eden makinalar tabiat karşısında çokta güçlü bir biçimde betimlenmemişlerdir.



Görsel 5: Caspar David Friedrich, Buz Denizi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 96.7cm x 126.9 cm, 1823–24, Kunsthalle, Hamburg (kuadros.com, 2024).

Görsel 6: Caspar David Friedrich, Deniz Kenarındaki Keşif, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110 cm x 171,5 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin (Meisterdrucke, 2024).

Caspar David Friedrich'in "Buz Denizi" (Görsel 5) adlı eseri, bir buz denizi ve karla kaplı bir dağın yer aldığı etkileyici bir kış manzarasıdır. Friedrich'in kompozisyon ve teknikleri, izleyiciyi derin bir duygusal yolculuğa çıkarır. Yumuşak ve yaygın fırça darbeleriyle sis ve soğukluk hissi yaratmış, soğuk ve koyu renk paletiyle üzüntü ve yalnızlık temasını vurgulamıştır.

Resmin arkasındaki hikâye de büyüleyicidir. Friedrich'in, 1779'da Johann Wolfgang Von Goethe'nin Aletsch Buzulu'na yaptığı keşiften esinlendiği düşünülmektedir. Eser, Avrupa'daki siyasi ve sosyal değişimlerin ortasında doğa ve yalnızlık temalarını işler, izleyiciye doğanın görkemi karşısında insanın küçüklüğünü ve kırılganlığını hatırlatır. Buz denizinde batmış bir tekne detayı, doğanın insan üzerindeki üstünlüğünü ve hayatın kırılganlığını simgeler.

Bu resim, kaosun doğadaki temsili olarak da görülebilir. Friedrich bu yapıtı aracılığıyla, kaotik ve acımasız doğa güçlerinin insanın düzen ve kontrol arzusuna meydan okuduğunu gösterir. Buzun yıkıcı gücüyle biçimlenen bu kaos manzarası, doğanın karşısında insanın ve yaşamın ne kadar kırılgan olduğunu vurgular gibidir.

Özetle, "Buz Denizi" (Görsel 5) resmi, kompozisyonu, renk kullanımı ve yalnızlık duygusuyla öne çıkan bir Romantik dönem şaheseridir. Yaşamın doğası ve kırılganlığı üzerine derin bir yansıma sunar (kuadros.com, 2024).

Friedrich, bu tablosuyla izleyiciyi hem duygusal hem de düşünsel bir yolculuğa çıkarır ve doğanın kaotik gücü karşısında insanın yerini sorgular.

Sanatçının bir başka çalışması olan "Deniz Kenarındaki Keşiş" (Görsel 6) tablosu, kaosun ve doğanın içerisindeki insanın münzevi ve aciz varlığının derin bir simgesi gibidir. Resimde, sol yarısında göle veya denize doğru uzanan bej ve beyazımsı renkteki çıplak kumul kıyısı belirginleşir. Su yüzeyi neredeyse siyahtır ve ufukta, bulutlarla su arasındaki belirsiz geçişler sis dalgaları gibi görünür. Gökyüzü, yumuşak bir mavi tonuna dönüşerek derin bir huzursuzluğun öncesi gibi hissettirir. Kalın bulutlar güneş ışığını gizler, günün saati bilinmezdir.

Tablo (Görsel 6) genellikle yatay olarak katmanlıdır, sadece soldaki küçük tepede duran keşiş dikey bir çizgi oluşturur. Friedrich insan ve doğa arasındaki derin umutsuzluğu, perspektifsiz mekânsal kaliteyle ifade eder. Mekânsal derinlik eksikliği, resme esrarengiz ve çağdaşına göre radikal bir görünüm kazandırır. Kıyı, su ve gökyüzü arasında geçiş olmadan katmanlaşmış bir doğa görünümü oluşturulmuş, bu da izleyiciye zamanın ve derinliğin sınırlarını aşan bir yüzey izlenimi verir.

Friedrich'in eserinde, kaosun ve doğanın insafsız güçlerine karşı insanın yalnızlığını ve çaresizliğini sembolize eder. Bu tablo, klasik dönemin zaman ve mekânsal derinlik anlayışından uzaklaşarak, doğanın karşı konulmaz ve yabancılaştırıcı gücünü vurgular (Meisterdrucke, 2024).

Doğanın kaotik yapısını yücelten sanatçıların içerisinde kuşkusuz doğanın kaotik atmosferini, vahşi gücünü, fırtınaları ve trajik olayları eserlerinde en yetkin biçimde ele alan sanatçılardan birisi de William Turner'dır diyebiliriz.



Görsel 7: J. M. W. Turner, Kar Fırtınası: Limanın Ağzındaki Buharlı Gemi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91cmx122cm, 1842, Tate, Londra, İngiltere (www.artmajeur.com, 2023).

Görsel 8: J. M. W. Turner, Yağmur, Buhar ve Hız- Büyük Batı Demiryolu, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91cm. x121.8 cm, 1844, Londra'da National Gallery (Durak, 2023).

William Turner'ın "Kar Fırtınası: Limanın Ağzındaki Buharlı Gemi" adlı eseri (Görsel 7), bir limanın girişine yakın karlı fırtınada yol almaya çalışan buharlı gemiyi tasvir eder. Dalgaların gemiye çarpması, eserde kaos ve tehlike duygusu yaratır. Turner, bu tabloyla doğanın haşmeti karşısında insanın kırılganlığını gözler önüne serer (www.artmajeur.com, 2023).

William Turner'ın "Kar Fırtınası: Limanın Ağzındaki Buharlı Gemi" adlı eseri (Görsel 7), yatay formatıyla sanatçının natüralist yaklaşımından uzaklaştığını gösterir. Tablo, belirgin figürler veya nesnelere içermeyip, tamamen doğanın güçlü etkilerine odaklanır. Dalga, bulut, sis, yağmur ve rüzgârın iç içe geçtiği yoğun bir fırtına sahnelenmiştir. Dalgaların büyüklüğü ve devingenliğinin ortasında bulunan gemi, doğanın kaotik gücünün karşısında insanın çaresizliğinin temsili niteliğindeki bu çalışma, hareketin ön planda olduğu, doğa unsurlarının belirsiz ve soyut bir biçimde sunulduğu bir eserdir diyebiliriz.

Tuvalin merkezine yakın bir yerde yüzen bir gemi konumlandırılmıştır ve geminin üzerinde bir ışık patlaması dikkat çeker. Gemi direğinin sağında ve solunda suyun çalkantısıyla sallanan direğin hareketini gösteren beyaz çizgiler bulunur. Fırça vuruşlarındaki hız ve kaos, geminin alabora olma tehlikesini vurgular. Diyagonal ve amorf fırça vuruşları, kaosun yarattığı korkuya destek verir ve gözleri merkeze odaklar. Bu, sanatçının tuval önünde geçirdiği anı tanımlar.

Turner'ın "Kar Fırtınası: Limanın Ağzındaki Tekne" adlı eserinde, Sanayi Devrimi sonrasında toplumsal yaşamı kökten değiştiren dev makinelerin doğayla mücadelesi betimlenmiştir. Eserde tasvir edilen fırtına, izleyiciyi içine çekebilecek kadar güçlü bir kaos ve tedirginlik hissi yaratmaktadır. Romantik ressamlar, Sanayi Devrimi'nin simgesi olarak eserlerinde buharlı gemi veya buharlı lokomotifleri sıkça betimlemişlerdir. Turner'ın bu eserinde de insanın doğayla verdiği büyük mücadele vurgulanmaktadır; insan yapımı buharlı geminin doğaya karşı kazandığı ya da kaybettiği belirsiz olan bu çetin mücadele, eserde çarpıcı bir şekilde gözler önüne serilmiştir (Köse & Gücüko, 2022, s. 354-356).

Sanayi devriminin icatlarının doğanın kaotik yapısı içerisindeki konumu ve doğa ile insan ürünü makinenin yüzleşmesi sonucu ortaya çıkan görünüm (Görsel 7) tam bir kaos manzarası niteliği taşımaktadır denilebilir. Turner eserinde gemi ile doğanın mücadelesini, doğanın kaotik yapısı ve makinenin bu kaos ile olan mücadelesinin ve çatışmasının yarattığı gerilimi paylaşır gibidir.

Turner'ın "Yağmur, Buhar ve Hız; Büyük Batı Demiryolu" adlı (Görsel 8) eseri, dünyanın mekanikleşmesine yönelik endişesini yansıtır. 1844 yılında yapılan bu resim, İngiltere'de hızla yayılan demiryolu inşaatlarının ve insanların bu yeni ulaşım yöntemine uyum sağlama çabalarının yaşandığı bir dönemde yaratılmıştır. Buharlı trenler, endüstrileşmenin sembolü olarak doğanın görünümünü ve toplumu derinden etkiler. O dönemde yaya veya at arabasıyla seyahat eden insanların bu hızlı ulaşım aracına karşı şaşkınlık ve hayranlıkları, eserin adındaki 'Hız' kelimesinin anlamını vurgular.

Turner, bu eserinde izleyiciye doğru hızla gelen trenin yarattığı korku ve heyecanı kaotik bir manzara içinde yansıtır. "Kar Fırtınası: Limanın Ağzındaki Tekne" eserinde olduğu gibi, bu resimde de soyut bir tarz hâkimdir. Sarı, mavi ve kahverengi tonlarıyla yaratılan atmosfer, Turner'ın stilinin parçasıdır. Net görülen tek unsurlar, izleyiciye doğru gelen raylar ve trenin ön kısmı ile bacasıdır. Trenin geri kalanı, kaotik ve sisli bir atmosfer içinde raylarla kaynaşmıştır.

Resimde belirgin semboller veya yorumlanması gereken figürler yoktur. Turner, makinelerin gücü ile insanın doğayla karşı karşıya gelişi arasındaki ilişkiye vurgu yapar. Kaotik manzara, endüstriyel devrimin toplum üzerindeki etkilerini ve bu dönemde yaşanan büyük değişimleri güçlü bir şekilde ifade eder. Bu eser, hem döneminin kaosunu hem de modernleşmenin getirdiği hız ve değişimi derinlemesine ele alır (Keskin, 2017: 85-86, akt Köse, Oktay ve Gücüko, Hülya, 2022).

Sonuç olarak, Turner'ın "Yağmur, Buhar ve Hız; Büyük Batı Demiryolu" eseri, sanayi devriminin hem heyecan verici hem de korkutucu etkilerini görsel bir dille anlatır. Tren, ilerlemenin kaçınılmaz doğasını ve belirsizliklerini yansıtırken, kaotik manzara modernleşmenin hızlı değişimlerinin toplum üzerindeki etkilerini vurgular. Bu resim, insanın doğa ile ilişkisini ve teknolojik ilerlemenin getirdiği karmaşık duyguları gözler önüne serer, teknolojinin gücü ve hızının doğa ve insanlık üzerindeki derin etkilerini sorgulatan güçlü bir mesaj iletir diyebiliriz.



Görsel 9: John Constable, Deniz Üzerinde Yağmur Fırtınası, Tuval Üzerine Kâğıt Üzerine Yağlı Boya, 22.2×31.1 cm, 1824-1828, Royal Academy of Arts, Londra, Birleşik Krallık (www.teachercurator.com, 2023).

Görsel 10: John Constable, "Bulut Çalışması", Kraft Üzerine Suluboya, 12.7 × 15.2 cm. 1830–35, The Elisha Whittelsey Koleksiyonu (www.metmuseum.org, 2024).

Constable, bulutların manzara resimlerinde atmosfer ve ruh hali yaratmada çok önemli olduğuna inanıyordu. Onları dikkatle inceleyerek, bulutların dinamik ve sürekli değişen yapısını yakalamaya çalıştı. Büyük, kabarık bulutları betimleyerek kompozisyonlarına drama ve derinlik kattı; boya katmanları ve cesur fırça darbeleri gibi teknikler kullandı. Bu eserler bugün hala sanatçılara ilham vermekte ve doğanın değişen güzelliğini yakalamanın önemine dair felsefesi geçerliliğini korumaktadır.

Constable'ın bulutlara olan sevgisi, 1822-1824 yılları arasında Brighton'da yaptığı "Yağmur Bulutlu Deniz Manzarası Çalışması" (Görsel 9) adlı eserinde belirgindir. Londra'daki Royal Academy of Arts koleksiyonunda yer alan bu resim, Constable'ın Brighton'da çizdiği en dramatik deniz ve gökyüzü çalışmalarından biridir. Gök gürültülü kara bulutlar ve sağanak yağmur, sahnenin geçici doğasını yakalamak için hızla boyanmıştır. Resim, büyük bir yağmur bulutunun belirlediği dalgalı ve sert denizi tasvir eder. Gökyüzü karanlık ve kasvetlidir, üst yarısını yağmur bulutu domine ederken, alt yarısında deniz ve birkaç uzak tekne bulunur.

Bu resim ruh hali ve atmosferin bir çalışması olup (Görsel 9), Constable doğanın gücünü ustalıklı yakalamıştır. Gökyüzü, hızlı fırça darbeleriyle, deniz yüzeyi ise yatay kesiklerle vurgulanmıştır. Karanlık gökyüzü ve bulutların arasından fışkıran güneş ışığı sahneyi dramatik ve yüce kılar (www.teachercurator.com, 2023).

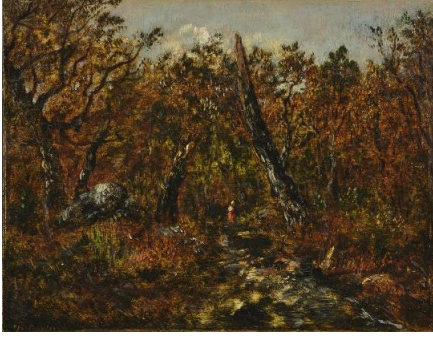
Bu bağlamda "Yağmur Bulutlu Deniz Manzarası Çalışması" (Görsel 9) ile sanatçı doğanın kendi yabanıl, hoyrat ve kaotik görünümünü yücelten bir tavırla resim kompozisyonunda anlık bir olay olan sağanak yağışa dair bir manzara çalışarak doğanın bu durumuna olan hayranlığı ile tabiata ait bu kaotik olayın manzarasını yapmıştır diyebiliriz.

Constable'ın bu suluboyası (Görsel 10) eskiz defteri sayfasını Eylül ayında bulutlar arasından batan güneşi yakalamak için kullanmıştır. Sanatçının İngiltere'nin değişken gökyüzüne dair çalışmaları, günün farklı saatlerindeki hava koşullarını gözlemleyerek kaydetmek amacıyla uzun süre sistematik bir çaba ile oluşturduğu bir dizgenin parçasıdır. Bu çalışmalar, hava durumunun anlık değişikliklerini, bulut oluşumlarını ve ışığın günün farklı zamanlarındaki etkilerini detaylı bir şekilde incelemeyi amaçlamıştır (www.metmuseum.org, 2024).

Constable'ın İngiltere'nin gökyüzünü böylesine titizlikle incelemesi (Görsel 10), doğayı ve hava durumunu sanatsal bir bakış açısıyla anlamaya yönelik derin bir tutkusunun sonucudur. Bu sistematik çalışmalar, sadece estetik değer taşımakla kalmayıp, aynı zamanda doğanın yabanıl, hoyrat ve karmaşık yapısına dair bilimsel bir yaklaşımla oluşturulmuş deneysel etütlere dayalıdır. Bu bağlamda yapmış olduğu suluboya eskizleri sanatçının doğanın değişken olan kaotik manzarasına dair anlık gözleme dayalı deneysel betimlemeleri olarak düşünülebilir.

Constable, doğayı doğrudan betimlemek yerine, onun duyumsamalarını ve kişisel yorumlarını yansıtarak resmetmeyi tercih etmiştir. Manzara resimlerinde doğa, onun kişisel stilizasyonu ile sunulmuş, gerçekçi betimlemelerden kaçınılmıştır (Toprak, 2018, s. 26).

Constable, "Yağmur Bulutlu Deniz Manzarası Çalışması" (Görsel 9) çalışmasında doğayı kişisel bir şekilde yorumlarken yücelttiği şey doğanın kendinde var olan kaotik manzarası olmuşken, "Bulut Çalışması" nda (Görsel 10) sanatçı gözleme dayalı ve tamamen doğaya ait olan kaos manzarası ile ilgilenmiştir. Kısacası Constable'ın yaklaşımı, doğanın içsel kaosunu ve değişkenliğini vurgulamakla birlikte, sanatçının duygusal ve görsel algısını ön plana çıkarmıştır.



Görsel 11: Théodore Rousseau, Kestane Ağaçları Bulvarı, Akaju Ağaç Pano Üzerine Yağlı Boya, 24x19 cm. 1837-1840, Louvre Müzesi, Paris (Renard, 2024).

Görsel 12: Théodore Rousseau, Alacakaranlık Manzarası, Tahta üzerine yağlı boya, 19 x 30 cm, 1850, Questroyal Fine Art, New York (Kunsthandel, 2022).

Rousseau'nun "Kestane Ağaçları Bulvarı" adlı eseri (Görsel 11), doğanın derin bir içsel çalışmanın ve hızlı transkripsiyonunun⁵ meyvesidir. Doğacı yaklaşımıyla, Rousseau tablolarını atölyede kararlılıkla yeniden işler. Doğaya bakışı yenilikçi ve özgündür; Rousseau doğayı kendi başına önemseyen bir sanatçı olarak ele alır. "Kestane Ağaçları Bulvarı", insan müdahalesinin olmadığı, 1847'den itibaren favori konularından biri olan yoğun orman temsillerinden biridir. Önde bir göletin parladığı ve iki büyük kırık ağaç arasından ormana doğru uzanan bir yol bulunmaktadır. Bir gezgin, odun toplama işiyle meşgulken, bu manzaradaki büyük ağaçların büyüklüğünü gösteren kırmızı bir lekeyle betimlenmiştir. Rousseau, insan figürünün boyutunu küçülterek etrafındaki doğayı anıtsallaştırır ve insanın evren içindeki yerine yeni bir bakış sunar.

Kompozisyonun (Görsel 11), Sol tarafında, güçlü bir kayanın yanında düğümlü dalları olan meşe ağaçları, ormanın karakteristik manzarasını yansıtır. Bu tablo (Görsel 11), Bas-Bréau ormanından ilham alarak 1845-1847 civarında başlanmış, ancak Rousseau'nun ölümüyle tamamlanamamıştır. Rousseau'nun panteist ve bütüncül doğa anlayışı, kompozisyonun merkezindeki iki kırık ağacın dikkatli tasvirinde ve sol taraftaki büyük meşe ağaçlarının ihtişamıyla kontrast oluşturan trajik çıplaklıklarıyla kendini gösterir (Renard, 2024).

Sanatçının "Kestane Ağaçları Bulvarı" isimli çalışmasında (Görsel 11), insan müdahalesinin olmadığı bir manzarayı ele almış ve doğanın kendi içindeki kaotik düzen ve doğal süreçlerin gözlemlenmesine dikkat çekmiştir diyebiliriz.

⁵ "Transkripsiyon", bir dilde veya bir biçimde yazılmış veya kaydedilmiş bir şeyin aynen yazılması veya aktarılması anlamına gelir (Maalouf, 2024).

Théodore Rousseau'nun romantik manzaraları, Sanayi Devrimi'nin getirdiği değişim ruhuyla keskin bir zıtlık oluşturur. Rousseau'nun pek çok eseri, dokunulmamış doğanın büyüklüğünü ve günbatımı ile şafak arasındaki yoğun ışık koşullarını övgüyle anlatır. Sanatçının “Alacakaranlık Manzarası” isimli çalışması (Görsel 12), seyrek bitki örtüsüyle kaplı bir manzarayı sergiler. Kompozisyonun merkezinde, ön plandan arka plana uzanan küçük bir dere bulunur. Düşük ufuk, yükselen ve dramatik olarak aydınlatılmış bir gökyüzüne imkân tanır. Biriken bulutlar, alçak bir güneşin ışığını yansıtarak merkeze yakın renklerin etkileyici bir uyumunu oluşturur. Hatta manzara bile, batmakta olan gökyüzü tarafından aydınlatılır. Sağ taraftaki tek başına ağaçlar, manzarayı ve gökyüzünü birleştirir, böylece Rousseau'nun kariyeri boyunca ilham aldığı günbatımı ve şafak zamanı temasını bir araya getirir (Kunsthandel, 2022).

Rousseau'nun bu anlatımı (Görsel 12), kaotik manzarayı güçlü bir şekilde öne çıkararak, sanatçının doğaya ve ışığın dramatik etkilerine olan derin hayranlığını vurgular.



Görsel 13: John Martin, Tufan, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 186.7 × 276.9 cm, 1834, Yale İngiliz Sanatı Merkezi, Paul Mellon Koleksiyonu (Warner, 1998).

Görsel 14: John Martin, Büyük Günün Gazabı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 197 × 303 cm, 1851–1853, Tate, Londra, İngiltere (Cooke, 2021).

Çağdaşlarından farklı bir dil kullanarak sanayi devriminin yeniliklerini teolojik bir yaklaşımla reddeden John Martin, devrimin ve makinenin etkilerini, iç dünyasında teolojik öykülerle cevaplanması gereken bir isyan olarak algılamış gibidir. Martin insanlığın bu yeni icatlarının karşısına dini öğreti ve öykülerle oluşturduğu resim anlayışını koymaktadır diyebiliriz.

Martin, Tufan (Görsel 13) eserinde, yaratılışın 7:11 ayetinde bahsedilen ilahi şiddeti en yıkıcı anında yakalamaya çalışır. Teknik becerideki eksikliklerini kavrayış ve gösteri dehasıyla telafi eder. Eserinde büyük dağların insanlığın üzerine bir taş dalgası şeklinde çöküşünü göstererek, hava, su ve yeryüzü yoluyla patlak veren evrensel bir fırtınayı tasvir eder. Martin, İncil'in başında gelen Yaratılış Tufan'ın, sonundaki Vahiy Kitabı'nda anlatılan kıyamet olaylarıyla ilişkilendirir. Bazı figürler, Son Yargı'dan lanetli ruhları andırır. Sanatçının hayal gücünü yakalayan şey, sahnenin dehşeti ve insanlığın kaderle mücadelesinin boşuna olduğu duygusudur. Nuh'un gemisi, umut ve kurtuluş sembolü olarak, güneş, ay ve kan kırmızısı kuyruklu yıldızın uğursuz birleşiminin yakınında, en yüksek kayalık çıkıntılardan birinde güçlkle görünmektedir (Warner, 1998).

Martin' in Tufan'ı (Görsel 13) insanın icatları ile oluşturduğu dünyaya, sanatçının teolojiye dayalı dünya görüşü ile betimlediği kaos manzarası ile verdiği bir cevap gibidir. Oluşturmuş olduğu

kompozisyon insanın isyanına cevaben geçmişte Tanrı'nın tufan ile yapmış olduğu uyarının hatırlatması gibidir.

Yine Martin'in (Görsel 14) "Büyük Günün Gazabı" adlı eserini Yeni Ahit'teki Vahiy Kitabı'ndaki Son Yargı tasvirinden ilham alarak yaratmıştır. Martin'in bu eserin bir "yargı resimleri" üçlüsünün bir parçasıdır. Martin oluşturduğu resim kompozisyonunda, İncil'de anlatılan Güneşin kara saçlı kuma dönüşmesi, ayın kan gibi olması, gökyüzünün defter gibi kaybolması ve her dağın ve adanın yerinden oynaması gibi apokaliptik⁶ betimlemeler oluşturarak İncil'deki olayları yakından takip etmektedir. (Görsel 14), yeryüzünün kendi üzerine çökmesiyle, insanlığın Tanrı'nın iradesine karşı çıkma çabalarının anlamsızlığını vurgular niteliktedir (Llewellyn & Riding , 2013).

John Martin'in resimlerindeki kaos manzarası, Tanrısal güce ait olan doğanın felaketleridir. Martin, insanın icatları ile oluşturduğu makine ve sanayiye dayalı düzeni, insanlığın ilahi gücün göstergesi olan doğa ve tabiata olan beyhude isyanı olarak algılar. Bu isyana verilecek cevap Hristiyan teolojisine ait söylencelerden yola çıkarak oluşturduğu kaotik felaket manzaraları ile olmuştur diyebiliriz.



Görsel 15: Eugène Delacroix, Champrosay'daki Manzara, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72,5 x 41 cm, 1849 dolaylarında MuMa Le Havre, Senn koleksiyonu (artsandculture.google.com, 2024).

Görsel 16: Eugène Delacroix, Sabah Zaferleri Kemer, "Bir Çiçek Sepeti" için Çalışma, Mavi Kâğıt Üzerine Pastel, 30.6 x 45.7 cm, 1848–49 (reprodukcijos.lt, 2024).

Görsel 17: Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x325 cm, 1830, Louvre Müzesi (evrensel.net, 2018).

Eugène Delacroix (1798-1863), geniş tarihi kompozisyonları ve Doğu zevkiyle tanınsa da manzaraya büyük önem vermiştir. Delacroix, nadiren saf manzaralar çizmiştir; sayının yirmiye biraz geçtiği tahmin edilir. 1844 yazında Champrosay'da kaldığı dönemde doğadan ilham alarak birçok eskiz yapmış ve bu izlenimlerini günlüğüne kaydetmiştir.

Champrosay'daki Manzara (Görsel 15), Delacroix'nun bu sınırlı külliyatının bir parçasıdır. Tabloda geniş fırça darbeleri, hızlı ve akıcı bir uygulama sergiler. Tuval yüzeyinde renklerin yoğunluğu değişkenlik göstermektedir. Farklı derecelerde seyreltilen renkler kimi alalarda tuvalin dokusunu görünür kılacak derecede imkân sağlayacak kadar inceliğe sahiptir. Manzaraların unsurları olan güneşin turuncusundan bulutların leylak rengine, ön plandaki kahverengimsi sarılardan

⁶ Apokaliptik sıfat, edebiyat, Fransızca apocalyptique. Anlaşılmaz, kapalı, karanlık (söz veya yazı) (sozluk.gov.tr, 2024).

uzaklardaki koyu yeşil ve lacivert alanlara kadar uzanan geniş bir renk kullanımından söz edebiliriz (artsandculture.google.com, 2024).

Sanatçının Champrosay'daki Manzara (Görsel 15) isimli çalışması doğanın kaotik düzeni ve manzarasına olan ilgisini yansıtır bir niteliğe sahiptir.

Yine Eugène Delacroix, Sabah Zaferleri Kemerli isimli (Görsel 16) kâğıt üzerine pastel boya yaptığı bitki çalışması sanatçının doğaya ve tabiatın kaotik düzenine olan hayranlığının kanıtı niteliğindedir diyebiliriz. (Görsel 16) Bu canlı pastel, Müze koleksiyonundaki Çiçek Sepeti tablosu için bir çalışmadır ve 1849 Salon'u için tasarlanmış beş çiçek portresinden biridir. Bitki kompozisyon üzerinde diyagonal bir devinimle tasvir edilmiş ve oluşan atmosfer yeşil ve tonlarının topraksı ve haki varyantları ile yüzeyde doğanın düzenine içkin bir kaos manzarası olarak ele alınmıştır diyebiliriz.

Romantik sanatçılar arasında daha çok tarihi resimler ve doğu kültürü üzerine yapmış olduğu resim çalışmaları ile bilinen Eugène Delacroix, . (Görsel 17) Halka Yol Gösteren Özgürlük isimli başyapıtında Fransız halkının özgürlük mücadelesini ve bu mücadelenin sınıfsal farklılıklarla ilişkisini anlatmaktadır. Tarihi belge niteliği taşıyan bu eser, aynı zamanda şehir ayaklanmalarını anlatan en ünlü tablodur.

10 yıl süren bir ayaklanmanın temsili olan (Görsel 17) bu yapıt, dönemi kargaşası içerisinde var olan birçok olay ve durumu içinde barındıran toplumun birçok sınıfını temsil eden figürlerin olduğu ve semboller ve kaotik imgelerle dolu bir çalışmadır. Yapıtın vehçesi sanatçının örnek verilen diğer çalışmalarında olduğu gibi (Görsel15,16), doğaya ait bir kaos manzarası olmamakla birlikte, tematik bağlamda, toplumsal bir kaosun manzarası niteliğindedir. Bu kaos manzarası Fransa'nın çalkantılı dönemi üzerinde yükselen özgürlüğü ekseninde şekillenmiştir diyebiliriz.



Görsel 18: G. F. Watts, Chaos, Tuval Üzerine Yağlı Boya, (George Frederic Watts, Chaos, 1875 - 82, 2024) Ebatlar Bilinmiyor, 1875-82 (Juda, Mitchell-Innes, & Goulds, 2021).



Görsel 19: G. F. Watts, Resmin İsmi Bilinmiyor, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Ebatlar Bilinmiyor, Tarih Bilinmiyor (George Frederick Watts Painting Name Unknown, 2024).

G. F. Watts'ın "Chaos" isimli eseri (Görsel 18), sanatçının Dünya ve zaman'ın başlangıçlarına dair hayal gücünü gösteren bir çalışmadır. Kompozisyonun sol tarafında bulunan insan figürleri, kayaların altından sürünerek ve ateşten çıkarak ortaya çıkmaktadır (www.wattsgallery.org, 2024). Bu, insanın ilk ortaya çıkışını ve ilkel durumunu simgelemektedirler. Ateş ve kaya, hem doğanın temel unsurlarını hem de insanın zorlayıcı başlangıcını temsil etmektedir. Bu figürler, insanlığın doğanın güçlükleriyle mücadele ederek var olduğunu vurgulamaktadır.

Kompozisyonun orta kısmında (Görsel 18), merkezde yer alan büyük bir insan figürü, sudan yukarı doğru kayarak yatan devlerin oluşturduğu grubuna doğru ilerler biçimde betimlenmiştir. Bu büyük figür, insanın evrimsel ilerlemesini ve devasa doğa güçlerine karşı verdiği mücadeleyi temsil eder. Su, yaşamın kaynağını ve yenilenmeyi simgelerken, devlerin varlığı, insanın karşılaştığı devasa engelleri ve zorlukları ima etmektedir.

Devlerin altında, klasik giysiler içinde küçük insanların oluşturduğu bir iz bulunmaktadır. Bu iz, kozmik ve jeolojik zamana karşılık gelen düzenli insan zamanını simgelemektedir. Klasik giysiler, insan uygarlığının ve kültürel gelişiminin simgesidir. Bu düzenli insan zamanı, insanlığın kozmik düzenin bir parçası olarak var olma çabasını ve tarihsel süreçteki yerini temsil eder gibidir.

Watts, "Chaos" adlı çalışmasında tek bir kültürün yaratılış mitini resmetmemiştir. Bunun yerine, dünyanın başlangıcındaki düzen ve zaman hakkındaki kendi fikirlerini göstermiştir (www.wattsgallery.org, 2024). Bu bakış açısı, evrensel ve zamansız bir anlatı sunar. Watts'ın eseri, evrenin ve insanlığın kaostan düzene geçişini, zamanın ve varoluşun başlangıcını alegorik bir dille anlatır.

Watts, "Chaos" eserini "Hayatın Evi" adını verdiği bir dizi tablonun "birinci bölümü" olarak düşünmüştür. Bu seride evrenin kökenlerini, tarihin ve insan yaşamının seyrini göstermeyi amaçlamıştır. Watts'ın bu çalışması, evrensel temaları ele alarak insanlığın büyük anlatısını ortaya koyar (www.wattsgallery.org, 2024).

G. F. Watts'ın "Chaos" isimli eseri, insanlığın kozmik ve jeolojik zaman içerisindeki yerini, doğanın güçleriyle olan mücadelesini ve kaostan düzene geçişini etkileyici bir şekilde betimler. Watts, bu çalışmasıyla izleyicilere evrensel temalar üzerinde düşünme fırsatı sunar. Eser, sanatsal ve felsefi açıdan derin bir anlam taşıyarak, insanlık tarihine dair geniş bir perspektif sunar.

Watts'ın ismi bilinmeyen diğer panoramik resmi (Görsel 19), Kaos adlı resmin (Görsel 18) diğer bir edisyonu niteliğinde çalışmasıdır. Her iki çalışmanın da ana teması insanın dünya yüzünde belirmesine dair kaotik bir manzara niteliğindedir.

Charles Darwin, evrimin babası olarak bilinir ve devrim niteliğindeki teorilerini içeren Türlerin Kökenini 1859'da, İnsanda ve Hayvanlarda Duyguların İfadesini ise 1872'de yayımlamıştır. Bu eserler, hayvanların acı, kayıp ve sevinç gibi duyguları gerçekten yaşadığını ortaya koyan ilk çalışmalardır. Darwin'in çalışmaları, hayvan dünyasının sadece tüketimimiz ve zevkimiz için var olmadığını bilimsel anlayışla ve gözlemle göstermiştir (Dumont, 2024). Bu, semavi dinlerin ve

Aydınlanma Çağı'nın bilgiye ve mekanist dünya görüşüne dayalı yaklaşımlarını sarsan gerçek bir dönüm noktasıydı.



Görsel 20: August Friedrich Schenck, Anguish (Acı), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 151x 251,2 cm, 1878, National Gallery (Victoria) Avustralya (Dumont, 2024).

Görsel 21: August Friedrich Schenck, The Orphan (Yetim), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 176x 250 cm, 1885, Orsay Müzesi, Paris, Fransa (Dumont, 2024).

August Friedrich Schenck'in Acı isimli (Görsel 20) yapıtı tehditkâr kargalarla çevrili bir anne koyun, karlar içinde cansız yavrusunu sahnelemektedir. Schenck'in 1878 dolaylarında yarattığı bu sahne, sanatın derin duyguları uyandırma yeteneğini güçlü bir şekilde gözler önüne sermektedir (Dumont, 2024).

Resimde ölümün soğuk yüzü, evlat acısı üzerinden sergilenmiştir. Yavrusunun ölü bedenini üşüşen kargalara terk etmek istemeyen koyun ve kargalar izleyeni kaotik, içinden çıkılmaz bir ruh hali ve çaresizliğe itmektedir. Kargalar siyah bedenleri ve sayılarının çokluğu ile ölümü ve acımasızlığı temsil eder gibiler.

Resmin odağı, cesur bir koyunun, yavrusunun cansız bedeni üzerinde kararlı bir şekilde duruşudur. Yavrunun ağzından akan kan, karın üzerine damlayarak soğuşu kızartmaktadır. Koyunun cesareti, karın beyazlığının ve iki hayvanın yüzlerinin parlaklığını vurgularken, çevredeki tehditkâr siyah kargalar bu durumu daha da kasvetli hale getirmektedir. Arka planda uçan kargalar, karanlık kahverengi gökyüzünde sahneye tanıklık etmektedirler.

Kompozisyon, izleyiciyi belirli bir ruh haline çekmek amacıyla titizlikle oluşturulmuştur. Kargaların koyun ve yavrusunu çevrelemesi, tehditkâr ve neredeyse boğucu bir etki yaratır. Ön plandaki kargalar arasındaki boşluk, izleyiciyi bu üzücü sahnenin bir parçası haline getirir, annenin çaresizliğine ortak olmasını sağlar. Anne koyun, acı dolu bir çığlıkla açık ağzı ve soğuktan hayalet gibi nefesiyle, umutsuzca gökyüzüne, ilahi yardım arayışı içinde bakar

August Friedrich Schenck'in bir diğer eseri olan The Orphan (Yetim) (Görsel 21), Anguish (Acı)'nın (Görsel 20) ters bir versiyonunu temsil etmektedir. Schenck'in The Orphan (Yetim) eserinde, zayıf bir kuzu, kargaların gözetiminde annesinin bedenine yaslanır ve kargalar yine aynı görevle oradadırlar. Schenck'in hayvan konuları toplum için bir metafor olarak görülüyordu ve çok başarılıydı (Dumont, 2024).

Schenck'in her iki yapıtı da (Görsel 20,21), Darwin'in çalışmalarında üzerinde durduğu konu olan hayvanların acı, kayıp ve sevinç gibi duyguları hissettiğine dair görüşün destekçisi niteliğindedir diyebiliriz. Yapıtlar (Görsel 20,21), ölüm, çaresizlik, acı ve toplumsal yaklaşım temalarının biraradalığı ile oluşturulmuş tam anlamı ile bir kaos manzarasıdır diyebiliriz.



Görsel 22: Arnold Böcklin, Die Toteninsel (Ölüler Adası), 1. Versiyon, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 111 cm× 115 cm, 1880, Kunstmuseum Basel, Almanya (Manganaro, 2021).

1880 ile 1901 yılları arasında İsviçreli Sembolist ressam Arnold Böcklin, en ünlü eseri olan Ölüler Adası'nın beş versiyonunu yaratmıştır. Sanatçının yaptığı dördüncü versiyon, İkinci Dünya Savaşı sırasında yok olduğu için beşinci bir versiyonu yapılmıştır. Günümüzde dört versiyon Berlin, Leipzig, Basel ve New York City'de sergilenmektedir. Resmin ilk üç versiyonu, Böcklin'in kızlarından birinin gömülü olduğu Floransa'daki İngiliz Mezarlığı'nda yapılmıştır. 1930'larda, Vladimir Nabokov, *Despair* adlı romanında, Berlin'deki her evde bu resimden bulunduğunu yazmıştır.

Başlangıçta "Sessiz Bir Yer olarak" adlandırılan resmin adı (Görsel 22), sanat taciri Fritz Gurlitt tarafından Die Toteninsel (Ölüler Adası) olarak değiştirilmiştir. Eserin tüm versiyonları, küçük bir kayığın bir mezarlık adasına girdiği sahneyi tasvir etmektedir. Kayıkta, tamamen beyaz giyinmiş bir figür ayakta durmuş beklemektedir. Kompozisyonda yer alan selvi ağaçları ölümü ve yas tutmayı sembolize etmektedir.

Böcklin, resmin temasını açıkça belirtmese de (Görsel 22), alegorik ve mitolojik konular Ölüm, Yaşam, Sağlık, Ahiret ve Kurtuluş temalarını çağrıştırmaktadır.

Böcklin, Ölüler Adası serisinin amacının neyi tasvir ettiğinde değil, nasıl tasvir ettiğinde yattığını belirtmiştir. Kompozisyon ve atmosfer (Görsel 22), izleyicide varoluşsal bir huzursuzluk hissi yaratır.

İzleyici, yapıtta (Görsel 22) gördüklerini tam olarak yorumlayamadığı için içsel bir yolculuğa başlar. Bu süreç, Sergej Rachmaninov'un Ölüler Adası adlı senfonik şiirini bestelemesine ilham vermiştir. Böcklin, yapıtının (Görsel 22) yaratım sürecinde kesin bir hedef belirleyerek, izleyici üzerinde güçlü bir etki yaratmayı amaçlamıştır. Yapıttaki (Görsel 22) Sessizlik ve atmosfer, izleyicinin duygusal tepkilerini harekete geçiren unsurlar olmuştur (Manganaro, 2021).

Böcklin, Ölüler Adası (Görsel 22) isimli yapıtında, ölüm, yaşam, saflık, ahiret ve kurtuluş temaları etrafında izleyeni düşündüren kaotik bir atmosfere sahip bir manzara oluşturmuştur diyebiliriz. Resimdeki dinginlik ve karamsar atmosfer izleyeni düşüncelere daldıran karmaşık bir ruh haline çekmekte gibidir.

Empresyonist sanatçıların doğal ışığı resim yüzeyinde deneysel bir mantıkla gözlemlenmeleri ve gün ışığının değişkenliği ile yapmış oldukları doğa manzaraları olmuştur. Bu resimler tabiatın devingen ve kaotik bir düzeni olduğunun kanıtı niteliğinde doğa manzaralarıdır. Her ne kadar yıkıma, tahribata ve veya doğanın hırçın görünümüne içkin manzaralar olmasalar da, doğanın kendi içindeki kaotik döngüsünün ve düzeninin manzaraları olarak nitelendirilebilirler.



Görsel 23: Claude Monet, Lavacourt'ta Seine Nehri Üzerinde Günbatımı, Kış Etkisi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x150 cm, 1880, (www.petitpalais.paris.fr, 2024).



Görsel 24: Claude Monet, Gündoğumu, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 48 x 63 cm, 1872, Musée Marmottan, Paris (Gleeson, 2024).

Claude Monet, "Lavacourt'ta Seine Nehri Üzerinde Günbatımı, Kış Etkisi" (Görsel 23) isimli yapıtına konu olan Lavacourt, Paris bölgesinde, Seine Nehri'nin sol kıyısında Monet'in Eylül 1878'de yerleştiği Vétheuil köyünün karşısında yer alan bir köydür. Soğuk havanın hâkim olduğu bölgede yoğun soğuğa rağmen, Monet Seine üzerindeki buzun yavaşça erimesini gözlemleyerek yirmi kadar tablo yapmıştır (www.petitpalais.paris.fr, 2024).

Sanatçının (Görsel 23) yapıtı bunlardan bir tanesidir. Monet'nin "Lavacourt'ta Seine Nehri Üzerinde Günbatımı, Kış Etkisi" tablosu, köyün topografik görünümünü neredeyse tamamen göz ardı ederken, renklerin kullanımıyla hava ve suyun yüzeydeki bütüncül karmaşasına dair bir

atmosfer yaratmaktadır. Resim yüzeyinde oluşan bu atmosfer kaotik manzara kavramıyla doğrudan ilişkilendirilebilir.

Monet, Le Havre limanında gün doğumu manzarasını seçerek (Görsel 24) çevresindeki dünyayı hissetme ve deneyimleme biçimini ifade ederken, ışık, gölge ve renk oyunları ile uyumlu bir şekilde çalışmıştır. Kompozisyonda, inşaat sahasını, üç tekneyi ve su dalgalarını bir üçgen düzeninde yerleştirerek mekânsal mesafe yaratmıştır. Monet, soğuk mavi ve gri tonlarının yanı sıra gökyüzündeki sıcak renkleri ve güneşi de kullanmıştır. Renkler yan yana yerleştirilmiş ve aynı anda karışmış gibi görünür, bu da doğal ışığın geçişini gösterir. Yoğun sis ve diğer nesnelere mavi renklerle şekil alır, böylece gökyüzü ve denizle bir bütün olarak görünür. Monet, perspektif ve form hiyerarşilerini oluşturan yan yana fırça darbeleri kullanarak, tablonun özünü detaylara odaklanmadan hızlı bir şekilde yakalamıştır. Fırça darbeleri, değişken ve uyumlu bir doğayı önerir (Lau, 2015).

Monet'in Impression, Sunrise tablosu (Görsel 19), doğanın kaotik ve değişken doğasını yansıtır bir yapıya sahip gibidir. Fırça darbelerindeki belirginlik ve dağınıklık, doğal ışığın ve atmosferin geçici etkilerini vurgulamaktadır. Üçgen düzen ve yan yana renkler, mekânsal belirsizlik ve kaos duygusunu ifade eder niteliktedir. Monet'in resim yüzeyindeki (Görsel 24) hızlı ve görünür fırça darbeleri, doğanın dinamik ve geçici doğasını yakalamaya yönelik bir çabayı gösterir. Renklerin karışması ve sis, tablonun kaotik yapısını pekiştirir ve izleyiciyi doğanın düzensiz yönlerine yönlendirir gibidir. Bu nedenle, Monet'in tablosu (Görsel 24) kaotik manzaralarla benzerlik taşımakta, değişkenliği ve geçiciliği temsil etmektedir diyebiliriz.

Bu bağlamda empresyonistlerin kaotik manzaralar, doğanın belirsiz, düzensiz ve geçici hallerini betimler niteliğe sahip manzaralar olarak düşünülebilir. Monet'in çalışması (Görsel 23 ve 24) bu özellikleri barındırır: her iki çalışmada da ince, akıcı fırça darbeleri soğuk sis etkisini aktarırken, geniş fırça darbeleri ve impasto vurguları suyu ve kıyıları betimler (www.petitpalais.paris.fr, 2024). Bu teknikler, doğanın dinamik ve değişken doğasını yansıtır niteliktedir.

2. BÖLÜM: YIRMİNCİ YÜZYIL YENİDÜNYA DÜZENİNE DAYALI KAOS MANZARALARI

Manzara kelimesi dilimize Arapça'dan geçmiş bir kelime olup TDK'ya göre, dikkat çeken her şeyi, görüntüyü, doğa veya şehir parçalarını konu alan resim, gravür veya çizim, tablo anlamında kullanılan bu terim, mecaz olarak da durum, hal veya vaziyet gibi kavramları ifade etmektedir (ileilgili.org, 2023).

Manzara terimi mecazen düşünüldüğünde belirli bir konunun veya alanın durumunu anlatmak için de kullanılmaktadır. Bu anlamda düşünüldüğünde manzara bir durumun, hal olay ve olgunun genel görünümünü bağlamı veya ortamı ifade eder. Çevreyi etkileyen ve şekillendiren unsurları tanımlamak içinde kullanılır. Görünüş, hal, durum, vaziyet anlamları bağlamında manzara terimi, kişinin belli bir durum, konu veya konu hakkındaki görüşünü, bakış açısını tanımlamak için mecaz olarak da kullanılabilir. Örneğin, bir kişi bir olay durum ve konu hakkında genel farklı bir bakış açısı veya manzara sergileyebilir. Bu bağlamda düşünüldüğünde bir olay ve olgunun üzerimizde bıraktığı etkiyi de manzara olarak tanımlayabiliriz.

Bu mecaz anlamda manzaradan söz edildiğinde, belirli bir alanı etkileyen daha geniş bağlam ve dinamiklerin anlaşılmasını ima eder. Resim bağlamı dışında bu kavram yine resim sanatı içerisinde olay ve olguların genel görünümünü betimlemek ve izleyenle paylaşmak için de kullanılabilir.

Yapılan bu tez çalışmasında manzara kavramı resimsel bir tür olan birincil anlamı ile yani doğanın yalın görünümü olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda kavram sadece doğa veya şehir görüntüsü olarak belli bir sınırlılıkla çalışmaya konu olsa da, incelenen örneklerde kimi manzaralar resimsel bir tür olmasının yanı sıra, belli bir olayı, olguyu, durumu hali veya vaziyeti de içerebilmektedirler.

İnsanlık, sanatsal faaliyetlerinin başlangıcından itibaren çevresindeki doğayı tasvir etmeye çalışmıştır. Manzara resmi olarak nitelendirebileceğimiz bu anlayış, özellikle Uzak Doğu'da dini düşüncelerle ilişkilidir. Avrupa'da 14. yüzyılda geliştirilen perspektif tekniği, iki boyutlu yüzeylerde üçüncü boyut algısı yaratarak manzaraların daha gerçekçi temsillerini mümkün kılmıştır. 15. yüzyılda Rönesans ile ressamlar, doğayı ve şehirleri ayrıntılı bir şekilde resmetmeye başlamışlardır. 16. yüzyıl manzaranın bir tür olarak kabul edildiği dönem olarak bilinir. 17. yüzyılda Hollanda ve Felemenk ressamları, manzaralara dünyevi bir sakinlik katarak günlük yaşamı sanata dâhil etmiştir. 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında Alman Romantizmi, manzarayı yer yer insansız resmederek içsel bir bakış açısı geliştirmiştir. Enkaz estetiği ve metruk mekânlar, melankoli gibi insani duygular yaratmıştır.

19. yüzyılda Modernizm, geçmişin manzara resmine yeni yorumlar getirerek hızlı fırça darbeleri ve kalın boya tabakaları ile doğaçlama yaparak zamansallığı yakalamaya çalışmıştır. Biçim bozma, soyutlama ve düz renk alanlarının kullanımı modern manzarayı şekillendiren yaklaşımlar haline gelmiştir. Günümüzde manzara, afiş tasarımından fotoğrafçılığa ve sinemaya kadar geniş bir alanda, yeni teknolojilerle birlikte varlığını sürdürmektedir (Tandırılı, 2008).

19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında birçok gelişme yaşanmıştır; Sanayi Devrimi hız kazanmış, şehirleşme ve teknolojik gelişmeler toplumu büyük ölçüde değiştirmiştir. Bu süreç, bireylerde yalnızlık ve yabancılaşma duygularını artırmış, Sigmund Freud'un psikoloji çalışmaları ve Nietzsche'nin felsefesi, bireyin içsel dünyasına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Dönemin kargaşası, işçi hareketleri ve siyasi değişimlerle toplumsal hareketleri tetiklemiş, sınıf mücadelesi ve toplumsal eşitsizlikler önemli meseleler haline gelmiştir.

Romantiklerin aksine Sanayi Devrimi'nin icadı olan makine ve sanayi kentleri Fütürist sanatçılərbüyük bir hayranlıkla karşılamış olsalar da, ortaya çıkan görünümler geometrik biçim ve formlarla oluşan, vehçesi hız ve devinime dayalı kaotik manzaraya içkin kompozisyonlar olmuştur diyebiliriz.



Görsel 25: Robert Delaunay, Eyfel Kulesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 202cm x 138.4 cm, 1911 Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Cramer & Grant, 2024).

Görsel 26: Robert Delaunay, Ağaçlarla Eyfel Kulesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 126.4 x 92.8 cm, 1910, Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Cross, 2024).

Görsel 27: Eyfel Kulesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 202 x 138.4 cm, 1911 Solomon R. Guggenheim Museum, New York (ideelart.com, 2016).

Görsel 28: Robert Delaunay, Eyfel Kulesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x97cm, 1910/11, Kuzey Ren-Vestfalya eyaleti (Folkwang Museum, 2024).

1889 yılında yapımı bitirilen ve Paris'in sembolü haline gelen Eyfel Kulesi, Fransız Devrimi'nin yüzüncü yıl kutlamaları için Dünya Fuarı'na inşa edilmiştir. Amaç, Fransa'nın gücünü ve endüstriyel yeteneklerini sergilemektir. Mimar Gustave Eiffel, kulenin Paris manzarasında geçici olacağını düşünmüştü. Ancak tasarımı yenilikçi ve zamanın mimarisinden oldukça farklıydı. Yapıldığı dönemde birçok Parisli, kulenin estetik doğasına tehdit olduğunu düşünüyor ve karşı çıkıyordu. Fransız şair Verlaine, dev yapının şehri çirkinleştirdiğini söylemişti. Birçok Parisli, kulenin çirkin ve yapısal olarak güvensiz olduğunu düşünerek nefret ediyordu (Kobal, 2021).

Bütün bu olumsuz ve düşüncelere ve eleştirilere rağmen, kule günümüz dünyasında hala varlığını sürdüren ve modern dünyanın cazibe merkezlerinden biri olarak kabul edilen bir konuma sahiptir.

Robert Delaunay'ın Eyfel Kulesi, tuval boyunca yukarıya doğru yükselirken çevresindeki şehri büküp çarpıtarak kırık bir gökyüzüne tırmanıyor gibi görünür. Delaunay (Görsel 25)'te kuleyi farklı

açılardan göstermekte; destekleyici bacakları ve kemeri yukarıdan, kuleyi merkezden aşağıdan aynı anda izletir niteliktedir. Bazı bölümler çözülürken, diğerleri ekstra destekler ve kuleler haline gelir, sanki farklı bir yan görünüm ana forma eklenmiş gibidir. Yapının detayları genellikle karışık olsa da, merkezdeki kulenin yayvan bacaklı tabanından çıkan üçgen şekli belirgin olup çevresindeki her şeyi şekillendirir (Cramer & Grant, 2024).

(Görsel 25) kulenin her iki kenarındaki binalar geometrik biçim ve formları ile yüzeyde kule ile beraber geometriye dayalı bir karmaşa oluşturuyor gibidir.

Ağaçlarla Eysel Kulesi (Görsel 26), Delaunay'ın "yıkıcı" döneminin başlangıcını işaret eder. Önceki eserlerindeki sağlam form burada parçalanır ve çözülmeye başlar, ancak kule hala çevresinden ayırt edilebilir. Bu eser, sanatçının ışığı kullanarak formu kırmaya ve konusunu paramparça unsurlardan oluşan bir kaleydoskopa⁷ dönüştürmeye başladığını gösterir (Cross, 2024).

Ağaçlarla Eysel Kulesi (Görsel 26) sanatçının birçok kez kulenin görüntüsü ile oynaması süreçleri neticesinde görüntünün biçimsel anlamda çözümlenerek yüzeyde biçimsel kavrayışından yavaş yavaş uzaklaşmaya başlamasının aşamalarından biri gibidir.

(Görsel 27) renkten kaynaklanan rolü nedeniyle analitik kübizmden ayrılır. Delaunay, Picasso ve Braque'ın renkleri reddettiği analitik dönemi eleştirmiştir. (Görsel 27) Eysel Kulesi'nin görüntüsünde renk kullanımının önemi ve rolü belirgin bir şekilde ortaya çıkmış; bu durum enerji ve hareket yaratmıştır. Renk kullanımı, esere derin bir ifade kazandırır ve kaotik, parçalanmış yapı, fiziksel yapının öneminin azaldığını gösterir niteliktedir (ideelart.com, 2016).

Resim (Görsel 27) bu yapısı ile sanatçının yapıyı parçalayarak geometrik biçimlerle oluşturduğu kaotik bir manzaraya dönüşmüştür diyebiliriz. Kulenin hem deforme olması hem de kullanılan renk alanları ile oluşturulan yüzey artık başka bir yapıya sahip kaotik bir manzaraya dönüşmüştür diyebiliriz.

Delaunay Eysel Kulesi (Görsel 28) de ise kulenin karakteristik biçimine dair motiflerin yorumlanmasıyla, kuleye ait motifin resmen çözülmesi ve yapının ortadan kalkması noktasına kadar artırılır. Şehirle bağlantı yalnızca Champs de Mars'ın kavisli yollarının görünümünde mevcuttur. Gölgeyi parçalara ayrılmış kule, resim alanında çapraz olarak süzülür ve tepesi prizma şeklindeki bulutlarla kaplanır (Folkwang Museum, 2024).

Robert Delaunay'ın Eysel Kulesi resimlerinde (Görsel 25, 26, 27, 28) de beliren bu görsel karmaşa, modern yaşamın kaotik ve sürekli değişen doğasını yansıtır gibidir. Fütürizmin sanayi ve makinaya olan övgüsünü amaçlayan bu yorumlama biçimi, amacını aşkın bir duruma dönüşmüştür. Bu durum resim yüzeylerinin geometrik bir çözümlemenin neticesinde kaotik yüzeyler olarak belirmesine sebep olmuştur diyebiliriz. Gökyüzü geometrik renk alanları ile kristalize bir biçime dönüşürken, ağaçlar, bulutlar, binalar, kulenin geometrik hatları bir araya gelerek resmin yüzeyini

⁷ Kaleydoskop Çiçek dürbünü şeklinde ifade edilmektedir. Küçük isimler ile beraber farklı renkteki çeşitli biçimleri görüntü olarak ekrana yansıtan bir cihaz olarak da ifade etmek mümkündür (<https://www.milliyet.com.tr/egitim/sozluk/kaleydoskop-nedir-tdk-sozluk-anlami-ne-demek-kaleydoskop-ne-icin-kullanilir-6577663>, 2021).

değişen düzlemlerden oluşan kaotik bir kent manzarasına dönüştürür gibidir. Bu kaos, modern şehrin enerjisini ve düzensizliğini simgelerken, modernitenin büyüleyici yüzünün ardında oluşan kaotik yapıyı da sezdirmekte gibidir.

Edvard Munch'un "Çığlık" adlı eserini 1893 yılında tamamladığı dönemde, sanat dünyasında ve genel olarak dünya çapında önemli gelişmeler yaşanıyordu. Empresyonizm ve Post-Empresyonizm etkisiyle sanatçılar ışık, renk ve günlük yaşam sahnelerini vurgulayan eserler üretiyordu. Vincent van Gogh, Paul Gauguin ve Georges Seurat gibi sanatçılar dönemin önemli sanatçıları olarak bilinir. 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında, geleneksel sanata meydan okuyan fovizm, ekspresyonizm ve kübizm gibi akımlar ortaya çıkmıştır. Yine aynı dönem içerisinde Sembolist sanatçılar ve yazarlar duygusal ve içsel deneyimleri ifade eden eserler üretmişlerdir.



Görsel 29: Edvard Munch, Çığlık, Karton Üzerine Yağlı Boya, Tempera ve Pastel, 91 x 73.5 cm, 1893, Nasjonalgalleriet, Oslo, Norveç (Eschner, 2017).

Görsel 30: Edvard Munch, Anksiyete, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 94x 74 cm, 1894, Munch Museum, Oslo, Norway (archive.artic.edu, 2024).

Görsel 31: Edvard Munch, Fırtına, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92 x 131cm, 1893, Moma (arthive.com, 2024).

Edvard Munch'un "Çığlık" adlı eseri(Görsel 29), Batı sanat tarihinin en ikonik figürlerinden biridir. Androjen, kafatası biçimindeki başı ve ifade dolu yüzü, dalgalı mavi manzara ve ateşli turuncu-sarı gökyüzü ile kolektif kültürel bilincimize kazınmıştır.

"Çığlık," Munch'un yarı otobiyografik "Yaşam Frizi" döngüsünün bir parçasıdır ve dört farklı teknikte çalışılmış versiyonları vardır. Bunlar yağlı boya, tempera, karton üzerine pastel ve litografi olarak üretilmişlerdir. Eser, Munch'un yaşam, ölüm ve korku temalarına olan ilgisini yansıtır. Basit formlarla maksimum ifade elde eden Munch, eserde içsel duyguları dışsal formlarla ifade ederek evrensel bir insan deneyimi sunmayı amaçlamıştır.

Kompozisyon (Görsel 29), köprü, manzara ve hareketli gökyüzü olmak üzere üç ana alandan oluşur. Eleştirmenler, sahnenin ve figürün ilham kaynaklarını tartışmış, gökyüzünün sert renklerinin Krakatoa patlamasından kaynaklanabileceği ve figürün Paris Dünya Fuarı'nda sergilenen bir mumyaya benzeyebileceği öne sürülmüştür. Munch'un tuttuğu günlüğünden edinilen bilgi ise "Çığlık"ın sanatçı tarafından hatırlanarak resmedilen bir duygu durumu olduğu gerçeğidir (Paulson, 2024).

Munch'un yapıtında (Görsel 29) figürün psikolojik ifadesi manzaranın deformasyona uğramış formu ile desteklenmiştir. Bu bağlamda düşünüldüğünde yapıt kaotik bir manzara olarak değerlendirilebilecek niteliklere sahiptir.

Munch'un figürünün çığlık atan ifadesi (Görsel 29) bireysel bir korkuyu temsil ederken, figürün içinde yer aldığı manzara bu korkuyu destekler. Gökyüzünün kıvrımlı hatları ve manzaranın düzensiz yapısı, figürün içsel korkusunu ve endişesini dışsal bir formda somutlaştırır. Duygu durumunun ifadesi olarak çığlık manzara ile beraber ses vermekte ve çığlık atmaktadır diyebiliriz.

Bu resim (Görsel 30), iki önceki çalışmaya dayanıyor: Karl Johan Caddesi'nde Akşam'da yer alan kaygılı insanlık ve (Görsel 29) Çığlık'taki Oslo Fiyordu'nun belirli bir görünümü. Her ikisi de Anksiyete ve aynı dönemin diğer eserlerinde tekrarlanmıştır.

Norveç kaygısı, Alman karşılığı gibi, Munch'un resimsel içeriği ve Kuzey Avrupa modern estetiği için anahtar bir terim haline gelmiştir.

Anksiyete' de (Görsel 30), Çığlık'taki (Görsel 29) birçok unsur tekrar edilmiştir; iskele, göl, tekneler, kilise ve diğer yapılar benzer şekilde görülür. Karanlık tonlar ve genişleyen çizgiler de öyledir.

Çığlık, bir bireyin izolasyon içindeki dehşetini yansıtırken (Görsel 29), Anxiety toplu çaresizliği işler (Görsel 30). Bu eserdeki kaygı duygusu daha sürdürülebilirdir çünkü umutsuzluk bir grup tarafından taşınmaktadır (edvardmunch.org, 2024).

Edvard Munch'ün 1893 tarihli Fırtına tablosu (Görsel 30), duyguların hem doğalcı hem de etkileyici bir şekilde yansıtıldığı bir resim örneğidir. Resim kompozisyonundan, içsel ve dışsal yaşantıları algılamak mümkün. Munch'un Çığlık (Görsel 29) tablosuyla karşılaştırıldığında, Fırtına oldukça karanlık ve koyu tonlarda bir çalışma olup, ışık ve gölgelerin tezat yapısını vurgular. Kompozisyondaki (Görsel 26) tek ışık kaynağı evin içindeki lambadır ve izleyicinin gözü öndeki kadına odaklanır.

Tabloda, (Görsel 31) kadınların fırtınanın ortasında oldukları hissedilir; ağaç rüzgârdan eğilmiş, kadınların saçları savruluyor. Kadınlar, balıkçı olan kocalarının fırtınada denizde olmalarından dolayı endişe içindedirler. Kasaba da dikkatlice vurgulanmış; kadınlar odak noktası olsa da, evler de hareketlidir ve pencereleri gözlemlenebilir şekilde tasvir edilmiştir. Evlerin ve kadınların ruh halleri arasında belirgin bir fark vardır; evler arka planda silikleşir, neredeyse karanlık gibi görünür. Sol üstteki yeşil ışık, kuzey ışıkları olabilir ve bu renk tonu, gözümüzü ağaçlara yönlendirir.

Munch'ün, proto-ekspresyonist bir tarza sahip olan bu tablosu (Görsel 31), kadınların duygularını vurgulamaya odaklanmıştır Sanatçının gökyüzünü çizerken fırçasının ileri geri hareket ettiğini, kadın figürlerinde de bu hareketi kullandığını gözlemleyebiliriz. Ortadaki kadın figürü resmin merkezinde denge unsuru olarak belirir ve diğer kadınlarla olan bağlantısı endişe ile ilgilidir. Beden diliyle endişesini açıkça gösteren bu figür, yüz ifadeleri belirsiz olmakla birlikte, kompozisyondaki ferah düzeni bozmadan izleyiciyi derin bir duygusal boşluğa çeker. Sağ alt köşedeki taşlar ve dar yolun kenarındaki duvar, mavi elbiseli kadına dikkat çeker ve tablo kloströfobik duygular uyandırırken, aynı zamanda ferah bir düzen sunar (KhanAcademyTurkee, 2024).

Munch bu üç yapıtında da (Görsel 29, 30, 31) kaygıya ve korkuya dayalı içsel bir bunalımı bir kaos manzarasına çevirmeyi başarmış ve çalışmaları ile duyguya dayalı kaosu manzaraya yansıtmayı başarmıştır demek doğru bir çıkarım olacaktır.

Sanatçının çalışmaları dönemin çalkantılı ve bunalımlı dünyasının etkisini yansıtır nitelikte kaotik manzara niteliğindeki çalışmalar olarak ta düşünülebilir.

2.1. Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı Bağlamında Modern Savaş Makinalarının Kaosu:

Sanayi devrimi sonucu ortaya çıkan gelişimlerle beraber ülkelerin çoğalan nüfusunun ihtiyaçları sonucu, hammadde ve pazar arayan ülkelerin sömürgeci politikalar geliştirmelerine ve savaşlar çıkarmalarına da sebep olduğu söylenebilir. Modern çağ savaşları eski çağlardaki savaşlardan yıkıcı gücü daha fazla olan savaşlar olarak kendini göstermeye başlamıştır. Çünkü makine sadece sanayi alanında fabrikalarda değil, savaş makineleri olarak savaşlarda da yerini almıştır. Savaş makinelerinin işin içine girmesiyle savaşların doğa ve insan üzerindeki tahribatı telafisi çok güç kaotik olay ve olgulara sebep olmaya başlamıştır.

Yirminci yüzyılın başında, kapitalizmin gelişmesi, ulusal koruyuculuk önlemlerine rağmen üretim ve sermayenin siyasal-ulusal devlet sınırlarını aşmasına olanak tanımıştır. Bu durum, kapitalizmin yeni bir aşamasını işaret etmektedir. Burjuva liberalleri, çelişkilerin barışçıl yollarla çözülebileceği bir aşamaya geldiğini savunmuşlar ve bu görüşlere eski bir Marksist olan Kautsky⁸ de katılmıştır. Ancak kapitalizmin "ultra-emperyalist" aşamasında, savaşların ya gereksiz olacağı ya da göze alınamayacağı iddia edilmiştir. Fakat ekonomik ve politik gelişmeler, bu öngörülerini geçersiz kılmış, uluslararası olma ve dünya çapında kapitalist pazarın oluşumu, anonim şirketlerin, kartellerin ortaya çıkmasını hızlandırmış ve çelişkileri daha da keskinleştirmiştir. Kapitalist rekabet evrensel hale gelmiş ve ekonomik kriz daha sık görülmeye başlanmıştır. Güç dengelerindeki değişim, dünyanın büyük güçleri arasında yeniden paylaşım tartışmalarını ve yeni bir dünya düzenini gündeme getirmiştir.

I. Dünya Savaşı, 20. yüzyılın ilk büyük uluslararası çatışması olarak bilinir. Ağustos 1914'te başlayan ve dört yıl süren savaş büyük bir yıkım gibidir.

20. yüzyılın en önemli olaylarından biri olan I. Dünya Savaşı, insanlar üzerinde birçok açıdan derin etkiler bırakmıştır. Savaşın ilk dönemlerinde Avrupa'da farklı bir atmosfer hâkimdi. Birçok ülkede savaş büyük bir coşku ile karşılanmıştı. Uzun yıllar süren karşılıklı savaş tehditleri, jeopolitik rekabetin artması ve silahlanma yarışının hızlanması sonucunda, kısa ve şiddetli bir savaşın mevcut sorunlara çözüm getireceğine inanılıyordu. Savaşa katılanlar, ekonomik ve sanayideki gelişmelerle mücadelenin uzamayacağını, birkaç ay içinde biteceğini düşünüyordu. Bu dönemde büyük güç olma hedefindeki devletler, vatandaşlarını savaş için seferber etmek amacıyla çeşitli propaganda

8 Karl Kautsky (16 Ekim 1854 – 17 Ekim 1938): Çek-Avusturyalı filozof, gazeteci ve Marksist teorisyen (yazilama.com, 2024)

yöntemleri denemişlerdi. Bunlardan en önemlisi ise hiç şüphesiz sanat olmuştur (Şahin & Kayalıoğlu, 2016, s. 186).

Savaş cephelerinde milyonlarca asker çatışmış ve her ülke çok büyük kayıplar vermiştir. Önceki savaşlardan farklı olarak, 1. Dünya Savaşı'nda savaş teknolojileri büyük ölçüde gelişmişti. Tanklar, uçaklar, makineli tüfekler ve özellikle kimyasal gazlar, savaşın seyrini derinden etkilemiştir. Bu teknolojik gelişmeler, savaşın yıkıcılığını artırmış ve insanlık tarihinde benzeri görülmemiş bir yıkıma yol açmıştır. İmparatorluklar parçalanmış, dünya haritası yeniden çizilmiştir. Osmanlı, Avusturya-Macaristan, Rus ve Alman imparatorlukları savaşın sonunda dağılmıştır. Bu süreç, birçok yeni devletin ortaya çıkmasına ve çeşitli bölgelerde yeni rejimlerin kurulmasına yol açmıştır. Özellikle Orta Doğu ve Balkanlar, bu yeniden yapılanmanın en yoğun yaşandığı bölgeler olmuştur.

Yeni Dünya Düzeni denen bu dönem savaşın, makinanın, yıkımı ve kıyımının üzerine inşa edilerek dünya tarihinde yerini almıştır.

Avrupa'daki güç dengelerini tamamen değiştiren bu savaşın insani boyutu ise son derece vahimdir. Milyonlarca insan hayatını kaybetmiş, birçoğu sakat kalmış, savaşın getirdiği yıkım nedeniyle milyonlarca çocuk ailesiz kalmış ve aileler göç etmek zorunda bırakılmıştır. Bu durum, savaş sonrası dönemde büyük psikolojik travmaların yaşanmasına neden olmuştur. Savaşın etkileri, savaştan sonraki yıllarda da devam etmiş ve bu durum savaşa katılan tüm ülkelerde toplumsal, ekonomik ve siyasi değişimlere yol açmıştır.

Savaşın ardından, savaşın getirdiği yıkım ve kaos nedeniyle dünya genelinde büyük değişimler yaşanmıştır (Şahin & Kayalıoğlu, 2016, s. 184).

Bu durum tam bir kaostur ve hiç kuşkusuz bu kaos dönemin çoğu sanatçısı tarafından üzerinde düşünülen, üretilen, ve birçok sanat pratiğinin teması olarak belirmiştir.

Büyük savaş esnasında insanlar, normal yaşamlarını sürdürmeye ve değişen koşullara uyum sağlamaya çalışmışlardır. Savaş öncesi yaşanan buhranlar ve savaşın getirdiği sıkıntılar, hem insanlığı hem de sanatı derinden etkilemiştir (Şahin & Kayalıoğlu, 2016, s. 186). Bu bağlamda savaş sürecine dair ortaya çıkan yapıtlar savaşın acımasız yüzünü kaotik savaş manzaraları ve insanın iç dünyasına dair dayalı psikolojik buhran ve kargaşaya dair resimler üreterek ortaya koymuşlardır diyebiliriz.

Savaş öncesi Almanya'daki politik istikrarsızlık ve ekonomik çöküntü ortamında Expresyonistler, pozitivizm, naturalizm ve empresyonizm akımlarına karşıt tavır geliştiren sanatçılar olarak ortaya çıkmışlardır. Expresyonist sanatçılar doğayı olduğu gibi resmetmeyi reddeden, sanatsal kurallara karşı çıkarak bireyi merkeze alan ve bireyin duygularını önemseyen, özgürlükçü bir yaklaşım sergilemektedir. Expresyonistler savaşın olduğu süreç ve sonrasında oluşan siyasi sorunlardan, ekonomik durumdan etkilenerek, savaşta ve sonrasında ortaya çıkan toplumsal ve insanlığa dair kaos manzarasını resim yüzeyine taşımaya başlamışlardır. Dönem sanatçıları eserlerinde insanların yaşadıkları acıları, sıkıntıları yansıtan abartılı, kaotik çizimler kullanarak insanın ve

dünyanın içinde bulunduğu bu kargaşa halini çalışmalarına yansıtmayı başlamışlardır (Şahin & Kayalıoğlu, 2016, s. 186).

Kargaşanın hüküm sürdüğü dönemin içerisinde bu duruma kayıtsız kalınması olası bir durum olarak düşünülmesi gerek. Genel kabul gören birçok estetik kurallarının aksine sanatçıların klasik resim anlayışını yerle bir edip savaşın vahşetini ifade edebilecek şekilde ifadeci bir resim dili oluşturulmuş olmaları savaşın doğasının sanat alanına yansımalarına içkin bir tavidir diyebiliriz.

Bu bağlamda üretilmiş olan sanat yapıtlarında, gerek savaş öncesi oluşan huzursuzluk ortamı gerek savaş süreci içerisinde yaşanan kıyım ve vahşet ve de yine gerekse savaş sonrası oluşan kaotik ortam, olay ve olguların manzarası dönemin sanatçıları tarafından titizlikle ele alınmıştır.

Kirchner ve mimar arkadaşları Fritz Bleyl, Erich Heckel ve Karl Schmidt-Rottluff ile 1905 yılında kurduğu Die Brücke (Köprü) adlı topluluktan ayrılmış, Eylül 1910'da Dresden'in önemli modern sanat galerilerinden biri olan Galerie Arnold'da düzenlenen serginin ardından Berlin'e taşınmıştır. Kirchner'ın Berlin yıllarındaki sanatsal başarısına rağmen yaklaşan savaş ve geleceğin belirsizliği gibi etkenler, birçok sanatçı gibi onu da derinden etkileyerek depresyona sürüklemiştir (Symbosis, 2022).

1911'de Kirchner Berlin'e taşınıp sanatsal çabalarında yeni bir döneme başladığı süreçte Berlin'in savaş öncesi atmosferini ve savaşa dair kişisel kaygılarını şehrin kaotik görünümü üzerinden betimlemeye çalışmıştır.

Berlin'deki sanat yaşamının ilk yıllarında ürettiği yapıtlarında Berlin sokaklarındaki fahişeler, şık giyimli erkeklerle dolu canlı sokak sahneleri, köşeli yüzleri olan şık sokak kadınları; hepsi parlak pembe, mor, mavi ve siyahlarla sunulmuş, yoğun fırça darbeleriyle vurgulanmış dinamik, yoğun ve kentsel bir atmosferle ifade edilmiştir. Ancak daha sonra, tablolarında şehirle duyduğu yabancılaşmanın izlerini görmek mümkündür. Tablolarının manzarası, canlı renklerle, yoğunlukla ve hareketin vurgusuyla doluydu; şehrin yoğunluğunu ve aciliyet gerektiren yaşam biçimini yakalamaya çalıştığı yapıtlarında, sanatsal duyarlılıkları, şehrin dinamizminden etkilenerek form, renkler ve ifadenin artan hassasiyetine yol açmıştır. Kirchner'ın Berlin yıllarının karakteristik özellikleri arasında cesur fırça darbeleri ve renk uyumları öne çıkmıştır.



Görsel 32: Ernst Ludwig Kirchner. Sokak Manzarası, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 125 x 91 cm, 1914, Staatsgalerie Stuttgart (www.moma.org, 2024).

Görsel 33: Ernst Ludwig Kirchner. Berlin Sokak Sahnesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 121x 95 cm, 1913, Neue Galerie New York (www.meisterdrucke.com.tr, 2024).

Görsel 34: Ernst Ludwig Kirchner. Beş Kadın Sokakta, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120 x 90 cm, 1913, Museum Ludwig, Cologne, Germany (Alain.R.Truong, 2008).

Kirchner'in muhtemelen en ünlü sokak sahnelerinden biri, 1914 yılında resmedilen 'Friedrichstrasse'⁹ (Görsel 32) adlı tablodur. Tabloda izleyici, muhtemelen yeniden fahişeler olan üç uzun kadınla karşı karşıyadır ki bunlar ön planda üç muhteşem tavus kuşu gibi gururla durmaktadır. Arkalarında ise anonim takım elbiseli adamlar boş ifadelerle durmaktadır, bireylerin modern yaşamın bir sonucu olarak insani ilişkilerin kaybolduğunu ima eder (byronsmuse.wordpress.com, 2015).

Kirchner, yapıtlarında sürekli hareketin dinamik bir hissini uyandırmayı, insanların kentin içerisindeki kalabalıktaki tekinsiz ruh halini, diyalogsuzluğu kısacası kentin ve modern yaşamın insan ruhu üzerindeki kasvetli ve kaotik manzarasını yansıtmayı amaçlarken kendi depresif ruh hali ile resimleri arasında bir bağ kurmuş gibidir.

Berlin Sokak Sahnesi (1913) tablosunda (Görsel 33), merkezde iki fahişe figürü öne çıkar, önlerinde ise iki erkek arka plandan izleyiciye bakar ve adeta avlanmak üzere dikkatle gözlemlenir. Sağdaki erkeğin parlak kırmızı dudakları, yoğun makyajlı kadınlarla doğrudan bir ilişki kurar. Eğer bu erkek figürünün sanatçının kendi portresi olduğu iddiaları doğruysa, bu durumda figürün fahişelerle özdeşleşmesi kompozisyona daha da provokatif bir anlam kazandırır (Alain.R.Truong, 2008).

Şehir modern yaşamın erkek ve kadın imajları ile ele alınırken en çok dikkati çeken durum, figürler arasındaki teatral ve iletişimsiz durumdur. Bu iletişimsizlik kentin yoz yaşamının insan figürlerinde hayat bulmuş hali gibidir.

⁹ Friedrichstrasse, Berlin'in merkezindeki başlıca kültür ve alışveriş caddelerinden biridir. Eski Mitte'nin kuzey bölgesinden Kreuzberg'deki Hallesches Tor'a doğru uzanır (https://artsandculture.google.com/entity/m03xp3g?hl=tr, 2024).

"Beş Kadın Sokakta" (Görsel 34), adlı eserinde Kirchner, fahişeleri bir sahneye benzer bir mekânda yerleştirerek onları bir revüdeki dansçılarla ilişkilendirir. Ritimli bir şekilde sıralanan bu figürler, aynı zamanda Berlin'deki sokak kadınlarının bolluğunu da referans alır (Alain.R.Truong, 2008).

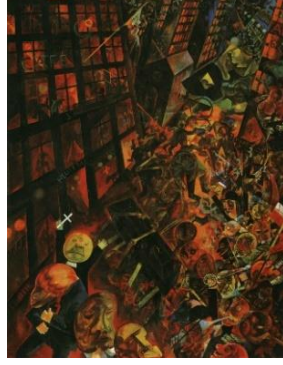
Kirchner'ın sokak sahneleri, modern şehir yaşamının kaotik yapısını derinlemesine yansıtmıştır. Sanatçının canlı renk paleti ve sert fırça darbeleri, bireylerin yaşadığı acı ve kaygıyı güçlü bir şekilde vurgular. Sokaklar kalabalık, gürültü ve hareketle dolu olmasına rağmen, bireyler arasında herhangi bir etkileşim bulunmaz. Kirchner, bu eserlerde bireyin izolasyonunu ve büyük bir başkent şehrinin felaket eşiğindeki tehlikeli yaşam duygusunu öne çıkarmıştır. Her bir sokak sahnesi, modern şehir hayatının gece vakti ihtişamı ve heyecanından yalnızlık, yozlaşma ve tehlikeye kadar uzanan çarpıcı çelişkileri sergilemektedir. Bu görsel dil, şehrin kaotik yapısının ve bireylerin içsel karmaşasının etkileyici bir ifadesi olarak ön plana çıkar.

1931'de Prusya Sanat Akademisi'ne üye olan Kirchner, Nazi Partisi'nin iktidara gelmesiyle istifa etmek zorunda kalmıştır. Naziler, Marc Chagall, Otto Dix ve Max Ernst gibi sanatçılarla birlikte Kirchner'in 600'den fazla eserini "yozlaşmış" ilan ederek topladı ve bazılarını Dejenere Sanat sergisinde aşağılamışlardır. Bu olaylardan derin bir şekilde etkilenen ve zaten depresif bir ruh haline sahip olan Kirchner, 15 Haziran 1938'de intihar etmiştir (Symbosis, 2022).

Kirchner'in 1914 yılında yapmış olduğu "Sokak Manzarası" (Görsel 32) resminden iki yıl sonra George Grosz, kübist ve Fütürist bir tarzda, insanlıktan çıkmış, cehennem gibi bir yaşam tarzının esiri olmuş bir kalabalığı tasvir etmiştir. George Grosz'un Metropolis tablosu hem 20. yüzyılın başında şehirlerin dönüşümüne hem de Birinci Dünya Savaşı'nın felaketine tanıklık etmektedir.

George Grosz Metropolis ismini verdiği tabloyu yaptığı dönemin tarihi bağlamından güçlü bir şekilde etkilenmiş ve bu etkiyi yapıtına da yansıtmıştır. Dresden Akademisi'ne katıldıktan sonra, Belle Époque¹⁰'un ortasında 1912'de Berlin'e geri dönen Grosz kendini. Birinci Dünya Savaşı henüz patlak vermediği, ancak barışın silahlandığı ve teknik ilerlemenin sonucu olarak bilime olan körü körüne bir inancın geliştiği, bencil ve içe dönük bir toplumun içerisinde bulmuştur.

¹⁰ La Belle Époque, İkinci Fransa İmparatorluğu ve Prusya Krallığı arasında çıkan veraset savaşı sonrası sağlanan barış dönemi ile Birinci Dünya Savaşı başlangıcına kadar süren refah dönemine verilen adlandırma. 1871-1914 yılları arasında karşılık gelen bu dönem pozitif bilimlerde görülen ilerleme, ekonomik büyüme ve sanatta modernleşme ile ifade edilir (Karadeniz, 2023).



Görsel 35: George Grosz, Metropolis, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 cm x 102 cm. 1916-1917, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid (Vitek, culturezvous.com, 2021).

Görsel 36: George Grosz, Cenaze (Oskar Panizza'ya), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140 x 110 cm, 1917-18, Staatsgalerie Stuttgart (George Grosz, 2024).

Görsel 37: George Grosz, Patlama, Panel Üzerine Yağlı Boya, 47.8x68.2 cm, 1917, Modern Sanatlar Müzesi, New York (Kara, 2023).

"Savaş benim için dehşet, sakatlık ve yok oluş demektir." George Grosz.

Grosz'un Metropolis'i 1916-1917 yılları arasında (Görsel 35) resmettiğinde, Berlin bir kâbus şehriydi. Felaketle sonuçlanan patates hasatları, nüfusu güçlü bir karne politikasını izlemeye zorladı. Bu dönem, bu sebzenin temel gıda maddesi haline gelmesi nedeniyle "şalgam kıışı" olarak adlandırıldı.

Metropolis tablosunun sahnesi(Görsel 36), Alman başkentinin merkezi oteli olan Hotel Atlantic'in gösterdiği gibi Berlin'de geçmektedir. George Grosz yapıtında, kübist ve Fütürist bir tarzda, insanlıktan çıkmış, cehennem gibi bir yaşam tarzının esiri olmuş bir kalabalığı tasvir etmektedir. Bu durum, binanın her iki yanında iki diyagonal oluşturan çok güçlü çizgiler ve yanan bir güneşten yayılan bu gerçekdışı kırmızı ile abartılmıştır. Tabloda ölüm kavramı her yerde gözlemlenebilir. Bir iskelet tarafından sürülen korkunç bir arabayı ve yaşayanları kefenle örten, öte dünyadan gelmiş gibi görünen bir figürü görebilirsiniz. Ancak, tablo umutsuz değildir. Otelin cephesinde bir yıldız kayması biraz sihir ve umut verir gibi betimlenmiştir. Sol üst köşede ayrıca bir Amerikan bayrağı gözlemlenmekte ve kaçışın sembolü olarak kompozisyonda yerini almaktadır (Vitek, 2021).

Kırmızı ağırlıklı sıcak ve soğuk tonlarla yer yer kübist ve Fütürist bir resim dili ile betimlenen yapıtta George Grosz metropolün ve kentin kaotik manzarası ile izleyeni buluşturmuş gibidir.

George Grosz, Cenaze (Görsel 36) isimli çalışması, bir grup insanın sokak gösterisini konu almıştır. İnsanların kitle şeklinde yaptıkları gösterinin taşkınlığına dair kaotik manzara şehrin sokağı ve renklerle bütünleşmiş gibidir. Figürlerin abartılı jestleri ve kalabalık kırmızı ve siyah rengin şiddeti ile desteklenir gibidir.

Kalabalığın ortasında, siyah bir tabutun üzerinde bir iskeletin ölüm simgesi olarak geçiş yaptığı bir sahneyi resminde (Görsel 36) canlandıran sanatçı, kentin bu vahşi tavırlar sergileyen insanların içinde ölümü simgeleyen bir unsur olarak kompozisyona yerleştirilmiştir (www.e-skop.com, 2018).

George Grosz, (Görsel 36) resim yüzeyinde kentle insanın taşkınlıklarını bir arada ele alarak şehirler ve şehirlerde toplanan insanların sorunlarını beraber ele aldığı kaosu manzarası niteliğinde bir yapıt oluşturarak kentin ve insanın sorunlu durumunu ortaya koymuştur diyebiliriz.

Grosz'un "Patlama" (Görsel 37) adlı eseri, patlama sonrası tahribatı yalnızca savaşla ilgili belgesel niteli taşıyan bir savaş anısı değildir. Aynı zamanda sanatçı bu tahribatı kaotik bir alegoriye dönüştürmüştür. Resimde, gecenin karanlığını bombanın düştüğü yer ve çevresi aydınlatmaktadır. Kentin yüksek binaları alevlere teslim olmuş ve binaların tahrip olmuş görünümü ile oluşan ortam kaotik bir atmosfere dönüşmüştür.

Biçimlerin yoğun bir hareketlilik ve karmaşa içinde olduğu bu manzaranın içinden dumanların yükselmekte, insanlar kaçışmakta ve nesnelere dağınık olduğu kadar geometrik bir biçime sahip olması ile kaotik manzara alabildiğine pekiştirilmiştir. Sanatçı yapıtında Fütürist biçimleri çağrıştıran bir perspektif kullanarak, dehşet ve kaosu doğasını sergilemiş, savaşın oluşturduğu kaotik manzaranın etkisini resim yüzeyinde belirginleştirmiştir (Şahin & Kayalıoğlu, 19, 2016, s. 204).

George Grosz, (Görsel 35, 36, 37) yapıtlarında kentin, insana dair eylemlerinin ve savaşın doğurduğu karmaşayı resim yüzeyinde kaotik bir manzaraya dönüştürmüştür diyebiliriz.

Kıyamet manzaralarıyla bilinen sanatçı Ludwig Meidner, şehrin kaotik yapısını, makineleşmenin yarattığı gürültüyü ve savaşın şehirler üzerindeki yıkıcı etkilerini sanatına yansıtmıştır. Biçimsel olarak Fütürizmle benzerlikler gösterse de, fütüristlerin makineleşme, hız ve savaş övgüsüyle ürettiği eserlerden farklı olarak, Meidner'in çalışmaları kaygı verici dünyanın kendisine hissettirdiği duyguları ifade eder. Bu yüzden, Meidner'in eserleri dışavurumcularla birlikte anılır ve dönemin karanlık ve karmaşık atmosferini yansıtır (Erdoğan & Öztürk, 2021, s. 254).

Ludwig Meidner, savaşın toplumsal etkisinin ve kolektif bilinç üzerinde oluşturduğu etkinin yanı sıra, kişisel belleği ve psikolojisi üzerindeki etkilerini savaşa dair kaotik manzara görüntüleri üzerinden resim pratiğine yansıtmıştır.

Meidner'in 20. yüzyılın ilk dönemlerinde oluşturduğu "Kıyamet Manzaraları" (Apocalyptic Landscape) serisi, distopik bir dünya görüntüsünü içeren eserlerden oluşmaktadır. Jestüel bir tavırla biçimlenen bu resimlerde (Görsel 37,38,39) baskın olarak kullanılan siyah renk, dışavurumda, duygunun yansımada ve olayın dramatikleştirilmesinde aracı bir rol oynamıştır. "Kıyamet Manzaraları," modern dünyanın insanlar üzerinde yarattığı kaotik etkinin bir yansıması niteliğindedir (Erdoğan & Öztürk, 2021, s. 255).



Görsel 38: . Ludwig Meidner, Kıyamet Manzaraları Serisi-1 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 95.25 × 80.33 cm, 1913 (Sotheby, 2018).

Görsel 39: Ludwig Meidner, Kıyamet Manzaraları Serisi-2 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76.2 × 66.04 cm, 1912 (www.alamy.de, 2001).

Görsel 40: Ludwig Meidner, Kıyamet manzarası, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 67x78.5cm.1912-1913 (www.staatsgalerie.de, 2024) .

Ludwig Meidner (Görsel 38, 39) çalışmalarında patlamaların tahribatından kaçmaya çalışan insan figürleri kullanmıştır. Her iki resimde de bu figürler savaşın şiddeti ile oluşan distopik ve kaotik şiddetinin oluşturduğu manzaradan kurtulma çabası içerisindeki insanlığı temsil eder gibidir. Kaotik manzaranın içerisinde, aceleci ve korku dolu jestlerle yıkımın büyüklüğü karşısında insanın aciz kaldığı ve kaçışan imgeler olarak belirmişlerdir.

Meninder'in distopik manzaraları (Görsel 38, 39, 40) geometrik biçimlerle yorumlanmış gibi bir izlenim sunuyor olsa da dışavurumcu bir tavırla üretilmiş resimler olarak bilinir. Sanatçının manzara anlayışı savaşın oluşturduğu kaotik etkinin içselleştirilerek yorumlanmış ve dışavurulmuş hali olarak resim yüzeyinde belirmektedir. Patlamalar, harabeye dönmüş biçim ve formlar, geometrik biçimlendirmenin maddenin parçalanmasına içkin hissiyatı ile birleşerek izleyene kasvetli, distopik ve kaotik bir manzara önermektedir diyebiliriz.

Birinci Dünya Savaşı, birçok sanatçı için büyük bir kâbustu. Emperyalist savaşların yarattığı bu kaos ve yıkıma karşı tepki olarak ortaya çıkan sanat akımlarından biri de "Dadaizm"dir.

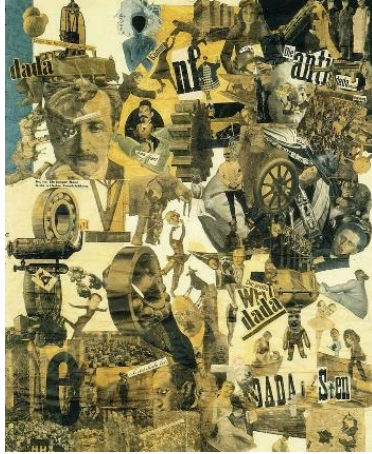
1900'lü yılların başlarında savaşı destekleyen, yıkımı, vahşeti ve çürümüşlüğü meşru gören ve milliyetçiliği öne çıkaran birçok sanatçı, sanatlarını savaşı besleyen bir propaganda aracına dönüştürmüştü. Ancak savaşın getirdiği kaos ve yıkımın insanlık için büyük bir felaket olduğunu gören ilerici sanatçılar, bu savaşın sonuçlarına ve yaratacağı tahribata tepki olarak bir araya gelmişlerdir. Bu sanatçılar, dünyanın yeniden sorgulanması, din, gelenek, savaş ve toplumun yozlaşması gibi birçok konuda sanat aracılığı ile toplumun uyandırılması gerektiği fikriyle bir araya gelmişlerdir. 5 Şubat 1916'da Hugo Ball ve Emmy Hennings, Zürih'in Niederdorf semtindeki Cabaret Voltaire'de (Voltaire Kasabası) sanatçıların buluşabileceği bir bar açtılar. Farklı ülkelerden aynı fikirde olan birçok sanatçı ve entelektüel burada toplanmışlardır. Hareketin kurucu üyeleri Almanya, Romanya, Fransa ve İsviçre'den katılmışlardır.

Dadaistler, savaşın insanlık dışılığını protesto ederek insanları bu çılgınlıktan kurtaracak bir sanat arayışındaydılar. Savaş devam ederken farklı tarz ve yöntemlerle toplumu radikal olarak değiştirmeyi ve burjuvazinin değerlerine karşı yeni bir toplumsal hareket yaratmayı amaçladılar.

Geleneksel sanat akımlarını reddedip, estetik kaygısı olmayan soyut sanatı canlandırmaya çalıştılar. Şiir, resim, fotoğraf, tiyatro ve grafik tasarımda alışılmışın dışında kışkırtıcı bir dil kullandılar (Kozan, 2021).

Dadaizm de en az savaşın yarattığı kaos kadar kaotik bir sanat dilini benimseyerek savaş karşıtı bir tavır sergilemiştir demek yanlış olmayacaktır. Dada savaşın doğası gereği oluşan karmaşaya içkin bir tavırla sanatın kaotik manzarasının dili ve üslubu niteliğine sahip bir süreci temsil eder. Savaşın var ettiği kaos ortamının birbiri içerisine geçmiş girift yapısına karşın, Dadaist hareket savaşın sebep olduğu karmaşaya domine edici bir üslup olarak ortaya çıkmış bir cevap niteliğindedir. Biçimsel anlamda olduğu kadar tematik anlamda da hiciv yüklü, bir o kadar da kaotik ve çeşitli bir sanat diline sahip olduğunu söylemek doğru bir çıkarım olacaktır.

Hazır-yapım nesnelere, fotomontaj, atık materyaller, ilk olarak Kübizmle ortaya çıkan kolaj tekniği Dada hareketinin kullandığı burjuvanın estetiğe dayalı sanat yapıtı anlayışına karşıt bir sanat dili oluşturmak için kullanılmaya başlanmıştır.



Görsel 41: Hannah Hoch, Mutfak Bıçağıyla Kes, Kolaj, Mix Medya, 1919–1920 Nationalgalerie, Staatliche Müzesi, Berlin (Barber, 2024).

Görsel 42: Hannah Hoch, "Hayat Resmi", Kolaj, Mix Medya, 1973 civarında oluşturuldu, Özel koleksiyon, ProLitteris, Zürih (Nedo, 2023).

1919 yılında tamamlanmış ve Dadaizm'in en önemli ve simgesel eserlerinden biri olarak kabul edilen Hannah Höch'ün "Mutfak Bıçağıyla Kes" veya "Mutfak Bıçağıyla Dada, Son Weimar Bira Göbek Kültürel Çağına Karşı Almanya'da" isimli eseri, Weimar Cumhuriyeti'nin erkek egemen ve ağırbaşlı doğasını eleştiren bu eser, savaş sonrası Almanya'daki cinsiyet meselelerine dair bir toplumsal eleştiridir. Sanatçı, gazete ve dergi kupürlerinden kesip bir araya getirdiği imgelerle fotomontaj tekniğini kullanmış, bu yöntem, Dadaistlerin sanatın geleneksel biçimlerini reddetmeleri ve yeni ifade yolları aramaları için Dada sanatçıları tarafından benimsenmiştir.

Hannah Höch'ün "Mutfak Bıçağıyla Kes" isimli (Görsel 41) çalışması, izleyene ilk bakışta birçok imajın kaotik ve anlamsız bir bileşkesi gibi görünmektedir. Çalışmada, II. Wilhelm, Mareşal Paul von Hindenburg, Başkan Friedrich Ebert, sirk göstericileri, aktristler, sporcular ve eserin sahibi

Hannah Höch bizzat yer alır. Çarklar, silahlar, barut fıçıkları ve düzensiz insan kitleleri de Dadaizm'in sembolik yapıtlarından biri olarak bilinen bu çalışmanın kompozisyonunda yer almaktadır (Şahin & Kayalıoğlu, 2016, s. 201).

Eserin kaotik doğası ve görünümü, sadece bir tema değil, aynı zamanda bir ifade biçimidir. Höch, (Görsel 42) eserinde dönemin sosyal ve politik çalkantılarını, kaosu ortasındaki düzen arayışını ve görünürdeki düzenin altında yatan karmaşayı gözler önüne serer. Böylece, Höch'ün çalışması, sanatın kaos içinde anlam bulma çabası olduğunu ve toplumun içindeki kaosu nasıl eleştirebileceğini ustaca gösterir diyebiliriz.

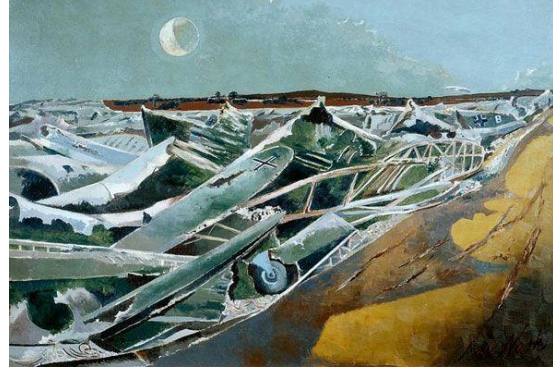
Höch, 1973 civarlarında 83 yaşında iken “Hayat Resmi” (Görsel 42) isimli altmış fotomontajın bir araya gelmesi ile oluşan dev kolaj çalışmasını üretmiştir.

“Hayat resmi” (Görsel 42) panoramik bir manzara gibi izleyicinin önüne yayılmaktadır. Resimde, sanatçının yaşamının çeşitli evrelerinden fotoğraflar; aile ve arkadaşlarının fotoğrafları, kedi ve köpek resimleri ve önemli sanat eserlerinin minyatür röprodüksiyonları yer almaktadır. Höch, “Hayat Resmi”nde yirmiden fazla kendi eserinden alıntı yapmış ve yaşam süreci içerisinde etkilendiği sanatçıların yapıtlarını da bu kolaj içerisine yerleştirmiştir (Nedo, 2023).

“Hayat resmi” (Görsel 42) ismi ile adlandırılan kolaj, sanatçının yaşamının ve yüzyılın biyografisine dair bir çalışma olarak kaotik bir manzara oluşturmuştur diyebiliriz.

Adolf Hitler'in liderliğindeki Nazi rejimi, Almanya'da modern sanata karşı yoğun bir düşmanlık sergiledi. 1933 ile 1945 arasındaki süreçte, Nazi ideolojisi, Alman ulusunu Marksizm ve Liberalizm gibi ideolojilerin getirdiği çöküşten kurtararak toplumsal ve kültürel bir yeniden yapılanma süreci vaat etti. Hitler'in iktidara gelmesiyle birlikte, modern sanatın toplum tarafından kabul görmemesi ve popülerliğinin aslında basın tarafından yanıltılması sonucu olduğu düşüncesi benimsendi. 1936 Berlin Olimpiyatları'na kadar modern sanata karşı açık bir saldırı olmamakla birlikte, Ekim 1936'da Berlin Ulusal Galeri'nin modern sanat bölümü kapatıldı ve sanat eleştirisi yasaklandı. 1937'de dönemin kültür politikalarından sorumlu bakanı Joseph Goebbels, Münih'te 'Yozlaşmış Sanat Sergisi' düzenleyerek, modern sanatın Alman halkı için ne olmaması gerektiğini göstermeyi hedefledi. Nazi rejimi, modern sanat eserlerini toplayarak imha etti ve sanatçıların çalışmalarını sürdürmelerini engelledi.

1933 yılında Adolf Hitler iktidara geldiği zaman Almanya'da yaşamakta olan Kandinsky, Klee, Schwitters, Beckmann, Kokoschka gibi sanatçılar ülkeyi terk etmişlerdi Barlach, Dix, Sclemmer, Baumeister gibi sanatçılar ise sanat üretmeleri yasaklanmasına karşın Almanya'da kalmayı tercih ettiler (İldeş, 2024).



Görsel 43: , Paul Nash Wire (Tel), Suluboya,48,6 cm.x 63.5 cm., 1917, Imperial War Museum Londra (Imperial War Museum, 2024).

Görsel 44: Paul Nash, Ölü Deniz, Tuval Üzerine Yağlı Boya 101.6 x 152.4 cm, 1940–1941 (Rideal, 2019).

Paul Nash, Batı Cephesi'ni hem bir asker hem de resmi bir savaş sanatçısı olarak bulunmaktadır. Sanatı aracılığı ile Birinci Dünya Savaşı'nın insanlar tarafından algılanmasına büyük ölçüde katkı sağlamıştır. Nash yapıtında (Görsel 43) Batı Cephesi'nin kâbusu andıran görünümü üzerinden, tanık olduğu yıkımı ve bu tahribata karşı artan öfkesini yansıtmak istemiştir. Bu amacını ve izlenimini, 1917 yılında eşi Margaret'e yazdığı bir mektupta özetlemiştir. Nash eşine: "Bu tarif edilemez, tanrısız, umutsuz. Artık meraklı bir sanatçı değilim, savaşın sonsuza kadar sürmesini isteyenlere savaşan adamlardan haber getirecek bir haberciyim. Mesajım zayıf, anlatılamaz olacak, ama acı bir gerçeği olacak ve belki onların pis ruhlarını yakacaktır". Diye yazmaktadır (Smith, 2014).

Nash'in bu tanıklığı çalışmalarına savaşın manzara üzerinde oluşturduğu yıkıntı ve izlerle yansımaktadır. Sanatçı " Tel" adını verdiği oluşturduğu kompozisyonda izleyene savaşa dair ağır tahribat ve kalıntıların olduğu bir manzara önermektedir. Bu manzara tamamıyla kaotik bir yıkım manzarasıdır diyebiliriz.

Nash "Wire" (Görsel 43) adlı eserinde kâğıt üzerine tebeşir, mürekkep ve sulu boya kullanarak savaşın dehşetini betimlemiştir. Nash, yağmurla dolu siperlerin, çamurun, parçalanmış bir ağacın ve yırtıcı yoğun bir dikenli tel ağıyla kaplı bir görüntü oluşturmuştur. Kompozisyonun üst bölümünde beyaz bir gökyüzü mor/kırmızı renkte bulutlarla hareketlendirilmiştir. Nash'in yapıtı, savaşın dehşetinin bir sembolü gibi durmaktadır. Bütün kaotik unsurları ile ve yağmur dolu mermi çukurlarıyla delik deşik olmuş harap bir manzara gözlemlenmektedir (Imperial War Museum, 2024).

Paul Nash'in "Wire" adlı eserinde (Görsel 43) oluşturduğu kaotik manzara, savaşın yıkıcı etkilerini ve doğal düzenin bozulmasını dramatik bir şekilde yansıtmaktadır. Yağmurla dolu siperler ve çamur, savaşın kargaşasını ve belirsizliğini simgelerken, parçalanmış ağaç ve yoğun dikenli tel ağı, doğanın ve insan yaşamının nasıl acımasızca tahrip edildiğini göstermektedir.

Kaotik manzara, düzenin tamamen yitildiği bir durumu ifade etmektedir. Nash'in eserinde (Görsel 43) ağaçların parçalanması, yeryüzünün kuraklaşması ve dikenli tellerin kaotik bir ağ

oluşturması, doğanın savaşın şiddeti altında nasıl yok olduğunu simgelemektedir. Beyaz gökyüzü ve mor/kırmızı bulutlar, savaşın getirdiği yıkımı ve kaotik atmosferi vurgular.

Sonuç olarak, "Wire" (Görsel 43) adlı eserinde Paul Nash oluşturduğu bu kaotik manzara savaşın dehşetini ve yıkımını etkili bir şekilde betimleyerek, savaşın sadece insan yaşamını değil, doğayı da nasıl geri dönülmez şekilde tahrip ettiğini gözler önüne sermiştir diyebiliriz.

Paul Nash,'in "Ölü Deniz" (Görsel 44) isimli yapıtının kompozisyonu, birbirine karışmış ve üst üste yığılmış uçak enkazlarını gösterir. Bu kaotik manzara, adeta devasa bir metal mezarlığı gibi görünür ve izleyiciye savaşın yıkıcı etkilerini hatırlatır. Nash, bu çalışmasında, savaşın sadece insan hayatını değil, aynı zamanda mekanik varlıkları da nasıl yok ettiğini vurgular. Enkazların kaotik düzeni, savaşın getirdiği kaosu ve düzensizliği simgelerken, kullanılan renk paleti ve detaylar, izleyicinin dikkatini çekerek derin bir duygusal etki yaratır.

Nash'in "Ölü Deniz" (Görsel 44) tablosu, sadece bir savaş sahnesi değil, aynı zamanda savaşın getirdiği psikolojik ve duygusal travmanın kaotik manzarasıdır. Tablonun adı olan "Ölü Deniz", savaşın ardından geriye kalan ölü ve sessiz bir manzarayı ifade eder. Bu tablo, Nash'in savaşın dehşetini ve anlamsızlığını sanat aracılığıyla anlatma yeteneğini gözler önüne serer ve izleyiciye savaşın yıkıcı etkileri hakkında derin bir düşünme fırsatı sunar.



Görsel 45: Nevinson, C R W, Harvest of Battle (Savaşın Hasadı), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 182.8x 317.5cm, 1915 (mydailyartdisplay.uk, 2014).

Görsel 46: Nevinson, C R W, Paths of Glory (Şan Yolları) , Tuval Üzerine Yağlı Boya, 46 cm × 61 cm, 1917, İmparatorluk Savaş Müzesi, Londra, İngiltere (mydailyartdisplay.uk, 2014).

"Harvest of Battle" (Savaşın Hasadı) resmi (Görsel 45), kaotik manzara kavramı bağlamında derin bir anlam taşımaktadır. Bu eser, savaşın kaotik etkilerini ve insan üzerindeki yıkıcı sonuçlarını çarpıcı bir şekilde betimliyor. Tabloda gördüğümüz unsurlar, savaşın yarattığı kaosu ve trajediyi yansıtırken, savaş alanının içindeki düzenin tamamen bozulduğunu gözler önüne sermektedir.

Savaşın ölümcül sonuçlarını gösteren bu çalışma (Görsel 45), savaşın fiziksel ve psikolojik yıkımını tasvir ederken, savaşın kaotik doğasını da vurgulamakta. Su birikintileri, patlayan mermilerin yarattığı kraterlerle oluşmuş ve zemin, askeri hareketleri daha da zorlaştıracak engebeli ve kaotik bir zemine sahiptir. Zeminin bu, savaşın doğada yarattığı fiziksel kaosa dair bir simge niteliği taşımakta. Askerlerin, hem yaralı hem de ölü durumda, kaotik bir manzara içerisinde betimlenmiş olmaları, savaşın hem bireyler hem de tabiat üzerindeki yıkıcı etkisini ifade etmektedir.

Nevinson'un "Paths of Glory" (Şan Yolları) adlı eseri (Görsel 46), 1917 civarında tamamlanmıştır ve iki ölü Britanya askerinin dikenli teller arasında çamur içinde yüzüstü yattığı kaotik bir manzarayı tasvir eder (mydailyartdisplay.uk, 2014). Askerler geride bırakılmış, cesetleri toplanmayı, tanımlanmayı ve ardından ailelerine kaderleri hakkında bilgi verilmesini beklemekte gibidir. Askerlerin bulunduğu zemin çamur, taş, kırık ağaç parçaları ve şarapnel kalıntıları içerisinde plastik değerleri güçlü kaotik bir yüzey olarak resmin zemin kısmını oluşturmaktadır. Yanlarında, artık işlevsiz olan miğferler ve tüfekler durmaktadır. Torağın rengi ile ölü askerlerin rengi birbirine yakınlaşmış ve kirlenmiş bir yüzeye dönüşmüştür. Bu kaotik sahne, savaşın acımasızlığını ve düzensizliğini gözler önüne serer.

Burada, kaotik manzara kavramı, savaşın getirdiği düzensizlik ve dehşeti yansıtarak, askerlerin terkedilmiş ve umutsuz hallerini vurgulamaktadır. Nevinson'un bu çalışması (Görsel 46), kaotik manzaranın etkisiyle savaşın trajik ve yıkıcı doğasını güçlü bir şekilde ifade etmektedir.

Savaşı Doğrudan deneyimleyen ve savaşın hem fiziksel hem de psikolojik acılarını yaşayan ressamlar arasında, sanat yaşamlarının büyük bir kısmını Neue Sachlichkeit Okulu altında geçiren ikinci nesil Alman Ekspresyonistleri bulunuyordu. Otto Dix, George Grosz ve bu okulda çalışanlar arasındaydılar. Bu sanatçılar ikinci Reich'in milliyetçi ve vatansever sloganlarının etkisi ile Alman ordusuna katıldılar.

Askerlik hizmetinin ardından, Dix Dresden Güzel Sanatlar Akademisi'ne döndü ve sanat eğitimine kaldığı yerden devam etmiştir. Manzara resim atölyesinde eğitim aldı ve birçok resminde savaş meydanlarında manzaraları ve harabeleri tasvir etmiştir. Savaştan sonra gerçekleştirdiği sanat pratiği, uzun süreli bir travma olan savaş deneyimlerinden yoğun bir biçimde etkilenerek oluşturulmuştur.

Savaşın travmatik sahnelerini ifadeci bir yaklaşımla resimlerine yansıtan Dix, resimleri aracılığı ile maruz kaldığı bu travma ile hem bireysel olarak yüzleşmiş hem de kriz içerisindeki toplumu geçmişin karanlık hayaletleri ile tekrar yüzleştirmiştir (Khosroshahibonab & Mansour Hessami Kermani, 2017, s. 11,12).



Görsel 47: Otto Dix, Triptik Savaş, Ahşap Üzerine Tempera, merkezi panel 204x 102 cm; yan paneller, 204x102 cm, 1929-1932. Galerie Neue Meister, Dresden. (Khosroshahibonab & Kermani, 2017, s. 11,12).

Dix, eserini (Görsel 47) 1929 ve 1932 yılları arasında, milliyetçi fikirlerin Almanya'da yeniden ortaya çıkmaya başladığı ve insanların savaşın getirdiği korkunç acıları unutmaya başladığı bir dönemde yaratmıştır. Otto Dix, Triptik Savaş isimli yapıtı aracılığı ile savaşta yaşanan acıları hatırlatmak istemiştir.

Dix'in bu triptik çalışması dört panelden oluşmaktadır.

Çalışmanın sol panelinde (Görsel 47) gözlemlenen manzaranın ön planında sırtı dönük biçimde silahlar, kasklar ve büyük sırt çantalarıyla savaş teçhizatı giymiş savaşa giden bir birlik izlenimi veren bir grup asker bulunmaktadır. Askerler kahverengi bir alana doğru ilerlemekte ve burada kaybolup gidiyor gibi görünmektedirler. Arka planda gözlemlenen siyah ve kırmızıyla kaplı ağır bir gökyüzü izleyiciye şiddeti önceden haber veriyor gibi bir görünüm sunmaktadır. Manzaranın kaotik yönü bağlamında gökyüzünün ele alınış biçimi önemlidir. Gökyüzü büründüğü renk alanları itibarı ile şiddetin habercisi olması ile beraber, savaş sonrası sürecin ölüm kalım meselesinin muğlaklığını barındırmaktadır. Dix'in eseri (Görsel 47) bu yapısı itibarı ile düşündürücü ve kaotik bir manzara içermektedir diyebiliriz

Çalışmanın merkez paneli (Görsel 46) katliamın temsili niteliği taşımaktadır. İzleyici düzensiz, kirli ve kaotik bir manzaranın ön planında, kanlar içinde devrilmiş ve terkedilmiş birbiri üzerine yığılmış çok sayıda cesetle yüzleştirilmektedir. Figürlerden birinin bacaklarında delikler var ve bir diğeri karnı açık bir şekilde yardım istemesine elini uzatır biçimde tasvir edilmiştir. Asker tamamen yok olmuş, bozulmuş durumda gözlemlenmektedir. Ayrıca, yüzü taktığı gaz maskesi ve kasktan dolayı görünmeyen ve henüz ölmemiş bir adam oluşan bu ölüm sahnesine şahitlik etmektedir ve manzaranın kaotik yapısı ve savaşın acımasızlığı karşısında taşlaşmış gibi görünmektedir. Resim yüzeyinin yukarı kısmında uçuyormuş gibi tasvir edilmiş bir iskelet parmaklarından birisi ile ceset yığınınına ve kana işaret ediyor gibi gözlemlenmekte ve ayrıca yanmış bir ağaç gövdesi de bu kaotik manzarayı destekler biçimde resim yüzeyinde belirlemektedir. Bu kaos manzarasının arka planında,

yıkılmış şehirler, harabeler, delikler, izleyende yaşam dair bir emarenin olmayacağı hissini uyandırmaktadır. Kapalı ve kasvetli gökyüzü ve duman bu hissi güçlendirmektedir.

Çalışmanın alt panelinde (Görsel 47) yan yana uzanmış bedenler gözlemlenmektedir. Bu insanların canlı mı ölü mü olduğuna dair bir bilinmezlik söz konusudur. Bir çeşit kutunun içindeki bu bedenlerin üzerlerinde bir çeşit örtü dolaşmaktadır.

Eserin sağ panelinde ise(Görsel 47) ön cepheden görülen, beyaz giymiş ve yaralı izlenimi veren bir başka insanı taşıyan bir adam gözlemlenmektedir. Bu adam askeri bir üniformaya sahip değildir. Adam, yerdeki deforme olmuş cesetlerin arasında yürümekte ve etrafındaki harap olmuş arazinin zemininde hala delikler gözlemlenmektedir. Adamın arkasında siyah bir ağaç görüyoruz. Arka planda gökyüzü yine karanlık ve kırmızıdır. Yine bu kaotik atmosferin içerisinde ve adamın arkasında siyah yanmış bir ağaç bulunmaktadır. Bu yanmış ağaç ölümü temsil eden bir unsur gibi, resmin kaotik manzarasını desteklemektedir (www.vwart.com, 2024).



Görsel 48: John Piper, All Saints Şapeli, Bath, Kâğıt Üzerine, Mürekkep, Tebeşir, Guaj Ve Suluboya, 42.5 x 55.9cm. 1942 Tate (Ibata, 2021).

Görsel 49: John Piper, Barınak Deneyleri, Woburn yakınları, Bedfordshire, sulu boya ve guaj, 49.4 x71cm, 1943, Imperial War Museum (Ibata, 2021).

Piper'ın yıkım tabloları, özellikle Blitz döneminin şiddetini yansıtır. 15 Kasım 1940'ta büyük bir hava saldırısıyla yıkılan Coventry Katedrali'nin ertesi sabahki iç mekânını tasvir eden tablosunda(Görsel 48), turuncu, kırmızı, sarı ve siyah cepheler gri, beyaz ve mavi dikdörtgenlerin arka planına karşı dümdüz bir şekilde yerleştirilmiştir. Birincil renklerin çarpışması, açısız şekiller ve sinirli çizikler anın şokunu güçlendirir. Nisan 1942'de "enkazın hala tütüp cesetlerin çıkarıldığı" dönemde resmedilen All Saints Şapeli (Görsel 48), Piper'ın tanık olduğu acıyı "içi boşaltılmış" bir binanın temsiline dönüştürmüştür. Yıkımın şiddeti, molozların dökülmesi ve püsküren ateş, kıvılcım ve dumanlarla aktarılır. Renk paleti, donuk kırmızılar ve sarıların, gri ve derin mavi dokunuşlarla birleşiminden oluşmuştur.

Piper'in resim anlayışında romantik algı, sanatçının şüpheli bakışı tarafından hem iç içe geçmiş hem de sarsılmıştır. Piper'ın karanlık ve boş manzaraları, dönemin karanlığına sanatsal bir çözüm sunmaktan ziyade, insanlığın doğal dünyadan ayrılışını ve bu süreçteki sorumluluğunu yansıtmaktadır. Bu çift algı, Piper'ın 1943'te yaptığı Barınak Deneyleri, Woburn yakınları,

Bedfordshire (Shelter Experiments, Woburn, Bedfordshire) (Görsel 49) adlı suluboya tablosunda en iyi şekilde örneklendirilmektedir.

Bu tablo (Görsel 49), deneysel hava saldırısı sığınaklarının bulunduğu düz ve çıplak bir kırsalda geçer; monotonluk, ön plandaki bir patlama çukuru ve koyu, ağır gökyüzünde alçak bir güneşle kırılmıştır. Manzaranın sıradanlığını ve çerçeveleme unsurlarının yokluğunu dikkate alarak, sanatçı resme çeşitlilik katmaya çalışmıştır. Karamsar atmosfer, ağır gökyüzü ve bunun araziye yansımaları, mekânın ruhunu yansıtmaktadır. Sığınakların dairesel düzeni, Neolitik taş dairelere benzeyen benzerliği ile J.W. Turner gibi sanatçılarda görülen yerlerin tarihi katmanlarını hatırlatmaktadır. Aynı zamanda, bu geleneğe başvurmanın ironisi, yapay kraterin ve bazıları koyu kırmızı olan sığınakların içselleştirilmiş barbarlığı ile vurgulanmıştır. Piper, uzaklarda zar zor görülebilen bir kiliseyi de dâhil ederek, eski manzara estetiğinin modern savaşın kasvetli sahneleri tarafından nasıl yerinden edildiğini gösterir.

I. Dünya Savaşı sonucu değişen rejimler ve yıkılan imparatorluklar, dünya genelinde uluslar tarafından benimsenen milliyetçi politikaların yürürlüğe girmesine ve bu bağlamda küresel nitelikte ikinci bir savaş ortamının oluşmasına sebep olmuştur. Savaş sonrası çözümsüz kalan sorunlar, tarihin en yıkıcı ve tahrip edici çatışmalarından biri olan II. Dünya Savaşı'nı tetiklemiştir.

II. Dünya savaşı, küresel ölçekte şimdiye dek eşi benzeri görülmemiş tahribata sebep olan, hem insani anlamda hem de dünyaya ve doğaya verdiği zararlar bağlamında en büyük savaştır.

Almanya'nın 1 Eylül 1939'da Polonya'ya saldırısı ile başlayan bu çatışma, daha önce hiç yaşanmamış derecede ölümcül silahların kullanıldığı, altı yıl süren bir felaket dönemine ve kaos ortamına dönüşmüştür.

II. Dünya Savaşı, 40 milyon insanın hayatını kaybettiği, milyonlarca kişinin sakatlandığı, toplamda beş milyondan fazla insanın toplama kamplarında ve gaz odalarında dehşet verici şekilde öldürüldüğü acımasız bir dönemi temsil etmektedir. Tüm dünya ülkelerini etkisi altına alan bu korkunç çatışma, insanlık tarihinin en kalıcı yaralarından birini açmıştır. Savaşın yıkıcı etkileri ve insanlığın yaşadığı acılar, tüm toplumları derinden etkilemiş ve gelecek kuşaklara derslerle dolu bir anı bırakmıştır (Yavuz, 2016, s. 2).

Kapitalist dünya sistemi, birbirini izleyen gelişmelerin sonucu olarak yeni bir büyük bunalıma sürüklendi. 1929 Büyük Ekonomik Bunalımı, rekabeti keskinleştirip kapitalist istikrar iddialarını çürüttü. Daralan pazar, bölüşüm ilişkilerinin eski şekilde sürdürülmesini zorlaştırdı ve Avrupa'da çelişkiler derinleşti. Nazi Almanya'sının Avrupa'yı işgaliyle başlayan savaş, kapitalist düzenin ürettiği bozucu güçlerin yeni bir kanıtıydı.

Batılı emperyalist devletlerin Sovyetler Birliği'ni yıkma politikası devam ederken, Hitler faşizminin Avrupa'daki hegemonya politikası, anti-faşist ittifakı gündeme getirdi ve savaş, yeni bir dünya düzeninin ortaya çıkmasına yol açtı. Sosyalizm ve Sovyetler Birliği'nin prestiji arttı, işçi sınıfı partileri güçlendi. Doğu Avrupa ve Balkanlar'da halklar emperyalist zincirin dışına çıkarken, dünya genelinde durum bir kez daha büyük bir değişime uğradı (Akdağ, 2022).

2.2.İkinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya'da Sanat ve Kaotik Manzara Resimleri:

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya'da sanat dünyası önemli değişimler geçirdi. Başlarda soyut dışavurumculuk ön plandayken, 1960'lar ve sonrasında kavramsal sanat öne çıktı. Almanya'da, Doğu Almanya'da daha realist, Batı Almanya'da ise daha soyut yaklaşımlar benimsendi. Joseph Beuys ve Hans Haacke gibi sanatçılar kavramsal sanatın önemli temsilcileri olurken, Georg Baselitz ve Yeni Dışavurumculuk akımı Alman sanatında önemli bir yer edindi. Alman sanatçılar, Nasyonal Sosyalist dönemin izlerini sanatlarında işleyerek geçmişle hesaplaşma sürecine katkıda bulundular. Bu dönemde sanat demokratikleşerek halkla daha fazla iç içe geçti ve sanatçılar, geçmişin travmalarını ve sorumluluklarını eserlerinde yansıttılar (Boyraz & Cantürk, 2015, s. 473-475).

Sanatın burjuva kesim ve egemen yönetimlerin görüşlerine göre şekillenmesi, onların görüşlerini destekleyen bir retorik olmaktan kurtulma çabası meyvelerini vermiştir. Nasyonal Sosyalist yönetimin kartelinden kurtulan sanatçı birey bu çalkantılı süreç içerisinde artık kendisini ve kimliğini sanatsal bir tavırla arama sürecine girmiştir denebilir.

Yeni Dünya düzeninin kaosunda birey, varoluşunu anlamlandırmaya çalışmış ve bu düşünce sanatı da derinden etkilemiştir. Varoluşçuluğa göre, varoluş tek ve bireyseldir, özgürlüğe dayalıdır. Bu felsefe, insanın kendini oluşturmasını ve her türlü gerekciliğin karşısını savunur. 1950'li ve 1960'lı yıllarda doruğa çıkan varoluşçuluk üzerinde geniş etki yaratmıştır. Sanat, elit kesimin elinden çıkarak halkla bütünleşmiş, eserin kendisinden çok, nasıl ortaya çıktığı ve ne anlattığı önemli hale gelmiştir. "Herkes sanat yapabilir" düşüncesi akımları etkilemiştir (Işık & Adıgüzel, 2013, s. 44).

Varoluşçuluğun getirisi olarak sanatın belli bir kesimin beğenisine sunulan ve hizmet eden bir meta olmaktan çıkarılmıştır. Sanat yapıtının bu konumundan kurtulması sanat dilinin çeşitlenmesine ve bir nesnenin sanat yapıtı olabilmesi için belirlenen niteliklerin sorgulanmasına imkân sağlamıştır diyebiliriz.

Alman Yeni Dışavurumcuları, özellikle Joseph Beuys'un yol açtığı bir gelenekten gelerek, İkinci Dünya Savaşı sonrası Alman kimliğine dair her türlü göstergeyi reddederler. Bu sanatçılar, özellikle resim aracılığıyla, tartışmalı semboller, işaretler ve çağrışımları harmanlayarak ve yeniden yorumlayarak geçmişlerinin izlerini anlatırlar. Bu süreç, Almanya'nın ulusal ve kültürel geçmişinden beslenir ve sanatçılar, hesaplaşma ve yeniden yapılanma sürecini sanatsal ifadeleriyle başarıyla işlerler. Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jorg Immendorff, gibi sanatçılar, bu yeni dışavurumcu akımın önde gelen temsilcileridir ve eserleri, Almanya'nın tarihsel ve kültürel coğrafyasından ilham alır, zaman zaman "yeni fovizm" olarak adlandırılır (Dinçer, 2014, s. 38,39).

Bu süreç içerisinde geliştirilen sanatsal üretimler sanatçıların bireysel görüşleri ekseninde şekillenebilen alabildiğine özgürlükçü ve bir o kadar da çeşitliliğe sahip bir sanat ortamının oluşması ile neticelenmiştir. Savaşın öncesi ve sonrası etkilerinin oluşturduğu bunalım ve travmalarla dolu kaotik ortam artık yerini bu kaosun yorumlandığı ve bireysel yaklaşımlarla sanat yapıtlarının üretildiği bir ortama terk etmiştir diyebiliriz.

Georg Baselitz'in "Ein Werktätiger" adlı eseri, kaos ve düzen arasındaki dengeyi sorgulayan bir kompozisyon sunar. Resmin kaotik doğası, içsel çatışmaları ve dışavurumcu yaklaşımıyla, izleyiciyi derin bir ruhsal ve psikolojik deneyime çeker.



Görsel 50: Georg Baselitz, "Ein Werktätiger" (Bir İşçi) 99.9 x 80.9 cm Tuval Üzerine Yerleştirilmiş Kağıt Üzerine Yağlı Boya, 99.9cm.x 80.9 cm.,1967 (www.phillips.com, 2017).

Görsel 51: Georg Baselitz, Das Bild für die Väter (Babalar İçin Resim), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130 x 162 cm, 1965 Michael Werner Gallery (Georg Baselitz, 2023).

Georg Baselitz'in sanatında kaos kavramı, hem görsel hem de tematik olarak derinlemesine işlenmiştir. Özellikle "Frakturbilder" (Kırık Resimler) serisi, bu kaosun belirgin bir ifadesidir. Baselitz, klasik resim kompozisyonunu aktif olarak bozarak ve figürleri parçalayarak, izleyicinin algısını zorlayan bir yaklaşım sergiler. Bu serilerindeki figürlerin parçalanmış ve bozulmuş doğası, Kübizm ve Sürrealizm gibi akımlardan esinlenmiş bir şekilde ele alınır.

Metinde bahsedilen "Frakturbilder" serisindeki diğer çalışmalarla karşılaştırıldığında, "Ein Werktätiger"de resim alanının kesilmemesi ve kompozisyonun doğal akışı, sanatçının eserlerindeki kaotik estetiği ve figüratif bozulmayı vurgular. Baselitz'in bu resimdeki manipülasyonları, resmin içsel düzeniyle dışsal anarşi arasında bir denge kurma çabası olarak yorumlanabilir. Sonuç olarak, Baselitz'in çalışmaları, sanat tarihindeki geleneksel yapıları sorgulayan ve yeniden tanımlayan bir sanatçının evrimini yansıtan önemli örneklerdir (www.phillips.com, 2017).

Georg Baselitz'in sanatında kaos kavramı, hem görsel hem de tematik olarak derinlemesine işlenmiştir. Baselitz klasik resim kompozisyonunu bozar ve figürleri parçalar. Sanatçı oluşturduğu yeni kaotik düzenleme ile izleyicinin alışıldık hale gelmiş ve sıradanlaşmış algı düzeyini zorlayan bir yaklaşım sergiler. Bu serilerindeki figürlerin parçalanmış ve bozulmuş doğası izleyeni kaotik bir manzara (Görünüm) ile yüzleştirir.

Örneğin, "Ein Werktätiger" (Bir İşçi) isimli (Görsel 50) eserinde, işçi figürü, Baselitz'in kırsal ve rustik¹¹ dünya temasıyla birleşmiştir. Bu eserlerde görülen toprak tonları ve doğal temalar, sanatçının Berlin'in kırsalı olan Osthofen'e taşınmasının etkilerini yansıtır. Baselitz, resminde (Görsel 50) soyutlamayla birlikte, figürün uzuvlarını parçalayarak vücut bütünlüğü bozuk olan yorumlamalarla kaotik ve deforme olmuş bir insan bedeni yaratmıştır. Ortaya çıkan görüntü bir insanın parçalanmış ve deforme edilmiş bedenine dair emarelerle, sanatında kaotik bir estetik arayışı içine girer gibidir. Resimlerini ters çevirerek sergileyen Baselitz, genel kabul gören resim sergileme düzenini de eleştirerek sanat nesnesinin izlenilme biçimine dair egemen kaniya da başkaldırır diyebiliriz.

Georg Baselitz'in bir diğer resmi olan, Das Bild für die Väter (Babalar İçin Resim), (Görsel 51) isimli çalışmasında da yine aynı tavırla sanatçı küçük bir çocuk bedenini çağrıştıran deforme olmuş ve parçalarına ayrılmış bir beden görüntüsü ile tuval yüzeyini boyamıştır. Beden etrafındaki kiremit ve kırmızı toprak rengi alanları ile parçalanmış ve soğumuş bir vücudun uzuvlarını andırmaktadır. Oluşturulan kompozisyon parçalanmış bir ceset görünümündedir. Bedenin alt ve sağ tarafında bitkimsi veya yeşil çalılar ağaç dalları gibi boyanmış olan alanlar enteriör bir çalışma ortamı hissi uyandırmaktadır. Arka plan sarı düz bir renk alanı ile kaplanarak bütün dikkat çocuk bedeninin parçalarına çekilmek amaçlanmış gibidir.

Bu bağlamda, Baselitz'in çalışmaları), (Görsel 50, 51), dışavurumcu bir anlatımla yüklüdür ve izleyiciyi resmin içindeki çatışmalar ve disiplinler arası etkileşimlerle karşı karşıya bırakır. Kaos kavramı, onun eserlerinde hem biçimsel hem de tematik olarak önemli bir rol oynar, izleyiciyi sanatçının dünya görüşüne ve estetik anlayışına derinlemesine bir yolculuğa çıkarır. (gagosian.com, 2024).



Görsel 52: Anselm Kiefer, "Marekischer Hedie", KarışıkTeknik, 118X254cm., 1974, (Fuchs, 2022).

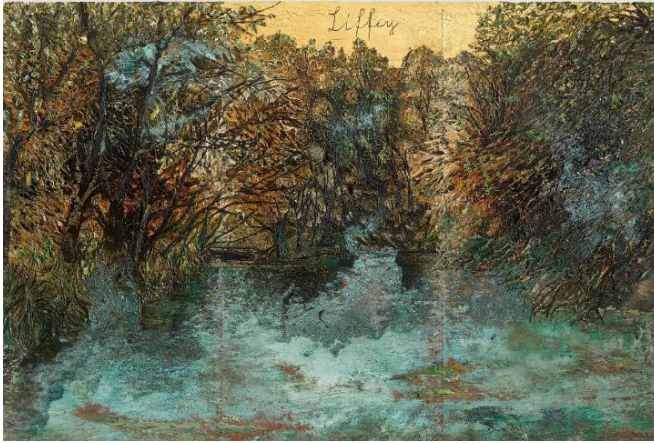
Anselm Kiefer'in resimlerindeki koyu tonlu manzara motifleri, özellikle üzerindeki ekinleri yanmış, tahrip olmuş tarlalar, insan acıları ve travmalarını derinlemesine yansıtan güçlü metaforlar olarak öne çıkar. Bu manzaralar, Almanya'nın tarihsel ve siyasi travmalarını derin perspektifli

¹¹ Rustik: sıfat Köy evi veya köy görünüşü veren (TDK, 2024)

kompozisyonlarla ifade eder. Märkische Heide gibi eserlerinde (Görsel 52), Kiefer, Almanya'nın Brandenburg bölgesinin sembolik ve tarihi önemine dikkat çeker. Bölge, Prusya Ordusu'nun zaferlerinin ardından yapılan zafer yürüyüşleriyle ilişkilendirilmiş ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra kontrolü defalarca el değiştirmiştir (Erden, 2003, s. 67,68,69). Naziler için de sembolik bir anlam taşıyan Brandenburg, Kiefer'in eserlerinde kaosun, yıkımın ve toprağın dramatik dönüşümlerinin bir yansıması olarak belirir.

Kiefer'in manzaraları, kaos kavramını derinlemesine işler; bu, yalnızca fiziksel yıkımı değil, aynı zamanda tarihsel belirsizlikleri ve insanlık durumunun karmaşıklığını da yansıtır. Ekinlerin yanmış olması, toprağın harap hali, insanlığın kolektif travmalarının birer temsili olarak sunulur. Elias Canetti'nin ekinleri kitle simgesi olarak yorumlaması, Kiefer'in bu manzaralarında insanlığın geniş çaplı travmalarına ve tarihsel dönüşümlerine dair derin bir sorgulama yapmasına olanak tanır (Özen, 2023).

Kiefer Savaş sürecini çocukluk belleğine dair imgelemler yolu ile sanatsal pratiklerine yansıtması ile bilinir. Savaşın kaotik yönünü yapmış olduğu resimlerinde yıkıma dair manzaralarla oluşturmuş olan kiefer manzarayı kaotik bir yapı ile ele almasından dolayı "Kaotik Manzara Resimleri" isimli tez çalışması için önemli bir yere sahiptir.



Görsel 53: Anselm Kiefer, Liffey, Emülsiyon, Yağ, Akrilik, Şelak, Elektroliz Tortusu, Altın Varak ve Tuval Üzerine Kömür. 382 x 573 cm, 2023 (Morgan, 2024).

Görsel 54: Anselm Kiefer, Vanitas, Emülsiyon, yağlı boya, akrilik, shellac, ahşap ve metal üzeri tuval. 280 x 190 x 12 cm 2019–2020 (Ropac, 2024).

Anselm Kiefer, büyük ölçekli tuvalerini yazarlara adar; Waldsteig (for Adalbert Stifter) (Orman Yolu) tablosu (Görsel 53), edebiyatın şiirsel bir benzetmesidir ve bir anlatı motifi, resim alanına çevrilmiştir. Tablo, Adalbert Stifter¹²'in (1845'te yayımlanan) isim hakkını taşıyan anlatısının, başkarakterin izlerde ve açıklıklarda, "ormanların yeşil tavanı" altında ve yüce aydınlatmasıyla geçiş bulunduğu yer olarak görselleştirilmesidir. Kiefer'in tablosu (Görsel 53), bu anlatının resmedilmesi ile dönüşüm ve arınmayı keşfeder.

¹² Adalbert Stifter (23 Ekim 1805, Oberplan, Avusturya - 28 Ocak 1868, Linz) neredeyse klasik saflıkta romanlarıyla basit bir yaşamın alçakgönüllü erdemlerini yücelten Avusturyalı bir anlatı yazarıdır (britannica.com, 2024).

Resim karışık teknikle üretilmiş ve malzeme bağlamında organize edilmesi zor ve estetikten yoksun malzemeler kullanılarak yapılmış olsa da (Görsel 53) içerisinde muazzam bir bütünlük barındıran plastik değeri güçlü bir yapıttır. Sanatçı boyanın dışındaki hoyrat malzemeyi bir araya getirerek doğanın kaotik plastiğini oluşturmayı sağlayabilmiştir. Kompozisyon (Görsel 53) isminden de anlaşılacağı üzere Liffey Nehri'ne ait bir görüntüyü barındırır. Kiefer yer yer çalılıklar ve ağaçların kümelenerek oluşumunu kömürle çalışmış ve çizgisel yoğunlukların oluşturduğu karmaşık çalılık kümeleri elde etmiştir. Geniş renk alanları ile oluşturduğu mavi renk nehri temsil ederken gökyüzü saman sarısı bir renk alanı ile boyanmıştır. Geniş lekeler üzerinde oluşturduğu dokular ve çalılık görünümü manzaranın yalın el değmemiş kaotik yapısının yorumlanmış hali gibidir diyebiliriz.

Anselm Kiefer'in zengin dokulu Vanitas (2019–2020) eserinde (Görsel 54), sanatçı doğa tasvirlerini kullanarak insan varoluşunun temel sorunlarını güzellik ve yıkım diyalektiği üzerinden araştırır. Kiefer, bu yapıtında vanitas türünü yeniden yorumlar ve kalın impasto tekniğiyle işlediği katlanmış ve dolanmış saplarla hayatın geçiciliğini vurgular. Bu saplar, yarı fosilleşmiş bir halde ışığa doğru tırmanıyor gibi görünür.

Kiefer'in birçok tablosunda olduğu gibi, Vanitasda da (Görsel 54) son derece sembolik bulunan nesnelere yer alır. Tuvalin tepesinde görülen orak, sanatçının eserlerinde sıkça işlediği toprak ve tarım temalarını hatırlatır. Ölüm'ün alegorik temsilleriyle ilişkilendirilen orak, vanitas¹³ resimlerinde tipik bir memento mori¹⁴ olarak karşımıza çıkar ve hayatın döngüsel doğası üzerine derin bir düşünceye davet eder.

Kiefer'in resimleri, kaos manzarası kavramıyla iç içe geçmiş durumdadır; zira bu eserler, doğal ve insani yıkımların izlerini taşıyan karmaşık ve karanlık dünyaları betimler. Kaos, burada yalnızca bir estetik unsur değil, aynı zamanda tarihsel ve duygusal bir gerçeklik olarak karşımıza çıkar, izleyiciyi tarihin derinliklerine ve insanlığın kırılma noktasına dair düşünmeye sevk eder.

2.3. Yeni Dünya Düzeni Amerika Merkezli Sanat ve Kaotik Manzara Resimleri:

II. Dünya Savaşı'nın ilk yıllarında tarafsız kalmaya çalışan Başkan Harry Truman, Japonya'nın Pearl Harbour'u bombalamasıyla ABD'nin savaşa katılmasına mecbur kaldı. Savaşın sonunda, asıl kazananlar ABD ve SSCB oldu. Doğu Avrupa'da sosyalist devletlerin kurulmasıyla, Dünya iki siyasal rejime bölündü ve yaklaşık kırk yıl sürecek olan Soğuk Savaş dönemi başladı. Bu süre zarfında, ABD dâhil olmak üzere dünya genelindeki aydınlar ve sanatçılar, bu iki kutup arandaki düşünce akımlarına ilgi duydular (Yılmaz, 2013, s. 220).

Sanatçılar üretimlerini gerçekleştirirken etrafındaki siyasi ve ekonomik ve sosyolojik olay ve olgulardan da istifade eder ve etkilenirler. Ürettikleri sanat yapıtlarında bilinçli veya bilinçsiz

¹³ Vanitas hiçlik, boşluk, kibir anlamlarına gelir. Diğer bir deyişle "memento mori" düşüncesinin diğer bir ifadesi diyebiliriz. 17. yüzyıl başlarında ortaya çıkan bir natürmort (ölüdoğa) türüdür. Dünyevi her şeyin geçici olduğunu, ölümün kaçınılmazlığını anlatır (Çelebi, 2016).

¹⁴ Memento mori, fani, yani ölümlü olduğunu hatırla anlamına gelen Latince bir deyimdir ve günümüzde de hala kullanılmaktadır (<https://www.cnnturk.com/kultur-sanat/memento-mori-ne-demek-turkcesi-nedir-memento-mori-anlami-nedir>, 2023).

yapıtların üretim dönemlerine ait izleri barındırırlar. Bu bağlamda Amerika ve Sovyetler Birliği arasındaki bu iki siyasal rejim sanatçıların sanat pratiklerini şekillendirmesinde de etkili bir dönemin habercisi olmuştur denebilir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Batı Almanya'da, Birleşik Devletlerin etkisiyle sanat estetiğinde hem kavramsal hem de plastik anlamda önemli ilerlemeler kaydedilmiştir. Amerikalılar, Nasyonal Sosyalist sanat anlayışını silmek amacıyla çeşitli faaliyetlerde bulunmuş, Prolog ve The Blevins Davis Prize gibi projelerle Alman sanatçılarla işbirliği yapmışlardır (Burak Boyraz, 2015, s. 471,472).

II. Dünya Savaşı'nın dünya üzerindeki derin etkileri azımsanamayacak ölçüde olmuş, bu etkinin siyasi ve toplumsal yönü sanatsal yaratımlara ve pratiklere de yansımıştır. Savaşın ardından dünya enkaz halini almış, birçok ülke kendisini siyasi ve ekonomik bir çöküşün içerisinde bulmuştur. Bu kaotik ortam, sanat dünyasında da radikal bir dönüşümü tetiklemiş, geleneksel sanat anlayışı ve modernitenin önceki formları ifade aracı olarak yetersiz görülmüştür. Savaşın yarattığı yıkımın ifade edilmesi adına sanatçılar yeni ifade yöntemleri keşfetmeye çalışmış ve geleneksel kuralları reddeden yeni sanat akımları sanatsal ifadeler olarak varlık göstermeye başlamışlardır.

Savaş sonrası dönemde, sanatçılar yapıtlarında her türlü objeyi eklektik bir biçimde kullanmaya başlamışlardır. Sanatın yeni akımları, kavramsal sanatın çatısı altında toplanmıştır. Bu dönemde, çağdaş sanat manifestoları sadece yazılı belgeler veya resimlerle sınırlı kalmamış, pop art, minimalizm, kavramsal sanat, yeni gerçekçilik, vücut sanatı, performans sanatı, kolajlama, anlamsız görülen soyut dışavurum gibi yeni ortaya çıkan sanat formları, sanatı günlük hayatın içine dâhil etmiştir (Keskin, 2017, s. 81).

1945 yılına kadar sanat pratiği içerisinde manzara çeşitli içeriksel bağlamlar içinde ele alınmış fakat 1945 sonrası manzara resmi sanatın kendi sorunlarını da içinde barındırdığı inceleme alanına dönüşmüştür. Bu yeni tutumla beraber sanatçılar manzarayı yalnız dışavurumcu imgelerle değil, yanı sıra kavramsal bağlamda da inceleyerek, manzarayı yeni anlatım alanlarına taşımışlardır diyebiliriz. Manzara, salt görünümü ve gerçek yapısından aşkın bir biçimde yeni resimsel biçimlerin ve toplumsal temaların mekansal anlatımlarını içeren bir yapıya bürünmüştür diyebiliriz. Bu yeni yapısı ile manzara çok yönlü bir şekilde değerlendirilmiş ve sanatsal yaratımlarda yeni ifade biçimlerine dönüşmüştür.

Bu dönemin başat sanat akımlarından olan Soyut Dışavurumculuk (Abstre Expresyonizm) tarzı, genellikle kontrolsüz ve rastgele gibi görünen fırça darbeleriyle karakterizedir. Sanatçılar, duygularını ve içsel durumlarını yansıtmak için tuval üzerindeki boya malzemesini serbestçe kullanırlar, böylece resim yüzeyinde kaotik bir görünüm ve hareket hissi yaratırlar. Renklerin ve biçimlerin çarpıcı bir şekilde karşıtlık oluşturması, izleyicide kaotik ve şiddetli duygusal tepkiler uyandırabilecek bir manzaranın önermesi gibidir. Abstrakt dışavurumculuğun özünde yatan ifade özgürlüğü ve sanatçının duygusal iç dünyasını serbestçe ifade etme isteğinin oluşturduğu bu manzara, soyutlamayı ve gerçeklikten kopmayı teşvik ederken, izleyiciye ressamın iç dünyasının derinliklerine bir pencere açar. Bu bağlamda, abstrakt dışavurumcu sanat, sanatın kaotik ve duygusal boyutlarını keşfetme ve ifade etme arzusunun bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Soyut sanat biçim ve formun görüntüsünden uzaklaşır, düzenli olanı ve salt görüneni değil özündeki sezgisel görünümü ararken karmaşık ve kaotik bir yapıya bürünebilir. Bu bağlamda soyut manzara anlayışı için kaotik manzara görünümü ile örtüşen bir vehçeden bahsedebiliriz.



Görsel 55: Willem de Kooning, Kadın I, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 192.72 cm. x 150 cm, 1950, The Museum of Modern Art, New York (The Met, 2024).

Willem de Kooning'in 1950-1952 yılları arasında ortaya çıkan "Woman I" (Görsel 55), Action Painting'in tam özünü temsil eder nitelikte bir çalışmadır. Bu anıtsal yükseklikteki büyük ölçekli tuval, tumultüs kompozisyonuyla gözleri üzerine çeker. İlk bakışta, kadının distorsiyonlu ve parçalanmış figürü seçilebilir, özellikleri adeta dekonstrüksiyona uğramış ve ardından frenetik enerjisiyle yeniden hayal edilmiş gibi görünür. Boyanın katmanları üst üste biner ve birbirine dolanır, her vuruş duygusal bir patlamanın zaman içinde dondurulmuş özünü yakalar (Bethany, 2023).

Tablonun duygusal doluluğu(Görsel 55), fırça darbeleri, palet bıçağı ve hatta kendi parmaklarıyla yapılan kasıtlı darbeleri ile oluşturulmuştur. Kadın imgesinin doğası ve görünümü kaotik bir forma büründürülmüştür. Sanatçının kendi özgün biçim bozmaları ve fırça kullanımı kontrollü bir biçimde oluşturulmuş kaotik bir kompozisyon oluşturmaktadır. Renk seçiminde canlı ve çarpıcı renk paletinin uygulanması, izleyenin huzursuzluğun duygusal girdabına çeken, kaotik ve duygu durumsal bir etki yaratır

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra, Alman şair Theodor Adorno'nun sözleri edebiyat dünyasından görsel sanatlara kadar yankılandı. İnsanlığın nihilist kasılmaları, hayatın ve savaşın

absürtlülüğü Batı sanat dünyasını derin dönüşümlerin yaşandığı bir çağa sürükledi. Soyut İfadecilik, uluslararası etkisi olan ilk Amerikan sanat paradigmalarından biri olarak, Avrupa Modernizmi'nin reddi ve o dönemdeki uluslararası ilişkilerin gerginliklerinden etkilenen sert bir sanatsal brutalizmin ortaya çıkmasıyla doğdu. Pollock bu New York Okulu'na aitti ve Soğuk Savaş'ın ikili küresel politikası bağlamında sanat kuramının kontrolünü ele geçirdi (Khaldi, 2024).



Görsel 56: Jackson Pollock. Bir (Numara 31, 1950), Astarsız Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Enamel Boya, 269.5 cm. x 530.8 cm, 1950, The Museum of Modern Art, New York (MoMA, 2024).

Jackson Pollock, sanat tarihindeki yerini özgün ve çığır açan bir sanatçı olarak sağlamlaştırmıştır. Sanatçının soyut ifadecilikteki devrimi, sanat eserinin doğrudan sanatçının bilinçli seçimlerine dayandığı Action Painting akımının başlangıcını işaret etmektedir. Pollock, geleneksel çizimlerden uzaklaşarak ve koreografik bir yaklaşımla tuval üzerinde dans eder gibi boya dökerken, sanatında derin bir içsel diyalog sergilemiştir. Ressamın zihnindeki bu içsel konuşma, tuvalde damla damla ve satır satır yeniden canlanmış, izleyiciye ressamın ruhsal derinliklerine bir pencere açmıştır.

Pollock'un işlerinin ilk bakışta kaotik ve çılgın görünmesine rağmen, aslında bu tekniklerin arkasında incelikli bir plan ve bilinçli kararlar yatmaktadır. Pollock'un tutkulu ve öfkeli kişiliği, sanatsal üretimlerinin manivelası olmuş ve duygunun bilinçli bir şekilde kullanımı ile duygu durumunun kaotik ifadesi olarak resimlerinde ortaya çıkmıştır.

Pollock'un eserleri, sanat tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilir; çünkü onun yenilikçi yaklaşımı, sanatın sınırlarını genişletmiş ve soyut ifadecilik akımının temellerini atmıştır (Khaldi, 2024).

Pollock'un damlatma tekniği, tuval üzerine serbestçe dökülen boya damlaları ve çizgileriyle resmin yüzeyini kaplar ve sanatçıyı da yaratım sürecine dâhil ederek eylemi bir performans resmine dönüştürmüştür.

"One: Number 31", (Bir Numara 31), 1950 (Görsel 56), Pollock'un 'damlatma' tekniğiyle yarattığı en büyük eserlerinden biridir. Bu tarzdaki ilk resminden yaklaşık üç yıl sonra yapılan bu tablo, sanatçının yetenek ve teknik ustalığını göstermektedir. Renklerin kaligrafik, döngüsel çizgileri, kompozisyonun her köşesine canlılık ve enerji katar ve büyük boyutlarına rağmen görsel olarak

genişler gibi görünür. Pollock, diğer tüm damlatma resimlerinde olduğu gibi, "One: Number 31" tablosunu da yere serilmiş bir tuval üzerinde boyamıştır.

Adeta bir Katharsis işlevi gören bu eylem esnasında sanatçının beden hareketleri ve yerçekimi yasalarıyla etkileşimi, resmin oluşumunda (Görsel 56) kritik bir rol oynamıştır. Bu nedenle, Pollock'un eserleri bir bakıma kaos ve düzen arasında bir denge ararken, renk ve formun organik bir şekilde kaynaştığı kaotik bir estetiği önerir gibidir.

1950'ler ve 1960'larda Modern Türk Resmî'nin önde gelen sanatçılarından biri olan Zeki Faik İzer, eserlerinde ritmik ve dinamik unsurlarıyla öne çıkmıştır. İlk dönem çalışmalarında kübist ve geometrik etkiler görülürken, 1950'li yıllarda soyut dışavurumculuk ve leke anlayışı belirgin hale gelmiştir. Zeki Faik İzer'in sanatında ritim, hareket ve dinamizm başlıca öğeler olarak yer alır. Sanatçı, coşkulu bir anlatım dili benimseyerek, müziğin etkisiyle dinamik ve canlı kompozisyonlar oluşturmuştur.

2.4. 1950 Sonrası ve Günümüz Sanatında Kaotik Manzara Resimleri:

Dünya savaşlarının ardından ortaya çıkan Yeni Dünya düzeninin sancılı ortamı, sanat dünyasında büyük bir çeşitliliğe yol açmıştır. Sanatçılar gerek yeni düzenin dayatmalarına cevap verme adına, gerekse kendilerini ifade edebilme ve gerçekleştirilme adına birçok sanat üslubunu ve dilini benimsemişlerdir. 1940'lı yıllarda sanatsal üslup ve dil çeşitliliği ile sanatçılar, karmaşık ve kırılğan dünya görüşlerini ifade etmek için çeşitli deneysel yollar denemişler, 1950'lerde ise sanat, soyut ve somut arasındaki sınırları zorlayarak, kaotik bir estetik arayışına girmiştir.

1960'lı yılların sanat sahnesi daha da genişlemiştir. Sanat akımları azımsanamayacak ölçüde hızlı ve bir o kadar da çoktur. Alabildiğince genişleyen sanatsal ifade biçimleri sanatın bu dev arenasında yerlerini almışlardır.

1970'lerde ve 1980'lerde de sanat alanı büyük bir hızla anlatı dilini çeşitlendirmeye devam etmiştir. Bu dönemler içerisinde, Bad Panting, Düzenlenmiş Fotoğraf, Graffiti, İletişim Estetiği, Kamusal Sipariş, Mono-Ha, Pattern Painting, Sanatçı Eşyaları, Yeni Fovistler, Yeni İmaj, Yerleştirilmiş Yapıt (Enstalasyon), Avangard Ötesi, Özgür Figürasyon, Pittura Colta, Simülasyonizm, Yeni Dışavurumculuk, Yeni Geometri, Yeni Kitsch gibi akımlar sanat arenasında yerini alan akımlar olmuştur.

Bu devasa çeşitlilik, sanatın evrensel dilini daha da zenginleştirirken, sanatçıların karmaşık ve çeşitli dünya görüşlerini ve deneyimlerini ifade etmelerine olanak sağlayan bir alan oluşturmaktadır. Her bir akım ve stil, kendi çağının ve toplumsal yapısının karmaşıklığını barındırarak, çağın imkânlarından faydalanmış, çağının gereklilikleri doğrultusunda sınırları zorlamayı başarmıştır.

21. Yüzyılın resim anlayışı, dünya çapındaki çağdaş sanatı kapsayan geniş bir araştırma niteliğinde, boyanın fiziksel gerçeklik, anılar, duygular ve sanal dünya görüntülerinin bir araya geldiği bir dönem olarak düşünülebilir. Günümüz sanatçılarının bu bağlamda ele aldığı konular alabildiğince çeşitlenmiş durumdadır. Günümüz sanatı, küreselleşme, kitlesel göç, radikal ideolojiler ve

karmaşık teknolojiler gibi 21. yüzyılın sarsıcı etkilerini dramatik bir şekilde anlatan resim örnekleri ile doludur. Güncel sanat pratiği içerisinde başat sanatçıların ifade ettiği duygular, insanlığın karanlık yönüne duyulan umutsuzluktan, sürekli genişleyen olasılıklara duyulan heyecana kadar uzanmaktadır. Geleneksel olarak Tanrı'nın ve doğanın anlaşılmaz gücüne olan hayranlık ve bu kaotik düzenin içerisindeki insanın varoluşsal durumunu sorgulayan ve ifade eden bir yaklaşımla yapıtlar üretilmektedir diyebiliriz.

Sanatsal anlatının çeşitliliği insanın sanat ediminin alanlarını çoğaltarak ve insanlığın entelektüel düşünme biçimini geliştirmek için kültür üretimini beslemiştir ve beslemeye de devam etmektedir demek doğru bir çıkarım olacaktır.

Günümüz resim dilinin çeşitliliği içerisinde kaotik manzara hem teknik hem de tematik anlamda birçok sanatçının kullanım dilinin çeşitliliğine dayalı olarak resim sanatında varlığını devam ettiren güncel bir konudur.

Düşünsel bağlamda tarihi süreç içerisinde birçok evrim geçirmiş olan kaotik manzara kavramının insanın anlamlar dünyasında kapsadığı alan da bir o kadar çeşitlenmiştir.

Bu bağlamda üretilen yapıtların kaos ile ilgili birçok güncel konuyu ele aldıklarını ve sanat pratiğine dahil ettiklerini belirtmek gerekir.

Soyut sanatın doğası gereği biçime dair sorgulamaları, bilinen biçim ve formdan uzaklaşan bir yapıya sahiptir. Bu yapısı soyut sanatın görünüm itibarı ile karmaşık ve kaotik olarak algılanmasına sebep olmaktadır. İzleyici soyut resmi sezgiye dayalı olarak veya duyumsama yolu ile yorumlamakta ve bu durum izleyende kaotik bir manzara hissi uyandırmaktadır diyebiliriz.

Sanatçılar, ifade edeceklerini belirlerken ya da üretim sırasında, biçimle uğraşmak zorundadırlar. Biçimin neyi, nasıl ifade edeceği sorunu sanat tarihinin temel meselelerindedir. Turner ve Monet'nin doğa betimlemelerinde biçimle ilk bireysel hesaplaşmaları görüyoruz. Cézanne, doğayı sadeleştirerek ve biçimleri parçalayarak, nesnenin öznel algılanabileceğini göstermiştir. Bu biçimsel pratikler, modern sanatın doğmasına ve öznel algılayışların gelişmesine yol açmıştır. Picasso ve Braque, Cézanne'nin etkisiyle geometrik resim denemeleri yapmış, bu da yeni yapısal kuruluşların kapısını açmıştır. Biçimin başkalaşımı ve bozulması, sanatta yeni düşüncelerin ve arayışların filizlenmesine neden olmuştur. Modern sanat, form anlayışını geliştirerek, sonraki sanatsal üretimlerin temelini oluşturmuştur. Wassily Kandinsky'nin soyut resimlerinde, biçimsel deformasyon, arındırma ve öz verme gibi yaklaşımların ilk örneklerini görebiliriz.

Anlatımcı sanatta önemli olan, mekân ve figürün temsili anlatımı değil, resimsel bütünlük içinde tinsel durumumuzu ve duyumsamalarımızı ifade etmektir. Bu anlatımın gerçekleşmesi için renk olgusu temel bir belirleyicidir. Fovist sanatın doğal renk uygulamaları, anlatımcı sanatta içsel dünyayla bütünleşir.

Soyut resim, biçimden azade yapısıyla kimi zaman sadece renk alanları, kimi zamansa çizgisel yapılar veya amorf şekillerle yalnızca duygunun ifadesine dönüşmeye başlamıştır. Görselliğin ya da nesnenin algılanışının zayıfladığı, zorlaştığı (belirsizleştiği) böyle bir sanatsal üretimde, öznelliği

derinlemesine incelemenin kapılarının iyice açıldığı görülmektedir. Öznelliğin temsiline dayalı oluşturulan, amorf düzenlemelerin kaotik manzaralar ortaya çıkardığını söylemek de yanlış olmasa gerek.

1945'lerden sonra, sanatçıların doğayı algılayışında farklı bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, doğayı doğrudan gözlemlemek yerine fotoğraflar veya kendi bilgi birikimlerini kullanarak doğayı imgeleştirmeye çalışmışlardır. Bu dönemde doğa imgesinin doğacı yapısı zayıflamış, resim yüzeyinde düşünsel ve teknik unsurlar öne çıkmıştır. Sanatçılar, doğayı dışavurumcu ve kavramsal bir alana taşıyarak anlatıma dayalı yeni açılımlar sağlamışlardır. Doğa, artık salt gerçek yapısı ötesinde, bazen biçimsel bir kaynak, bazen de toplumsal içerikli konuların anlatımında mekânsal bir dışavurum olarak kullanılmıştır. Soyut sanat, nesneyi görüntüden arındırarak içsel sezgilerle ona ulaşmaya çalışmıştır. Bu yeni yaklaşımda, sanatçı nesnenin betiminden vazgeçerek güçlü bir duyumsama ile içe dönük bir dünyaya yönelmiştir. Soyut resim, nesneyi sifira indirgeyen bir anlayışa sahip olsa da, nesnenin özgün varlığına dair ipuçları verir. Soyut resimde, nesne bilgisi arındırılmış veya sınırlandırılmıştır ve sadece temel özler somutluk kazanır. Sanatçının duyumsamaya en çok ihtiyaç duyduğu resim dili soyut sanattır. Duyumsama yoksunu bir algının yeni düşünsel açılımlar yaratması olanaksızdır. Çoğu soyut sanatçı, biçimin temel öğelerini en aza indirgeyerek sadece renk ve çizgisel yollarla resimler yapmıştır.

1957'de Felanitx, Majorca'da doğan Miquel Barceló'nun gençliğinde ufka kadar uzanan tuzlu su manzarası sürekli bir şekilde var olmuştur ve bu, onun manzaralarında ana duygusal unsur haline gelmiştir.



Görsel 57: Miquel Barceló, XXXS.AC, Tuval Üzerine Mixed Media, 60 x 81 cm, 2015, Courtesy Galeri Thaddaeus Ropac-Londra/Paris/Salzburg (Lempesis, 2024).

Görsel 58: Miquel Barceló, Fin Août il y a longtemps (Uzun Zaman Önce Ağustos Sonu), Karışık teknikler, tuval üzerinde, 73 x 100 cm, 2015, Courtesy Galeri Thaddaeus Ropac-Londra/Paris/Salzburg (Lempesis, 2024).

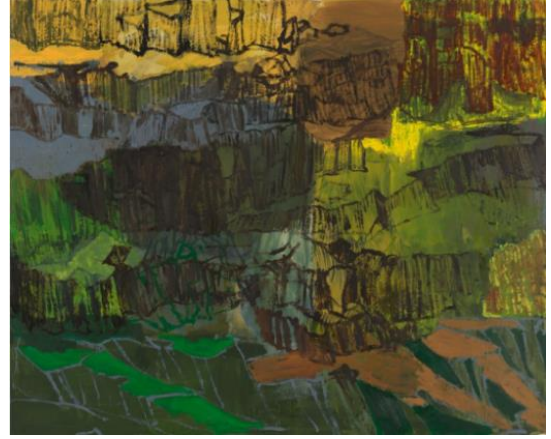
Görsel 59: Miquel Barceló, Ecrevissable (Karides Gibi), Karışık teknik üzerine kanvas, 160 x 160 cm, 2016, Courtesy Galeri Thaddaeus Ropac-Londra/Paris/Salzburg (Lempesis, 2024).

Denizin tekrar eden motifi, 1980'lerden itibaren Miquel Barceló'nun eserlerinde yer almış, farklı teknikler ve malzemelerle betimlenmiştir. Sanatçının pratiği sürekli olarak gelişmiş ve hâlâ zaman

ile metamorfizmayı¹⁵ keşfetmektedir. Pastöz¹⁶ boya uygulaması (Görsel 57,58,59) resimlere atmosferik bir kalite kazandırırken, Barceló suyu ve havayı beyaz ve mavi tonlarında boyamaktadır (Görsel 57,58). Geçicilikle işaretlenmiş bir dünya yaratmak için öğeler birleşir; deniz ve bulutların değişen şekilleri, yumuşak bir dokunuşla belirgin sınırları bulanıklaştırır. Şekiller, gökyüzünün denizi ve tersini temsil edecek şekilde belirsizdir. Barceló, sıvılığı kuru bir yüzeyle tasvir eder. Çoğu başlık, geçici bir anı ve bazen nostaljik bir ruh hali taşır, bu da Empresyonistlerin ışık, atmosfer ve hareketin geçici etkilerine gösterdiği dikkati anımsatır (Lempesis, 2024).

Sanatçı ilk iki yapıtında (Görsel 57,58) deniz ve gökyüzünü kaotik bir betimleme ve atmosferle manzaraya dönüştürürken, kare olan Ecrevissable (Karides Gibi), isimli kompozisyonunda(Görsel 59) dalga formu ile karides arasında bir metamorfik bir dönüşüm uygulamıştır diyebiliriz.

Miquel Barceló'nun deniz motifleri, kaotik bir deniz manzarasını atmosferini yansıtmaktadır. Eserlerindeki, geçicilik ve metamorfizma temalarının işlenişine yönelik yaklaşımı, kaotik manzaraların doğasının belirsizlik ve düzensizlik özelliklerini öne çıkarmaktadır diyebiliriz.



Görsel 60: Michael Andrews, Norwich, Park Lane 13'teki bahçe, Tahta Üzerine Yağlı Boya, 24.1 x 32.4 cm, 1957 (Murray, 2022).

Görsel 61: Per Kirkeby "Geologische Nachrichten (Jeolojik Mesajlar)", Tuval üzerine yağlı boya, 200 x 245 cm, 1999 (www.michaelwerner.com, 2022).

Michael Andrews'ın Park Lane (Görsel 60) isimli çalışması, Norwich'teki aile evinin bahçesini tasvir etmektedir. Andrews, 1950'lerin ortalarından sonlarına kadar bu bahçeyi birkaç tablo için kurgusal bir arka plan olarak kullanmıştır. Andrews diğer çalışmalarında da olduğu gibi bu çalışmasında da manzaranın detaylarını çözümlmek için yoğun ve sessiz bir konsantrasyon sergilemiştir (Murray, 2022).

Sanatçının peyzajları ilk bakışta sakin ve etkileyici bir basitlik içeriyormuş gibi gözlemlenirken, derinlemesine ele alındığında yapıtlarının varoluşsal ve felsefi köklere sahip olduğu söylenebilir.

¹⁵ Metamorfizma başkalaşım "metamorfik" başkalaşım anlamına gelen jeolojik terimdir. Sanatta ise daha çok soyut sanat kapsamında değişim dönüşüm ve başkalaşım anlamlarında kullanılır (Bozdağ, 2022)

¹⁶ Pastöz lapacı, fazlaca, tombul anlamına gelmektedir (www.seslisozluk.net, 2024).

Andrews'in çalışmalarındaki bu felsefi köken, sanatçının manzaralarının son derece özel bir alana sahip olmasına neden olmuştur diyebiliriz.

Andrews'ın Park Lane, Norwich'teki aile evinin bahçesini tasvir ettiği eserinde (Görsel 60), bahçenin düzenli ve sakin görünümünün altında, doğanın karmaşıklığı ve düzensizliği yatar. Bu görünmez kaotik unsurlar, eserin derinliğini ve anlamını artırır. Andrews'ın peyzajları, sadece doğanın güzelliklerini ve huzurunu değil, aynı zamanda doğanın kaotik ve öngörülemez doğasını da yakalar.

Bu bağlamda, Andrews'ın resimleri, Kaotik Manzara kavramıyla ilişkilendirilerek, doğanın ve insan yaşamının karmaşıklığını ve derinliğini daha iyi anlamamızı sağlar. Andrews'ın eserleri, estetik açıdan olduğu kadar, içerik açısından da zengin ve anlamlıdır. Kaotik unsurların varlığı, onun peyzajlarını sadece görsel bir deneyim olmaktan çıkarıp, izleyiciye varoluşsal ve felsefi bir yolculuk sunar.

İskandinavya'nın 20. yüzyıldaki en önemli sanatçılarından biri olan Per Kirkeby, Caspar David Friedrich ve Edvard Munch gibi Kuzey Avrupa ressamlarının geleneğini takip ederek, anavatanının manzarasının ışığını ve desenlerini tuval üzerine kendi resim diliyle yorumlamıştır. 1950'lerde aldığı jeoloji eğitiminin etkisiyle, Kirkeby'nin yapıtlarında manzara, jeoloji ve doğal dünyayla olan ilgisi merkezi bir yer tutar (Micheal Warner, 2024).

Sanatçı, Geologische Nachrichten (Jeolojik Mesajlar)", (Görsel 61) fiziksel dünyayı yapılandırılan görünür ve görünmez yapıları ifadeci bir biçimde yorumlayarak, yeryüzünün jeolojik istikrarsızlığı ve sürekli olarak mineral karmaşıklığı ve çökme süreçleri arasında hareket edişine dair kaotik yapısını resim yüzeye yansıtmayı amaçlamıştır.

Kirkeby, gezegenin bu hareketli ve kaotik yapısının insan deneyiminin tarif edilemez nitelikleriyle doğrudan bağlantılı olduğuna inanmaktadır. Yapıtları aracılığıyla, sürekli değişken bir yapıya sahip olan dünya ile derin bir bağlantı kurmayı araştıran Kirkeby, bu sanatsal yaklaşımıyla, dünya ve insan arasındaki karmaşık ilişkiyi keşfedip ve yorumlama çabasıdadır.



Görsel 62: Alessandro Papetti, Düşen Gökyüzü, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 205 x 247 cm, 2017. (www.arte.it, 2017).

Görsel 63: Lesley Oldaker, A Sense of Purpose, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 112x167cm (Oldaker, 2024).

Görsel 64: Lütfi Özden, "Toprak", Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140x160 cm, 2014 (Özden, 2014).

Alessandro Papetti, çalışmalarında daha çok iç mekân ve insanın var ettiği kentsel peyzajlar üzerine resimler üretmiştir. Sanatçının son tuval çalışmaları doğallık tadı veren ufuklara

açılmaktadır, ancak daha çok zihinsel yerlerdir ve doğaldan ziyade, önceki resim serisinin karakterize ettiği fiziksel sınır ve çevrenin dışına çıkma ihtiyacından kaynaklanmaktadır (www.arte.it, 2017).

Sanatçı Düşen Gökyüzü isimli yapıtında (Görsel 62), ilk kez peyzajın ve doğanın kendi döngüsünü içeren bir kompozisyon oluşturmuştur. Peyzaja dair yaratımları, birikiminin ve araştırmalarının yönlendirmesi sonucu ortaya çıkmış ürünlerdir diyebiliriz.

Marco Bazzini¹⁷'nin belirttiği gibi:

“Papetti bugün tek bir konuyu tasvir etmekten ziyade, atmosferler yaratmakla ilgileniyor, boşluğa bakışı fırlatıyor ve sadece resmin doldurabileceği bir boşluğu doldurmaya çalışıyor. Çünkü boyanan şey her zaman dünyanın zihinsel kafeslerinden biriyle ilişkili değildir. Aksine, Papetti peyzajlarıyla dünyaya benzeyen bir düşünce üretme olasılığını araştırmak istiyor. Bu nedenle, Papetti'nin sanatsal yolculuğunun çeşitli döngülerinde karakteristik olan insan temsili bu tuvalerde asla görünmez. İzleyenler için bir ayna yok, kendilerini özdeşleştirecekleri bir dram yok (www.arte.it, 2017).”

Bazzini'nin yorumundan da anlaşılacağı üzere Papetti'nin bu yapıtı da doğanın insansız saf görünümü üzerine yaratımlar olarak düşünülmüştür. Papetti insan olmadan dünyaya benzeyen bir atmosfer oluşturarak insanın anlamlar dünyasından arınmış, pür doğanın olduğu kaotik düzene dair insansız bir atmosferi yaratmayı amaçlamıştır diyebiliriz.

Alessandro Papetti 'nin aksine Lesley Oldaker'in resimleri (Görsel 63), metropol içerisindeki insan yaşamının kaotik varoluşsal döngüsü üzerine kurulan kompozisyonlar olarak değerlendirilebilir. Sanatçı “A Sense of Purpose”, isimli çalışmasında renk seçimini ve biçimsel düzenlemelerini bu kaotik varoluşsal döngüyü destekler nitelikte tercih etmiştir diyebiliriz. Figürleri oluşturan renk alanlarının günlük harekete içkin ve akışkan formlarla mekâna dağılmış olması, paylaşılan alanlardaki karmaşık ilişkileri, geçici doğayı ve günlük hayat içerisindeki insani etkileşimlere plastik anlamda bir gönderme gibidir.

Mekânı birlikte paylaşmaya yönelik kişisel bir tepki ifade ederek, sürekli değişen kentsel çevrelerimizde ortak bir yerinden edilme duygusu, aidiyet, amaç ve anlam sorusunu ileterek izleyeni kaotik bir anlam arayışına sürükler gibidir (Oldaker, 2024).

Lasley, günümüz toplumunda bizi etkileyen mevcut insan koşullarını incelemek ve bu koşulları esere dâhil etmek amacı ile oluşturulan kompozisyonlar aracılığı ile bir anlatı oluşturmayı amaçlamış, oluşturduğu kompozisyonlar plastik anlamda kaotik bir görünüm sunmuştur diyebiliriz.

Lütfi Özden, resimlerinde insanların yaşadığı kentin değişkenlerini ve çelişkilerini bedenleştirir. Kenti, beden metaforlarıyla özdeşleştirerek ötekinin varlığına dikkat çeker ve ötekini kendi bedenimiz aracılığıyla görmemizi önerir. Bu kompozisyonlar, fotoğrafik kadrajlar değil, zihinsel kurgu hesapları yapılmış benzeşimsel yaratımlardır ve metaforlar aracılığıyla temsilden öteye

¹⁷ Marco Bazzini Tarihçi ve sanat eleştirmenidir. Yaşamını İtalya'nın kırsal kesimde sürdüren Bazzini akademi ve üniversitelerde çok sayıda yüksek lisans ve uzmanlık dersinde öğretmenlik yapmasının yanı sıra, İtalya'da ve başka ülkelerde kamusal ve özel mekânlara yönelik hem sanat hem de tasarım sergilerin küratörlüğü yapmıştır.

geçer. Özden'in eserleri, izleyeni sadece güzel kent imgeleriyle değil, tinsel bir arayışa yönlendirir (Ötgün, 2014).

Ötgün'ün ifadelerinden de anlaşılacağı üzere Lütfi Özden, resimlerinde kent yaşamının değişkenlerini ve çelişkilerini resimlerinde ele almış ve irdelemiştir. Bu kompozisyonlar, zihinsel kurgu hesaplarıyla oluşturulmuş benzeşimsel yaratımlardır ve metaforlar aracılığıyla temsilden öteye geçen bir anlatım sunmakta ve böylelikle izleyeni tinsel bir arayışa yönlendirmektedirler diyebiliriz.

Lütfi Özden, "Toprak" isimli kompozisyonunda (Görsel 64) betondan yapılmış ve çit görevi gören direkler ve tellerle sınırlandırılmış bir peyzaj görülmektedir. Bu beton çitlerin oluşturduğu alanın öte tarafı ağaçlık bir doğa manzarasıdır. Özden kompozisyonunu oluştururken, izleyeni çitin toprak veya beton bitkilerin olmadığı kurak alana çekmektedir. Bu alan kentte yaşayan bireyin doğayla oluşturduğu bir sınır olduğunu hissettirir gibidir. İnsanın oluşturduğu bu sınır aslında günümüz insanının kent yaşamı içerisindeki varlığı ile doğaya takındığı tavır ile ilgili bir metafor gibi düşünülebilir.

Resim (Görsel 64) yine kompozisyon üzerinden değerlendirildiğinde resim yüzeyinde iki ayrı alanın olduğu gözlemlenebilir. Kompozisyonu oluşturan kadrajda, izleyicinin konumu kurak ve bitkilerden azade alan içerisindedir. Sanatçı belki de kasıtlı olarak oluşturduğu izleyenin konumu üzerinden, günümüz kentli insanının doğaya verdiği tahribata gönderme yapmakla kalmayıp, izleyeni bu kaotik manzaraya hem şahit hem de suç ortağı olarak dâhil etmektedir diyebiliriz.



Görsel 65: Marc Quinn, Kaos, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x80cm, 2019 (marcquinn.com, 2011).

Görsel 66: CebraİL Ötgün, Kabuk Serisinden, Tuval Üzerine Akrilik, Talaş, 91 x 130 cm, 2016 (Karamanoğlu, 2017).

Genç Britanyalı Sanatçılar'ın önemli bir üyesi olan Marc Quinn, bugün dünyanın en tanınan sanatçılarından biri olarak sanatsal üretimlerini sürdürmektedir.

Sanatçının kaos adlı yapıtı (Görsel 65), haber döngülerinden ve sosyal medyadan aldığı görüntüleri kullandığı History Painting serisinin bir evrimi olarak 2018 ile 2019 yılları arasında yaratılan resimlerden birisidir. Yapıt sürekli haber döngülerinden ve sosyal medyadan alınan görüntülerin zihnimize yarattığı karmaşayı görselleştirmektedir. Quinn, bu görüntüleri parlak renklerle kaotik ve karmaşık bir şekilde boyayarak, orijinal haber görüntüsünü kısmen görünür bırakmıştır. Bu

çalışmada olduğu gibi (Görsel 65), kimi çalışmalarda da bu görüntüler tamamen ortadan kaybolmaktadır. Bu süreç, haber döngüsünün kaosunu ve bilgi bombardımanını temsil ederken, sonuç olarak ortaya çıkan eserler izlenimci bir manzarayı andıran bir sakinlik hissi yaratmaktadır (marcquinn.com, 2011).

Resmin yapım süreci görsel bilgiye dayalı dezanformasyona dair bir metafor olarak değerlendirilebilir. Sonuç olarak ortaya çıkan resim yüzeyi (Görsel 65) kaotik bir resim düzlemi ve boyaların ritimsel değerlerinden oluşan kaotik bir plastizme sahip olmaktadır. Bu durum, kaotik manzaraların nasıl düzenli ve huzurlu bir kompozisyona dönüşebileceğini göstermektedir demek doğru bir çıkarım olacaktır.

Cebrail Ötğün, resim pratiğinin başlangıç süreçlerinden güncel yaratımlarına değin "ağaç" imgesini temel eleman olarak kullanmıştır. Sanatçı, "Ağaç Olduk", "Kaos Ganimetleri", "Travma Günlükleri", "Kabuk" ve son olarak "İmaların Dokusu" adıyla devam ettirdiği serilerle, ağaç imgesinin biçim ve anlam bakımından dönüşümlerine dayalı bir yaratım sergilemektedir. Bu seriler, Ötğün'ün sanatsal yaratım sürecinin süreğenliğini anlamlandırmak adına önemlidir. Sanatçının ağaç imgesinden yola çıkarak evrilttiği resim dili günümüz üretimlerinde çok başka bir yapıya evrilmiş olsa da temelinde varoluşçu felsefeye dayalı yaratımlar olduğunu söylemek yanlış olmasa gerek.

Ötğün'ün "ağaçlar serisindeki" ağaçları topraktan yoksun, meyvesiz, yapraksız ve çevresel olumsuzluklara maruz kalan, savruk ve hareketli biçimlerde düşünülmüşken, "Kaos Ganimetleri" serisinde, kök ve dallarla yüzeyi kaplayan, gerçekliği saklayan, biçim çağrışımlı soyutlamalar olarak resim yüzeyinde belirmiştir. "Ağaç Olduk" serisi yoksunluğu ve savrulmayı, "Kaos Ganimetleri" ise tekinsizlik atmosferini yansıtır. "Kabuk" serisi ise bedensel biçimlerle parçalanmayı gösteren kompozisyonlar içerir (Karamanoğlu, 2017).

Ötğün'ün son serisi olan "İmaların Dokusu" çocukluk belleğine dair imgeleri barındırmaktadır. Cebrail Ötğün, bu resim serisi ile gittikçe daha fazla yozlaşan ve safiyetini yitiren bir dünyada, bizlere alternatiflerin hala mümkün olduğunu ima ediyor. Ötğün, hayata dair gerçekliklerin her dokusunu, çocukluğunun geçtiği dünyadan çağırıp, yeni ve cesur yaklaşımlarla tekrar ele alarak izleyene sunmaktadır. Düşündüklerini, hissettiklerini ve gördüklerini güncel sanatın değer yargıları ile samimiyetin dünyasını inşa ederek hem de... (Dokak, 2022).

Kabuk, temsil ve metafor olarak zengin bir sözcüktür. Gizemi barındırır, her yerde bulunur, canlı-cansız her şeyde, bütünde veya parçada görülür. Zamansal olarak taze (kırılğan) ya da eski (sert) olabilir. Koruyucu olup, yenilenmediğinde öldürücüdür

Sanatçının kabuk serisinden olan yapıtında (Görsel 66) parçalarına ayrılmış mavi bir kabuğun altındaki kırmızı alan gözlemlenmektedir. Mavinin soğuk etkisi, arkasındaki kırmızı alanın sıcaklığı ile zıtlık içerisindedir. Bu resim bir ağacın kabuğu olmaktan daha fazla şey barındırıyor gibidir. Belki jeolojik bir yer hareketi veya bir magmanın üzerinde oluşan katı ve soğuk alanı veya tropik bir meyvenin parçalanmış kabuğunun altındaki görünümü... Her halükarda görünen bir kabuktur ve her kabuk içerisinde bir öz saklamaktadır diyebiliriz.

Ötgün'ün artık soyut ve kavramsal bir yüzeye dönüşen yapıtında (Görsel 66), kırmızının sıcaklığı ile oluşan öz ve mavinin soğukluğu ile oluşan kabuk, bağlamının dışında bir zıtlıkla da değerlendirilebilir. Dünyada her şey zıddının varlığı ile ortaya çıkmaktadır diyebiliriz. Sıcak soğğun, iyi kötünün, siyah beyazın, güzel çirkinin varlığı ile anlam bulmaktadır. Bu bağlamda aslında zıtlık doğanın kaotik düzeninde var olan bir gerçekliktir. Kabuk isimli yapıt birçok açıdan izleyeni derinlemesine düşündürebilecek bir yapıya sahiptir demek yanlış olmasa gerek.



Görsel 67: Cecily Brown, "The Girl Who Had Everything" (Her Şeye Sahip Olan Kız), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 253 x 279.5 cm, 1998 (Hubbard, 2021).

Görsel 68: Zafer Gençaydın, Bir Aydının Ölümü, (Cavit O. Tütengil), Tuval Üzerine Yağlı Boya 190x190cm, 1992 (Ötgün, 2024).

Cecily Brown, 1998 tarihli "The Girl Who Had Everything" adlı resminde (Görsel 67), figuratif ve soyutu bir araya getirerek yeni bir resimsel dil oluşturur, sanat tarihinin parlıtlı unsurlarını alaycı bir şekilde kullanır. Resmin şehvetli görünümüne sahip yüzeyinde cesur ve kan kırmızısı ile kalamın pembesi tonları et rengi tonlarının kıvrımlarıyla, kız gibi dondurma renkleriyle yan yana gelir. Brown tuvalinde lüks kırmızı kıvrımları hem sert hem de umursamaz bir tavırla boyarken kullandığı patlayıcı fırça darbeleri ve huzursuz boya ile bedensel bir duyusallık yansıtmak istemiştir (Hubbard, 2021).

Resim yüzeyi (Görsel 67) ilk bakışta karmaşık kaotik bir yapı sunmaktadır. Detaylıca incelendiğinde bu kaotik fırça vuruşları ve rengin umursamaz kullanımları arasında kadın bedenine dair formlar ve biçimler görülebilir. Resimdeki cinsellik ve şiddet, pornografik denecek derecede bir his uyandırmaktadır. Bu sanatçının feminist kişiliği ile de ilişkilidir diyebiliriz.

Sanatçı yapıtında (Görsel 67) beliren kadın bedenini farklı pozisyonlarda devinen erotik formlara büründürmüştür. Bu genel kaotik yüzey içerisinde kadın bedenleri şişkinleşerek erotik bir şekilde menstrüasyonu¹⁸ ima etmektedir (Hubbard, 2021).

¹⁸ Menstrüasyon Bir kadının vücudunun her ay hamile kalmaya hazırlandığı süreç olan adet görme dönemi regl olarak adlandırılır. Adet döngüsünde vücut kendisini döllenmiş bir yumurta hücre (yumurta) almaya hazır hale

Yapıta verilen ad yapıtı tekrar düşündüğümüzde “Her Şeye Sahip Olan Kız” (Görsel 67) bağlamında sanatçının feminist görüşü ile de paralel olarak, yapıtın varoluşsal boyutta kadının bulunduğu konuyla ilgili de düşünsel bir yönü olduğu hissedilebilir. Kadın doğuran ve hayatı var eden yönü ile dünyanın kaotik düzeni içerisinde en önemli yere sahiptir. Bu bağlamda sanatçı yapıtında günümüzün cinsellik ve pornografik imgesinin dışında hayatı var eden en önemli unsur olarak merkeze almıştır diyebiliriz.

Zafer Gençaydın'ın sanatının merkezinde insan, doğa ve toplumsal olaylar yer almaktadır. Yaşamın devinimi ve dramatik boyutları, eserlerinde bu temalarla yansıtılır. Gençaydın için resim, bir kişinin el yazısı gibi, iç dünyasının saf dışavurumudur. Bilinçdışı tavırla ürettiği yapıtlar, bilinçli bir yaklaşım ve tavırla düzenlenmiştir ve bu durum onun sanatının özünü oluşturmaktadır.

1992 yılında, “Bir Aydının Ölümü, (Cavit O. Tütengil)”, isimli yapıtı (Görsel 68) , sosyolog Cavit Orhan Tütengil'in 1979 yılında işe giderken katledilmesi gibi toplumsal bir olaydan hareketle üretilmiştir.

Geniş boşluklara sahip olan resimde, yer yer tuvalin dokusu görünür durumdadır. Resmin temel biçimlerini oluşturan koyu çizimler ve boyamalar, dışavurumcu bir karakterle tuvale yansıtılmıştır. Gençaydın'ın diğer eserlerini düşündüğümüzde, hikâyeden resme değil, resimden hikâyeye ulaşan bir dil tercih ettiğini fark ederiz (Ötgün, 2024).

Resim yüzeyi incelendiğinde (Görsel 68) geniş çok açık gri bir tuval yüzeyi üzerinde rahat fırça vuruşları ile oluşturulmuş lekese alanların içerisinde saklanmış renk değerleri görülmektedir. Resmin üst kısmında kırmızı rengin şiddeti çizgisel ve devingen bir dinamizmle kaligrafik bir unsur gibi resmin yüzeyinde belirlemektedir. Kaligrafik forma içkin bu devingen kırmızı mavinin açık-koyu ve figürü anımsatan renk alanları ile kırmızı kaligrafik alanla zıtlık oluşturmaktadır. Geniş resim yüzeyindeki durağan alan bu öğeler ile dinamik bir yapı sergilemektedirler. Resmin kompozisyonundaki bu ana öğeler doğaya ait bir görünümünden rafine edilerek, bilinçli ve resmin plastik değerlerine dayalı bir duyarlılıkla resim kompozisyonunda yerlerini almış doğaya ait unsurlardır diyebiliriz.

getirir, hamilelik gerçekleşmediğinde endometriyum dölleme gerçekleşmediği için döküldüğü bu aşamaya regl dönemi denir (www.memorial.com, 2024).



Görsel 69: Dganit Zauberman, “Divest” (Kurtulmak), tahta üzerine yağlı boya, 20 x 25 cm, 2018 (www.inliquid.org, 2024).

Görsel 70: Sait Toprak, “Enkazdan Kaide III”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60x90cm, 2017
(goruntusanat.com, 2024).

Dganit Zauberman'ın resim üretimi, duygusal ve psikolojik ruh hallerinin çevresel algılar üzerindeki etkisini yansıtacak şekilde gelişmiştir. Sanatçı, stüdyo ortamındaki değişiklikler ve ruh halindeki dalgalanmalarla eserlerinde sakin ve neşeli unsurların kaotik ve kasvetli jestlerle çarpışmasına neden olabilir. Zauberman'ın eserlerinde renk kontrastları önemli bir rol oynar, karanlık ve katmanlı bir arazi üzerinde parlak sarı flaşlar gibi belirgin geçişler kullanarak görsel enerji katar. Üç boyutlu teknikler de kullanarak resimlerinin arazisinin tuvalden çıkmasını sağlar (Schmidt, 2023).

Dganit Zauberman'ın , “Divest” (Kurtulmak) isimli resmi (Görsel 69) oluştururken ele aldığı araziye dair kompozisyon bir volkanik dağın baca kısmıdır. Bu bağlamda sanatçının yapıtına koyduğu isimle bağlantılı olarak volkanik dağların enerji boşaltımına dair bir gönderme amaçlanmış gibidir. Volkanik bacanın dinamik ve hareketli parçaları uzamda gökyüzünün durağanlığı ve dinginliği ile zıtlık oluşturmaktadır. Resim düzleminin gökyüzünü oluşturan alanı durgunken, yeryüzünü ve volkanik bacayı oluşturan kısım hareketli ve dinamiktir.

Arazi, sanatçı için sadece yaşam kaynağı değil, aynı zamanda İsrail'deki mücadele ve şiddeti yansıtan bir hikâye anlatıcısıdır. Zauberman, geri dönüştürülmüş malzemeleri kullanarak daha büyük eserlerinden kalan boyaları daha küçük ve samimi parçalara dönüştürür. Bu eserler, sanatçının kişisel ve sanatsal yolculuğunu, kaos ve düzen arasındaki dengeyi ve araziye olan derin bağını yansıtarak izleyicileri büyüler (Schmidt, 2023).

Yapıtlarında ruh hali ile arazinin kaotik yapısını özdeşleştirmeyi amaçlayan bir tutum vardır. Sanatçı “ Divest” (Görsel 69) isimli kompozisyonla kendi ruh halini, volkanik manzaranın kaotik görünümü ve volkanın enerji boşaltımında dair imgesi ile özdeşleştirmiş gibidir.

Christophe Massé, Sait Toprak'ın resimleri için; doğanın yeniden kontrolü ele geçirdiğini, terk edilmiş mekanların duygusal volatilitelerini ve sonsuz perspektiflerdeki metaforik ormanları betimlediğini söylemektedir.

Yirminci yüzyılın 70'li yıllarında, insan varlığının yok olduğu ve doğanın yeniden kontrolü ele geçirdiği terk edilmiş bölgelerde dolaşarak, bu alanları sanatsal deneyimlerimiz için kullanıyorduk. Sanatçının resimlerinde,

kaybolmuş şehirlerin, yeniden doğan toplulukların ve bilim kurgu unsurlarının işlevsel hale gelmiş izleri bulunuyor. Bu eserler, pamuk üzerine uzun süre çalışılmış, aydınlatma ve püskürtme teknikleriyle zenginleştirilmiş, karmaşık ve zeki bir kompozisyon sunuyor. Sait Torak'ın eserleri, eski yanık izleriyle dolu alanlar ve yenedünyaların taze nefesini yansıtıyor. Bu çalışmalar, zorunlu iklimsel ve insani değişimlerin ortasında hayatta kalma ve yaşamayı alternatif bir bakış açısıyla sunuyor (Massé, 2024).

Sait Toprak'ın, "Enkazdan Kaide III" isimli resim (Görsel 70) "Enkaz Dizisi" adı altında yaptığı yedi çalışmadan birisidir. Sanatçı yapıtındaki kompozisyonu yatay bir biçimde iki alana bölerek oluşturmuştur. Gökyüzü açık mavi ve durgun bir yüzey olarak betimlenmiş ve bu betimleme biçimi enkaza dönmüş olan yeryüzünün koyu kasvetli ve bir o kadar da kaotik yapısını daha da ön plana çıkarmasına yardımcı olmuştur. Resimde yeryüzü petrolün ve savaşın yıkımı sonucu oluşan ve siyah rengin hâkim olduğu harabe bir yapıya sahiptir. Uzamda beliren binalar yine bu enkazı destekler nitelikte, eklektik formlarda ve metruk görünümlere sahip dekonstrüktif inşalar olarak düşünülmüş ve kasıtlı bir biçimde resim yüzeyinde işlevlerine uygun şekilde yerleştirilmişlerdir.

Kompozisyonda sağ tarafa yerleştirilmiş olan ve diğer yapılara göre daha büyük bir alanı kaplayan savaşın yıkımının izlerini taşıyan bina üzerinde iki palmye ağacı durmaktadır (Görsel 70). Palmiyeler petrol rezervlerinin olduğu topraklarda yetişen ağaçlar olduğu için sanatçı tarafından bilinçli bir şekilde kompozisyona yerleştirilmişlerdir.

Resmin merkezinde (Görsel 70) bulunan diğer bir bina ise kule şeklinde üst kısmı koni şeklinde metruk kule görünümlü bir yapı bulunmaktadır. Bu yapının alt kısmı örülü taş duvardan oluşturulmuş ve duvarın alt orta kısmında ateşin olduğu bir krematoryum¹⁹ gözlemlenmektedir. Kulenin hemen üstünde yer alan figür otoriter bir biçimde resmin merkezinde göze çarpan diğer bir sembolik unsurdur. Deve boyunu diye adlandırılan iki sondaj makinesi ise savaşın gerekçesi gibi resim düzleminde yerlerini almışlardır. Toprak'ın "Enkazdan Kaide III" isimli resmi Suriye İç Savaşı'na dair kişisel yorumlarına hizmet eden sembolik unsurlarla ele alınmış ve sanatçının diğer pek çok resmi yıkım ve kaos manzarası niteliğine sahiptir.



Görsel 71: Komet (Gürkan Coşkun), İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97 x 129 cm, 1992 (Giray, 2020).

Görsel 72: Zeng Fanzhi, "This Land Is So Rich In Beauty II" (Bu Topraklar O Kadar Güzel ki II), Tuval Üzerine Yağlıboya, 215x330 cm, 2006 (www.saatchigallery.com, 2024)

Komet'in doğaçlama resim anlayışı, sürrealist bir tavır sergilemektedir. Aykırı, ironik ve bir düş ressamı olarak tanımlanabilen Komet, dedesinden duyduğu hikâyeleri çocukluğundan beri

¹⁹ Krematoryum, ceset yakma olayının gerçekleştirildiği fırın ve mekân anlamına gelir (www.hurriyet.com.tr, 2021).

belleğinde canlandırmış, gerçekçi gözlemleri ve başkaldırıları düş penceresinden resimlerine aktarmayı tercih etmiştir. Komet, yaşamı boyunca yaptığı tüm resimleri, kendi düş dünyasının sınırsız yapılandırma gücüyle düşsel kompozisyonlara dönüştürmüştür.

Resimlerine konu edindiği koruyucu sevecen kadınlar, baskın erkekler, düşlerin en güzellerinde dolaşan çocuklar, Yunan mitolojisinin yarı insan yarı at bedenli varlıkları olan Kentaurular, sevimli köpekler, karşıtlıklar, eş, aile ve hatta mahalle gibi değerleri resimlerine yansıtarak, doğduğu ve büyüdüğü topraklara olan bağlılığını göstermektedir (Giray, 2020).

Komet'in isimsiz (Görsel 71) tablosu Komet'in tek başına sürmüş olduğu yalnız yaşamı temsil eder nitelikte bir kompozisyonur diyebiliriz. Bu yalnızlık Kometin seçtiği bir izolasyon gibidir.

Komet'in isimsiz manzarası (Görsel 71) açık maviden laciverte doğru bir skala ile ve son olarak figürlerde siyah bir renk anlayışı ile kurgulanmıştır. Manzaranın merkezinde yer alan ve sırtı izleyene dönük şekilde ağaçların arasında yürüyen figür sanatçının yalnızlığını temsil eder gibidir. İçinde bulunduğu yalnızlık manzaranın renkleri ile örtüşen kaotik bir yapıya sahip gibidir diyebiliriz.

Kompozisyonun merkezinde (Görsel 71) sırtı dönük şekilde yürüyen figür izleyicisine, geride yankılar ve yanılsamalar bırakan, silikleşmiş anıların arasında, henüz bilinmeyen kavramlarla açıklanacak, keşfedilmemiş mekânlarda tek başına varlığını sürdüren bir insanı düşletmektedir. Sanatçının oluşturduğu bu yapay manzara, Komet'in imgelemelerine dayalı bir dünyanın temsilidir diyebiliriz.

Zeng Fanzhi'nin eserleri, kendine özgü ekspresyonist tarzıyla hemen tanınır; bu stil, zengin bir şekilde işlenmiş kanvaslarına gizli bir şiddet, psikolojik gerilim veya doğüstü bir hava katar.

Portrelerden kırsal manzaralara, politik açıdan yüklü motiflere kadar geniş bir konu yelpazesine sahip olan Zeng, günlük yaşamın yüzeyine ihlal edici bir atmosfer ekler. Bu, hem çağdaş Çin kültürünün hızla değişen dinamiklerini hem de bu toplumsal değişim içinde kişisel kimliğin nasıl şekillendiğini yansıtır.

Zeng'in etkileyici manzaraları, bireysel algı ile çevresel gerçeklik arasındaki büyük kavramsal farkı gözler önüne serer. İki fırçayı aynı anda kullanarak resim yapan Zeng, bir fırçayı konuyu tasvir etmek için, diğerini ise kanvas üzerinde serbestçe gezdirir, bilinçaltının izlerini bırakarak çalışır. Bu teknik, gerçekçiliği ve 'otomatik' ifadeyi harmanlayarak, Zeng'in manzaralarını neredeyse soyut bir hale getirir; burada tasvir edilen insanlar ve mekânlar, hem hafıza hem de hayal gücüyle birleşir (www.saatchigallery.com, 2024).

Zeng Fanzhi'nin “ This Land Is So Rich In Beauty II” (Görsel 72) isimli resminde kompozisyon sol üst köşeden sağ alt köşeye doğru diyagonal bir yapı ile ikiye ayrılmıştır. Zeminde bulunan karlı bölge ve gökyüzünde patoral bir mavi gökyüzü yer almaktadır. Bu diyagonal hat üzerinde bulunan çalılık bölge ve bitkiler kompozisyonun en dinamik ve kaotik alanını oluşturmaktadır.

Mavi gökyüzü ve beyaz karlı zeminin renk alanlarındaki durgunluk ve statik yapı çalıların dinamizmini ve kaotik görünümünü destekler niteliktedir. Gözün dinlendiği bu iki alandan sonra izleyen çalıların oluşturduğu ritimimsel ve kaotik alana odaklanmaktadır.

Zang Fanzhi “ This Land Is So Rich In Beauty II” isimli yapıtında doğadan aldığı bir kesitle doğaya dair kaotik görünümün plastik ve pastoral renk değerlerine odaklanmıştır diyebiliriz.



Görsel 73: Leon Kossoff, “City Landscape, Early Morning” (Şehir Manzarası, Erken Sabah), Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 124.5 X 152.5 Cm, 1957 (Juda, Mitchell-Innes, & Goulds, 2021).

Görsel 74: Leon Kossoff, “ Small Landscape with St Paul's II” (St Paul Katedrali ile Küçük Manzara II), Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 14 x 21 cm, 1960 (Juda, Mitchell-Innes, & Goulds, 2021).

Londra Okulu'nun önde gelen üyelerinden biri olan İngiliz ressam Leon Kossoff, neredeyse saplantılı bir şekilde Londra'yı resmetmiştir. 1971 ile 1992 yılları arasında yaptığı resimler, yaşadığı ve çalıştığı kuzey Londra'dan ve büyüdüğü Doğu Yakası'ndan sahneleri içerir ve şehrin savaş sonrası yenilenmesini belgeler nitelikte çalışmalardır. Kossoff'un resimleri, (Görsel 73,74) kentin dönüşüm ve geçiş yerlerine, inşaat alanları ve istasyonlar gibi mekânlara odaklanmış ve bu mekânlarda geçmiş ve şimdi arasındaki etkileşimi yoğun ve hareketli fırça darbeleriyle resimlerinde vurgulamıştır.

Kossoff, aynı zamanda Eski ve Modern Ustaların resimlerinin "çevirileri" ile de tanınır. Londra'daki Ulusal Galeri'yi haftalık olarak ziyaret edip burada çizimler yapmıştır. Francisco Goya ve Courbet'nin resimleri üzerine yaptığı çizimler, akademik kopyalar olmaktan uzak, Kossoff'un kendine özgü dinamik tekniği ve tekrarlayan fırça darbeleri ile orijinallerden farklıdır. Kossoff, bu resimlerin psikolojik ve duygusal etkilerini analiz ederek kendi eserlerinde yeniden yaratmaya çalışmış, özellikle dramatik ve yoğun eserlere veya mücadeleyi tasvir eden eserlere ilgi duymuştur (Hufkens, 2024).

Kossoff'un yağlıbovaları (Görsel 73,74) impasto'nun resim yüzeyindeki en plastik örneklerindedir. Fırçaya yüklediği yoğun boyanın yüzey üzerinde bıraktığı iz ve plastik değerler resimlerinin en belirgin özellikleridir. Sanatçının manzaralarındaki hareketli ve karmaşık olduğu kadar bütünlükçü bir yapıya sahip olan boya katmanları, izleyende kaotik ama bir o kadar da renge dayalı estetik bir izlenin sunmaktadır. Bu bağlamda Kossoff'un manzaraları içselleştirilmiş bir boya kullanım tekniği ile yaratılmış kaotik olduğu kadar estetik te olan manzaralardır. Biçim ve formların görevi yalnızca bu estetiğin gözlemlenmesine yardımcı unsurlar gibidirler.

Londra'nın merkezinde, bombalamadan sonra harabe haldeki bir manzarayı gösteren “City Landscape, Early Morning” (Görsel 73), duvarların siyah kaleler gibi yükseldiği ve açık gökyüzünün geniş bir boşluğa dönüştüğü bir görüntü sunmaktadır. Duvarlar, tüm ön planı kaplayan geniş bir çukuru çevrelemekte; bu çukurlarda hendekler ve kesikler bulunmakta. Bu alan izleyende yerin üzerinde çalışan işçiler var gibi bir izlenim uyandırmaktadır. Figürler net bir şekilde seçilemiyor ancak tablonun yaşam ve hareket hissini yansıttığı açık. Resim, yanmış küller gibi siyah ve gri tonlarında olup, lavların akarsu ritimleriyle aşağıya indiği bir etki yaratıyor ve yüzeyde köpük benzeri beyaz çizgilerle katarakt metaforunu taşıyor. Kossoff'un soyut olarak nitelendirilebilecek bu eseri, büyük bir şehrin felaket sonrası yeniden inşa edilme sürecini ve sürekli faaliyeti etkili bir şekilde betimliyor (Juda, Mitchell-Innes, & Goulds, 2021, s. 18).

Tablo, Londra'nın bombalama sonrası tahrip olmuş bir bölgesini yansıtan “City Landscape, Early Morning” (Görsel 73), harabe alanındaki duvarlar ve çukurlar ile kaotik bir yapıya sahip manzarayı gözler önüne sermekte. Çalışan işçiler, yıkımın ardından başlanan yeniden inşa sürecini sembolize etmekte. Siyah ve gri tonlar, felaketin yıkıcılığını ifade ederken, beyaz çizgiler yeniden doğuş veya umut temasını vurgulamaktadır. Kossoff'un bu dramatik eseri (Görsel 73), şehrin felaket sonrası toparlanma sürecine dair kaotik bir manzara resmi olarak nitelendirilebilir.



Görsel 75:William Kentridge, “Waterfall” (Şelale) (Kolonyal Manzaralar Serisinden), Kâğıt Üzerinde Kömür, Pastel Ve Kırmızı Kalem, 75.5 X 101 cm, 1996 (Hennlich, 2019).

Görsel 76:William Kentridge, “Victoria Falls” (Victoria Şelalesi) (Kolonyal Manzaralar Serisinden), Kâğıt Üzerinde kömür, pastel ve conté kalem, 55.5 x 74.5 cm, 1996 (Sey, 2019).

William Kentridge, 1996 yılında “Kolonyal Manzaralar” adlı bir dizi çizim ve monoprint hazırlamıştır. Bu seri, “Africa and its Exploration as told by its Explorers” (Kâşiflerin Anlatımıyla Afrika ve Keşifleri yaklaşık 1891) adlı antolojiden alınan illüstrasyonları yeniden işlemiştir. Antoloji, Richard Francis Burton ve David Livingstone gibi kâşiflerin keşif raporlarını toplamış ve vahşi yaşam, etnografi ve özellikle manzaraları betimleyen gravürlerle illüstre edilmiştir.

Kentridge'in manzaraları, 20. yüzyılın başlarında Güney Afrika'da yaygın olan pastoral gelenekleri eleştirir; bu gelenekler, ulusal kimlik geliştirilmesinde temel rol oynarken, aynı zamanda arazideki çekişme ve şiddeti gizler (Hennlich, 2019).

Sanatçının erken dönem sömürge manzara çizimleri, sömürge döneminde toprak temsili üzerindeki mücadelenin örtük eleştirilerini sunar. William Kentridge' e göre bir araziye belirli bir şekilde temsil etme girişimi, sömürgeci girişimin ideolojisinin kalbinde yatar.

Kentridge, "Waterfall" (Şelale) isimli çalışmasında (Görsel 75) Avrupa'nın Afrika'yı nasıl temsil ettiğini, pastoral ve yüce anlayışlar gibi estetik teoriler aracılığıyla sorgulamaktadır. Ayrıca, bu temsillerin nasıl oluştuğunu ve arkasındaki sistemleri açığa çıkarmaya çalışmıştır.

Kentridge'in eserlerinde (Görsel 75, 76) kırmızı pastel, genellikle yüzeyde görünmeyen detayları vurgulamak için kullanılır. "Waterfall" (Şelale) adlı çalışmasında, Victoria Şelalesi'nin geleneksel tasvirinden saparak, kırmızı pastel ile kolonyal keşiflerde ve haritalama projelerinde kullanılan işaretleme ve ölçüm araçlarını betimler. Kentridge, bu yöntemle manzaraların estetik değerlerinin ötesine geçer ve haritalama ile görselleştirme süreçlerinin güç dinamiklerini ortaya koyar (Hennlich, 2019).

Kentridge'in "Victoria Falls" (Victoria Şelalesi) (Görsel 76) adlı çiziminde, hızla akan nehir ve hareketli şelale, suyun akışına karşı direnç gösteren siyah taşlarla birlikte tasvir edilmiştir. Bu eser, doğal ve yüce olarak algılanan bir alan üzerinde egemenlik ve kontrol kurma sürecini simgeler. Diğer manzaralardan farklı olarak, belirli bir yerin tanımını yapmak yerine etkileyici bir kompozisyon sunmaktadır. Orta mesafeden bakıldığında, köpüren beyaz suyun ortasında askıda kalan taşların merkezi düzeni dikkat çekmektedir.

William Kentridge'in manzara çalışmaları, sanatçının tüm üretiminin merkezinde yer alır ve büyük ölçekli performanslar ile animasyon filmlerine güçlü bir destek sağlar. Bu eserler, 18. ve 19. yüzyıl manzara sanatına referanslar taşırken, Kentridge'in yaklaşımları bu geleneği aşar. Manzaralar, tarihsel ve kültürel bağlamlarda tartışmalı ve değişken bir karakter sergiler, böylece geleneksel anlayışların ötesinde, sürekli olarak yeniden değerlendirilen ve evrilen temalar sunar.



Görsel 77: Ricky Sikes, "İç Manzara 21" Tuval Üzerine Yağlıboya, 17.78 X 17.78 cm, 2019 (Sikes, 2024),

Görsel 78: Ricky Sikes, "Düşmüş Olan" Pano Üzerine Yağlıboya, 22.86x 30.48 cm, 2021 (Sikes, 2024),

Görsel 79: Ricky Sikes, "Düşmüş Olan 1" Pano Üzerine Yağlıboya, 27.94 x 35.56 cm, 2021 (Sikes, 2024).

Little Rock, Arkansas'ta yaşayan Rick Sikes, bir sanatçı ve eğitmendir. Sanatçı arışik teknikler ve resim sanatının portre, figür resmi ve bilim kurgu ilüstrasyonu gibi birçok türde eserler üretmektedir.

Çocukluk döneminde zamanının çoğunu ormanın derinliklerinde hayal kurarak geçirmiş olan Ricky, yetişkinlik yıllarında ise ormanlara girerek doğal bir varlık hissetmek, zihnini temizlemek aynı

zamanda hayal gücü ve duygularının bu mekânı absorbe etmesini sağlamak için ormanlarda gezinmiştir.

Ricky, sanatsal üretimlerinin kaynağı olan ormanı şöyle tanımlar:

"Benim için orman karşı konulmaz. Her adımın kendi ruhuna sahip olduğu çeşitli konular ve zıtlıklardan oluşan bir koleksiyondur. Başvurduğum her alan, karşılaştığım her aydınlatma durumu ve ormanda geçirdiğim her an, içimde güçlü bir huşu ve mevcudiyet hissi yaratan bir durgunluk, hareket ve atmosfer karışımı sunuyor (Sikes, 2024),"

Hayatının büyük bir bölümünde ormanı deneyimlemiş olan Rick Sikes, belleğinde ve yaşamında kalıcı bir şekilde yer eden bu imgeyi içselleştirerek resimlerinde tekrar tekrar kullanmıştır.

Ricky Sikes, "Internal Landscapes" (İç Manzaralar) adını verdiği resim serilerinde (Görsel 77,78,79), Louisiana'daki evinin ve Deep South bölgelerinin yoğun ormanlarının ürkütücü, huzurlu, kaotik ve bazen de korkutucu doğasını keşfetmektedir. Sanatçının resimlerinin yaratım sürecinde ormanların karmaşık gerçekliği resimlerine ilham vermektedir. Resim yüzeyleri ve kompozisyonu, sanatçının sarmaşıkların ve yoğun ağaç örtüsünün içinde kaybolmuş hissettiği zaman ortaya çıkan içsel durumunu yansıtmaktadır (artexhibitionsualr.org, 2020).

Sanatçının resim yüzeyleri (Görsel 77,78,79), ön planında devrilen ağaçların ve ormanın içerisindeki hayata ve ölüme dair döngünün örnekleri gibidir. Bu bağlamda sanatçı ormanı bir gözlem ve stüdyo alanı gibi kullanmıştır. Ormanın bu yaşam ve ölüme dair ipuçlarını barındıran ağaç yapılanmaları felsefi anlamda izleyeni varoluşsal bir sorgulamaya da götürür gibidir. Orman bu kaotik yapısı ile doğanın kendinde var olan düzene dair kaotik bir imgeye dönüşmüştür diyebiliriz.

3. BÖLÜM: GERÇEK DOĞA OLGUSU ÜZERİNDEN OLUŞTURULAN KURGUSAL KAOTİK MANZARA ÇALIŞMALARININ İNCELENMESİ ve KAOTİK MANZARA DENEYİMİ

“Manzara benim içimde insanlaşır, düşünen, yaşayan bir varlık haline gelir. Ben resimlerimle birleşirim... Onunla yanar, döner, bir kaos içinde kaynaşırım...” Cézanne²⁰

Kaos kavramı bağlamında oluşturulan çalışmalarda asıl aranan ve yüceltilen manzara resmi ekseninde doğanın yalın, hırçın ve yabanıl kaotik yapısına dair düzenlemeler olmuştur. Kaotik manzara düzenlemeleri içerisinde özne olarak var olan insanın varlığının resim yüzeylerinde gerekli olup olmadığı sorgulanmış ve kimi çalışmalarda manzara içerisine konumlandırılan insanın varlığına dair ipucu oluşturacak nitelikte nesnelere yer verilmiştir. Kullanılan bu nesnelere aracılığı ile izleyici, sanatçının belleğinde yer eden kırsal yaşam kültürü ile günümüz modern yaşamı arasında sorgulamaları ile yüzleşir. Bu nesnelere ayrıca insanın manzaranın kaotik yapısı içerisindeki varlığını sorgulatacak metaforlar oluşturmaktadır. Gerek doğa gözlemine dayalı gerekse imgeye dayalı yaratımlarla oluşturulan manzara imajları, aşılabilir kayalıklar, uzama doğru derinleşen engin doğa görünüşleri, sarp uçurumlar, bazen yabanıl ve vahşi bir biçimde beliren ormanlar gibi biçimlerde, çizgi, leke, biçim, form, ritim, ahenk, renk, gibi resim öğeleri manzara resminin içerisinde aranmıştır. Ayrıca, doğanın bu kaotik manzarası ile bilinen manzara tasarımları arasındaki fark ortaya konulmaya çalışılmıştır. Daha çok orman biçimleri ile oluşturulmuş resim kompozisyonlarındaki diğer bir amaç ise, insanın dâhil olmadığı manzaraya ait olan kaosun yüceltilmesi ve insanın ruh hâli ile manzaranın özdeşleştirilmesidir. Bu eğilimle manzaranın kaotik yapısı ile öznenin kaotik ruh hâli arasındaki metaforik ilişki oluşturulmaya çalışılmıştır. Çalışmalarda doğanın kendinde var olan kaotik düzenden insanı azade kılarak resim kompozisyonunun dışarısında bırakıldığı imgeleme dayalı yaratımlar aracılığı ile manzaranın kaotik hâli betimlenmek istenmiştir. Kaosun manzarası yapıtlarda mimesis olarak belirmemiş, öznenin kendi çıkarımları ve seçimleri ile duygularına dayalı olarak ortaya koyduğu yaratımlar olmuştur. Doğanın kendinde var olan kaotik yapısı yüceltilerek ele alınmış, kaosa dair gerçek imajın belleğe dayalı doğa manzaralarında izi sürülmeye çalışılmıştır. Özne olarak insan, obje olarak karşısında duran doğayı ve ona ilişkin ayrıntıları (manzarayı) sorgular. Sorgulanan süje olan insanın bu manzara içerisindeki varlığının anlamıdır. Çalışmaların genelinde; insanın doğanın kaotik manzarasında yer alan diğer varlıklarla eşit bir ölçüde değeri olduğuna ve benzer bir varlık özelliği taşıdığına ilişkin biçimsel öneriler sunulmuş, kimi manzaralarda kentleşme ve sanayileşmenin doğa içerisindeki irrite görünüşleri ile izleyene doğanın gerçek kaosu ile insanın oluşturmaya çalıştığı kaos arasında mukayese yapabileceği görsel önermeler oluşturulmak amaçlanmıştır.

Kaotik manzara deneyimleri bağlamında üretilen resimler üretimi bağlamında modernitenin dayattığı kentleşme, makineleşme, sanayileşmenin oluşturduğu yaşam biçimi ve kaotik düzene dair bir reddiye ve doğanın kaotik düzenine içkin bir manzara önermesidir.

²⁰ (Akt.Hüda Sayın Yücel, 2019, s. 109).

3.1. Manzara ve Kişisel Kullanım Nesneleri

Tezin konusu bağlamında üretilmiş çalışmaların temel esin kaynağını, çocukluk ve ergenlik yıllarının geçtiği iç ve dış mekânlara ait nesnelere biçimleri oluşturmaktadır. Söz konusu nesnelere kişisel kullanım (gündelik) nesnelere yanısıra içinde bulunduğu ve değişimine yakından tanıklık ettiği doğanın/manzaranın/mekânın genel görünümünü içermektedir. Nesnenin ve manzaranın kişisel deneyimleri üzerinden yapılan çalışmalar farklı teknikler kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

Nesne, insan yaşamının biçimlenmesinde belirleyici bir unsurdur. Günlük yaşamda genel görünümüyle yer kaplıyorsa da, onun kavrayışı ve algılanışı kişiseldir. Nesnelere bu yönüyle bellekle ilişkilidir. Nesne ve ona ilişkin her ayrıntının görünümü bulunduğu mekânın yapısını belirlediği gibi mekânda yaşam süren kişinin bellek (aynı zamanda bilinç) yapısının biçimlenişinde de belirleyici olabilmektedir. Nesne; bu süreçte belleğin yapısıyla ilişkili olarak bilgi üreten ve ona dönük diyalektik bir zemin oluşturan bir düzlemdir. Bu bağlamda, yaratım sürecinin çerçevesini kişisel bellekte yer almış yaşama ilişkin görüntüler oluşturmaktadır. Zamana ve mekâna ilişkin öznel deneyimler resimsel düzlemde parça/ayrıntı bütün/genel diyalektiği bağlamında irdelenmiştir.



Görsel 80: Uğur Özen, “Ölümsüzlük”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 140 x 140 cm, 2018.

“Ölümsüzlük” (Görsel 80) isimli resimde, yüzeyde iç içe geçmiş ve birbiri üzerine binmiş biçimler ve çoğu zaman gerçekte bulunduğu mekândan başka bir mekân içerisinde gösterilmiş nesnelere,

manzaranın bütünsel yapısıyla birlikte düşünülerek yeniden yapılandırılmışlardır. Kompozisyon düzeni bakımından izlenimci manzara resminin görünümüne benzer bir resimsel düzen ön plana çıkmış olsa da, esas olarak doğanın yapısal düzenindeki sıradanlığına (nizamına) karşıt bir yapısı vardır. Bu doğrultuda yapılmış manzara resimlerinde karmaşıklığın başka bir deyişle kaotik (kasvetli) ortamın varlığı sezilir. *Carlina marianum* (deve dikenini) ve manzara bağlamında gerçekleştirilen resimlerde temel imge olan *deve dikenini*, doğadaki yapısı itibarı ile kurak alanlarda bakım gerektirmeden gelişen bir bitki olma özelliği taşımaktadır.

Devedikenleri çoğunlukla yol kenarları ve işlenmemiş tarlalarda bulunur. Yükseklikleri 30 ila 100 cm arasında değişebilir. Bitkinin baş kısmı topuz şeklinde olup, yaz mevsiminde mor renkli küçük çiçeklerle kaplı, gövdesi dikenli ve açık yeşil renkteki yapraklara sahiptir. Meyve veya tohumlarının ucunda beyaz tüyler yer alır. (Kapucu, 2020).

Deve dikenini bu özel yapısından dolayı resim düzleminde ölümsüzlüğe, yok olmamaya karşı verilen mücadeleye karşılık olarak kullanılmıştır. Dizide yer alan "Ölümsüzler" (Görsel 80) adlı çalışma bu kapsamda üretmiştir ve *Carlina marianum* bitkisi resimsel düzene özgün bir dinamizm kazandırmıştır. Resmin ön planında yer alan diken bitkilerinden geriye doğru gidildikçe uzayan ve genişleyen manzaranın biçimsel yapısında iki farklı boyamanın olduğu görülmektedir. Ön plandaki biçimler optik bir sanatsal deneyimle betimlenmiştir, arka plandaki yer düzlemi ve gökyüzü düzlemi ise ritmik bir biçimde yakın renk tonlarıyla boyanmıştır. Arka plandaki çoğu birbirine paralel düzensiz yatay çizgiler hareketli bir alan yaratmıştır. Kurgusal manzaranın yapısına eklemiş deve dikenini imgesi, yeni biçimsel düzende kendi genel yapısından ziyade yeni tanımıyla anlam kazanmıştır.

Sanatçının kişisel belleğine dayalı bir üretim olan "Ölümsüzler" isimli resimde (Görsel 80), deve dikenini hayatın varlık ve yokluk arasındaki döngüsünü yansıtır. Doğada dik bir şekilde duran kurumuş deve dikenleri, sanatçının geçmiş belleğine ait ve hayatta olmayan aile bireylerinin (Dede ve Anneannesinin) temsilidir. Yaşamıyor olmalarına rağmen, deneyimleri ve öğretileriyle ölümsüzleşen bu bireyler, resim düzleminde sembolize edilmiştir. Deve dikenleri resim kompozisyonuna sanatçının belleği ve kişiliğinin oluşum sürecine katkı sağlayan aile fertleri ile metaforik bir bağ kurmak amacı ile yerleştirilmiş resimsel unsurlardır.



Görsel 81: Uğur Özen, “Uzaklaşma”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 140x140cm, 2018.

İnsanın imgelem dağarında kişisel deneyime ilişkin çok sayıda nesne vardır; ancak bazıları baskın varlığından dolayı bellekte derin izler bırakmaktadır. “Uzaklaşma” (Görsel 81) adlı çalışmada genel bir manzara görüntüsünün ön planına kişisel yaşam deneyiminin parçaları olan lastik bir ayakkabı ile parçalanmış gövdesi olmayan bir çift güvercin kanadı yerleştirilmiştir. Çalışmanın anlatım çerçevesini belirlemiş bu iki öge resimsel düzene ayrıca düşsel bir ortam kazandırmaktadır. Farklı isimlerle adlandırılan *lastik ayakkabı* 1930’lardan bu yana Türkiye’nin kırsal yerlerinde kullanılmaktadır. Söz konusu ayakkabı ucuza mal edildiğinden genellikle gelir seviyesi düşük insanlar tarafından alıp kullanılmaktadır.

Sanatçı, çocukluk yıllarını temsil eden kara lastik ayakkabıları ve parçalanmış güvercin kanatlarını resim düzlemine (Görsel 81) yerleştirerek, çocukluktan yetişkinliğe geçişte yaşanan uzaklaşmayı vurgular. Güvercin, barışın sembolü olarak birçok mitolojide yer alır ve parçalanmış kanatları, geçmişin saf ve emeğe dayalı yaşamını temsil eder. Bu nesnelere, çocukluk belleğinden koparılmış bir doğa alanına taşınmıştır. Form yorumu ve resimsel betim dili, zaman boyutunu vurgulayan önemli unsurlardır. Sanatçı, günümüzün hızlı, tüketim odaklı ve yozlaşmış yaşamını kasvetli bir manzarayla tasvir ederken, koyu renklerle kaotik bir imaj oluşturur. Sağ alt köşedeki turuncu çalılar ise umuda dair ipuçları verir. Bu manzara, sanatçının geçmiş ve günümüz yaşamı arasındaki kişisel mukayesesini ve düşünsel sorgulamasını yansıtır.



Görsel 82: Uğur Özen, "Kaotik Bellek Manzaraları I ", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 140 x 140 cm, 2019.

Bu dizi kapsamında üretilmiş bir diğer çalışma, "Kaotik Bellek Manzaraları I" (Görsel 82) adlı resimdir. İnsan hayatı boyunca çeşitli nesnelere çevrelenmiştir. Bu nesnelere kişinin yansımasıdır. İnsana geçmişini, atalarını hatırlatır (Ergöz & Doğan, 2020, s. 33). Yersizleşme düzensizliği ve kaosu beraberinde getirir. Yerinden edilen insanlarda ve nesnelere yıkım ve bellek kayıpları yaşanabilir. Nesnelere, yer değişikliğiyle anlamlarını yitirebilir ve tanımlarını değiştirebilir. Her şey kendi yapısıyla bulunduğu mekânda anlam kazanır; nesnelere ve mekân birbirinden ayrı düşünülemez. İncelenen resimde, doğal yapıdan çok insan üretimi nesnelere öne çıkar. Bu nesnelere, hem kişisel deneyimleri hem de toplumsal yaşam alışkanlıklarını yansıtır.

İç mekâna ait nesnelere kişisel anlam taşıırken, dış mekânda sıradanlaşır. Nesnelere, kullanıcılarının izlerini taşıyarak kişiselleşir. "Kaotik Bellek Manzaraları I" adlı resimde (Görsel 82), çocukluk yıllarını temsil eden üç tekerlekli bisikletin etrafı kaotik bir düzenle çevrilidir. Hurdalık kompozisyonunda atık malzemeler, kuşatılmış çocukluğu temsil eden kırmızı bisikletin etrafına toplanmıştır. Sol tarafta siyah renkle boyanmış konstrüktif bir fabrika yapısı ve büyük duman çıkaran bir fabrika bacası vardır. Kent yaşamı ve kentin nesnelere, güncel yaşamın kaotik ortamını yansıtır. Üç tekerlekli bisiklet, çocukluk duygularının ve hislerinin metaforu olarak kentle birey arasındaki yabancılaşmayı temsil eder.



Görsel 83: Uğur Özen, “Kaotik Yerleşim Metsamor”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 25 x 25 cm, 2019.

"Kaotik Yerleşim Metsamor"²¹ adlı çalışmada(Görsel 83), elektrik direkleri ve fabrika atıkları resmin temel anlatım elemanları olarak kullanılarak insan yaşam alanı üzerindeki olumsuz etkiler vurgulanmıştır.

“Kaotik Yerleşim Metsamor” adlı çalışmada (Görsel 83), sanatçı, gerçek gözlem olanağı bulunmayan bir kenti ve nükleer santrali imgelem gücüyle resimsel bir biçimde kurgular. Ekolojik tehditler ve bağımlılık nedeniyle içinden çıkılmaz bir durum olarak betimlenen kent, renkler ve nesnelere ifade edilir. Çalışma, kişisel deneyimlere dayanan kaotik bir kent imgesini sunar, bu imge bilgiye dayalı ve gözlem gerektiren bir kentin alternatif görünümünü oluşturur. Resim, gerçek olana referans vermese de, mistik ve keşfedilmeye muhtaç bir yönle kaotik bir manzara sunar.

²¹ Metsamor, Ermenistan'da 1976'dan beri faaliyette olan bir nükleer santralin bulunduğu şehir ve santralin adıdır. Santral, düşük güvenlik standartları, deprem bölgesinde yer alması ve fay hattı üzerinde bulunması, çevresel riskler ve olası deprem hasarları nedeniyle endişe yaratmaktadır. Kapatılması talep edilse de, ülkenin ekonomik zorlukları ve enerji krizleri nedeniyle santrale olan ihtiyaç devam etmektedir (Vikipedi Özgür Ansiklopedi, 2023).



Görsel 84: Uğur Özen, "Entropik Göstergeler", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 140 x140 cm, 2018.

"Entropik Göstergeler" adlı resimde (Görsel 84), biçimsel yoğunluk ön plandadır ve soyutlamaya varan bir resim dili ile somut biçimler bir arada kullanılmıştır. Resimde, insan yaşam alanını kaotik bir ortama dönüştüren nesnelere bir araya getirilmiş ve dağınık anlatımın bütünleşmesi sağlanmıştır. Harabe kompozisyonu, ön plandaki betonumsu yapıları ve bina kalıntıları, doğanın yalın manzarası ile birleşmiştir. Bu bir arada bulunma durumu, doğanın kaotik yapısı ile insan yapımı kalıntıların kaotik yapısının bir birleşimi olarak sunulmuştur. Resim, doğanın dönüşümü ile insan yapımı yapıların ve kalıntıların yarattığı kaos arasında diyalektik bir tema belirlemeye çalışmaktadır. Terk edilmiş binalarda doğa, insan yapımı düzenlemeleri bozmaya ve kendine dönüştürmeye meyillidir.

Sanatçının "Entropik Göstergeler" (Görsel 84) isimli yapıtının itkisi Albert Caraco'nun Kaosun Kutsal Kitabı adlı kitabından okunan metinler olmuştur.

Albert Caraco Kaosun Kutsal Kitabı adlı eserinde kentleri ve kaosu tanımlarken:

Yaşadığımız şehirler, insanlık dışı nitelikleriyle ölümün eğitim yerleri gibidir. Her biri gürültü ve kötü kokuların bir araya geldiği bir kesişme noktası olmuştur, kaotik binalarla doludur. Bu şehirlerde milyonlarca insan bir araya gelerek, var oluş amacını kaybetmektedir. Biz, kaderine terk edilmiş insanlar, kendimizi anlamsız bir labirente girmiş olarak buluyoruz ve buradan sadece ölümle çıkabileceğimizi biliyoruz, çünkü kaderimiz sürekli çoğalmak ve sayısızca ölmek. Yaşadığımız şehirler, gizlice ve birbirine özlem duyarak, kaosun içinde gürültü ve kötü kokular arasında ilerliyor. Her geçen gün, arsa fiyatlarının yükselmesi ve şehir duvarlarının yükseltilmesiyle, yatırım gelirleri artıyor. Para kazanmanın ve şehirlerin ilerlemesinin zorunlu olduğu bu dünyada, her neslin evlerinin iki kat büyümesi ve sık sık su kesintileri de kabul edilebilir hale gelmiştir. Mimarların tek dileği, hazırladıkları bu kaderden kaçıp kırsalda yaşamaktır.²²

²² (Caraco & Çev. Ergüden, 2007)

Caraco'ya göre kent, insanın oluşturduğu geçici ve saçma bir kaos ortamıdır ve insanlığın bu beyhude ilerleyişi mutlak kaosa doğru bir süreçtir. Asıl gerçeklik, doğadaki kaostur. Kentler, sermaye ve yönetim tarafından desteklenen labirentler olarak tanımlanır.

“Entropik Göstergeler” çalışmasında (Görsel 84), nesnenin ve maddenin bozulma ve yok olma eğilimi resimsel olarak gösterilmek istenmiştir. Madde, evrende entropiye eğilimlidir ve bu süreç, doğa ve metruk binalarda gözlemlenebilir. Metruk yapılar, insan müdahalesinin ortadan kalktığı ve doğanın yapılarla savaştığı, doğadaki kaosun hâkim olduğu manzaraları temsil eder.

3.2. Ölü Ağaçlar Ormanı ve Çeperler

Çalışmalarda görsel bir ifadeye dönüşmüş dikenli ağaç biçimleri algılanabilen doğal nesnelerin karşıtlığına ilişkin bir kurgu yaratmıştır. Doğanın sıradan yapısı yadsınarak devingenliğiyle birlikte düzensizliğine vurgu yapılmıştır. “Ölü Ağaçlar Ormanı ve Çeperler” (Görsel 86, 87, 88) resimlerinde geniş boyasal müdahalelerle bazı nesnelerin yapısı genelleştirilerek ayrıntılar ortadan kaldırılmıştır. (Gösel 85) te ise mekanik bir görünüm söz konusudur. Ağaç biçimlerinin dikey ve yatay olarak konumlandırılışıyla birlikte ortaya çıkan kaotik ortam insan müdahalesiyle değil doğanın kendi süreci içerisindeki değişimlerden kaynaklı bir atmosferdir. Renklerin ve biçimlerin sıra dışı yapısının bir arada kullanılmasından doğan gerilimin içeriden dışarıya doğru bir devinimi yarattığı görülür.



Görsel 85: Uğur Özen, “Çeperler I”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 140 x 140 cm, 2018.

“Çeperler I” adlı çalışmada (Görsel 85), gerçek biçimlerin giderek mekanik bir yapıya dönüştüğü ve yaşam alanının olumsuz bir şekilde kuşatıldığı görülür. Ağaç formu, gerçek görüntüsünden uzaklaştırılarak kişisel bir ifade alanına taşınmıştır. Sol taraftan geriye doğru küçülen ağaç dalları,

bütünsel bir ifade biçimi oluşturur ve izleyene savunma hattı ve savaş için oluşturulmuş bir alan algısı sunar. Bu etki, durgun gökyüzü ve küçük geometrik renk alanları ile oluşturulan dingin atmosferle zıtlık oluşturarak güçlendirilmiştir.

“Çeperler I” adlı eser (Görsel 85), çalı ve ağaç formunun konstrüktif metal yapılarla birleştirilerek gerçek üstü görünümler oluşturduğu bir çalışma olarak doğa ve insan müdahalesi arasındaki gerilimi gözler önüne serer. Metal yapılar ve doğanın organik formları arasındaki çelişki, izleyicinin algılarını sorgulamasına neden olur. Diyagonal yapılandırma ve renk geçişleri, görsel bir gerginlik yaratır ve izleyicinin şiddet ve dinginlik arasındaki zıtlığı deneyimlemesini sağlar. Çalışma, doğanın direnişini ve insan yapımı nesnelerin doğa ile ilişkisini vurgular, böylece izleyiciyi doğa ve insan arasındaki karmaşık ilişkiyi düşünmeye ve kendi algılarını sorgulamaya davet eder.



Görsel 86: Uğur Özen, “Açık Kitle Manzarası” , Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 25 x 30 cm, 2018.

“Açık Kitle’nin Kaotik Manzarası” isimli çalışmada (Görsel 86), ağaç biçimleri hem biçimsel hem de öyküsel olarak gerçek mekânın içinde resmedilmiştir. Ağaçların doğal nedenlerden dolayı devrilerek yarattığı yıkım ve manzaranın karmaşıklığı, doğanın içindeki biçimsel düzensizliği gösterir. Kitle, özellikle açık kitle, doğadaki kaotik yapı ile bağdaştırılarak çatışık ve çelişkili yapısı görselleştirilmiştir. Kitle, sürekli büyümeye eğilimli bir yapıdır ve bu büyümeyi sınırlamak zordur. Kapalı topluluklarda yapay sınırlar oluşturulması durumunda bu toplulukların patlaması kaçınılmazdır. Çalışma, ormanı toplumu oluşturan kitle ile metaforik bir ilişkiye sokar ve açık kitle kavramını hem sosyolojik hem de doğanın görsel yapısında temsil eder. Orman manzarası, kitleyi oluşturan sürü ile benzer bir yapıdadır.

Ormanda, kitle gibi yoğunluğu sever (Canetti & Çev. Aygen, Kitlenin Nitelikleri, 2019, s. 20).

Ormanda her ağaç, insan birimiyle metafor olarak ilişkilendirilmiş ve ormanın kaotik yapısı kitle ile bağdaştırılmıştır. Orman, kitle gibi bir arada olmaya eğilimlidir; küçük topluluk birimleri sürüler, sürülerden kitlelere ve kitlelerden topluma dönüşür. Toplum, çelişkileriyle bir arada olan bir

orman olarak görselleştirilmiştir (Görsel 86). Canetti'nin "Kitle ve İktidar" adlı eserinde belirttiği gibi, orman kitlelerin simgelerinden biri olarak tanımlanır.

Canetti:

"İnsanlardan meydana gelmemekle birlikte, yine de bir kitle hissi uyandıran kolektif öğelere 'kitle simgeleri' adını veriyorum. Buğday, orman, yağmur, rüzgâr, kum, ateş ve deniz gibi doğal fenomenler bu tür öğelerdir. Her biri, bir kitlede bulunan bazı özellikleri barındırır. İnsanlardan oluşmasalar bile, bu simgeler, mitolojide, rüyalarda, konuşmalarda ve şarkılarda bir kitleyi temsil eder."²³

Ağaç dallarının karşıtlık, paralellik, zıtlık ve bütünlük oluşturduğu çalışma, ormanın doğasına ve toplumdaki devinime alegorik bir bakış sunar. Orman, yaşam ve ölüm döngüsünün gözlem alanıdır; çam kozalaklarının büyüme ve yaşlı ağaçların çürüyerek toprağa dönüşmesi, doğanın ve hayatın döngüsünü yansıtır. Bu döngü, doğanın içsel kaosunu düzen olarak tanımlar. Orman, yalnızca görsel bir manzara değil, düşünsel bir boyut kazanarak toplum metaforu olarak ele alınır.



Görsel 87: Uğur Özen, "Ölüm ve yeniden doğuş", Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 27 x 30 cm, 2018.

"Ölü Ağaçlar Ormanı" serisinin bir diğer çalışması (Görsel 87), görünür dünyaya ait biçimlerin kurgulanmış hâlidir. Sanatsal üretim mantığına dönüşen doğanın gerçekliğini anlatma diyalektiği üreticinin gündelik hayata ilişkin öznel algılamaya düzeneğini esas kabul edip manzaranın oluşumunu bu yaklaşım üzerine inşa etmektedir. Süreç içerisinde resimsel bazı elemanların soyutlandığı da görülebilmektedir. Kurgusal resim düzeninin oluşumunda üreticinin imgelem gücünün görsel anlatımı belirlediği söylenebilir. İmgenin inşasında biçimin varlığı kadar rengin uygulanışı da önemli bir işleve sahiptir. Renk, biçimin etkisini oluştururken öykünün etkisini artırmak için kullanılmaktadır. Dolayısıyla rengin imgenin inşasında temel belirleyici bir özelliğinin

²³ (Canetti & Çev. Aygen , Kitle Simgeleri, 2019, s. 74)

olduğu belirtmek gerekiyor. Biçime yardımcı olan rengin tercih edilen nesnenin psikolojik boyutuna dönük bir bilgi ilettiği de söylenebilir.

Bu bağlamda artık ormanın kaotik yapısı (Görsel 87) ile yaratımı gerçekleştirenin kaotik iç dünyası bir buluşma gerçekleştirmiştir. Orman sadece duyguların ifade edildiği bir araç olarak resim yüzeyinde yorumlanmaya başlanmıştır. Manzara yaratım süreci içerisinde üzerinde oynanarak, resim yüzeyinde yorumlanarak yeni bir imajla, içsel dünyanın kaotik ruh halinin yansıtılmaya çalışıldığı bir tasarıma ve duygunun ifade aracına dönüşmeye başlamıştır.

Yaratımlarda yaratıcının edebi okumaları ve belleğine dair göndermeler barındıran yapıt adları kullanılmış, sanatçı öznenin nesne aracılığı ile kendini ifade etme amacı hedeflenmiştir. Her bir kaotik resim yüzeyi içinde gizil bir okuma belleği ile izleyene sunulmaya çalışılmıştır.



Görsel 88: Uğur Özen, “Çeperler II” 2018, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 30 x 30 cm.

“Çeperler” (Görsel 88) adlı çalışmada, sıcak ve soğuk renk ilişkileriyle oluşturulan bir kompozisyonda dikenimsi ağaç dalları bir çeper gibi yerleştirilmiştir. Bu ağaç dalları, mavi tonlarda ilerleyen atmosferde yanmış veya oksitlenmiş metal parçaları gibi görünüyor. Zeminde ve ağaç gövdelerinde kullanılan alevimsi renkler, mavi arka planla keskin bir zıtlık oluşturarak kompozisyonu zenginleştirir. Ağaç dallarının hareketindeki şiddet, arka planın durağan renkleriyle vurgulanır ve kaotik yapısı ön plana çıkarılır.

“Çeperler” terimi, Anadolu köylerinde taş duvarlar üstüne dikilmiş dikenli kuru dallarla oluşturulan setleri ifade eder. Bu çeperler, geçişi engellemek amacıyla kullanılır. Sanatçının çocukluk belleğinden çağırıldığı bu imajlar, işlevsel bağlamından koparılarak kavramsal ve plastik bir yapıya dönüştürülür. Çeperler, doğal savunma alanları olarak, hem korunaklı bir hayatın izlerini taşır hem de öteki tarafı ima eder. Bu yapılar, iki taraf arasında var olan yaşamın delilidir ve her iki tarafın da ötekini düşündüren bir işlev görür.

3.3. Seyirlik Manzaranın Kaotik Anatomisi

Uygulama çalışmaları içerisinde açık ve yalın anlatımın somut bir gerçeklik hâlinde sunulmasını önceleyen “Seyirlik Manzaranın Kaotik Anatomisi” adlı çalışma, bilinen hatta anonim özellikleriyle sıkça karşılaştığımız bir manzara resmidir. Anonim düşünceye dönüşen sıradan görüntüler, başka bir deyişle herkese ait olamaya başlayan ve zihinde tezahür eden görüntüler, kişisel duyumsamalar aracılığıyla anonimleşen yapının kendisinin yanı sıra onun üzerinden oluşturulmuş kültür yapısı da çözümlenmiş olunuyor. Esas olarak herkesin benzer bir duyguya sahip olmasını sağlayan nesnelere ya da genel manzaralar, nasıl özerk bir düşünce alanına taşınabilir? Belki de kültürel yapının kendisiyle birlikte dış dünyanın bilincin oluşumuna kaynaklık eden yönünün kendisine dönük bir eylemde bulunarak kronikleşmiş algının kendisine alternatif bir düşünce üretilebilir. Aslında genel görünümün içinde somutlaşan tüm bileşenler, nesnel yapısından arındırılarak öznel alana çekilmedir. Burada her bilinen yeniden düzenlenerek düşüncenin etkin araçları hâline getirilebilir.



Görsel 89: Uğur Özen, “Seyirlik Manzaranın Kaotik Anatomisi”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50 x 70 cm2018.

Bu düşünceye dayalı olarak, anonim manzaranın biçimsel özelliklerinin doğrudan aktararak yapıldığı “Seyirlik Manzaranın Kaotik Anatomisi” adlı çalışmada (Görsel 89), sıradan ve herkesçe algılanabilenin yönleri irdelenmiştir. İncelenen manzara resminde süreç içerisinde yıkımla birlikte dönüşen doğanın görünümü sunulmuştur. Söz konusu resimde doğanın genel görünümüne yönelik bütüncül bir betimin sunulmasından çok, olay, bir kesit üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır. Aslında resimsel çerçeveye alınmış görme alanı sunulmuştur. Burada doğaya geleneksel bakış açısı

hâkimdir. Doğanın kaotik olarak nitelendirilebilecek yapısı doğrudan ve bütün çıplaklığı ile izleyenle paylaşılmış ve kaosun gerçekliği ile ilgili seyirlik bir orman manzarası oluşturulmuştur. Kaosun kavram olarak doğanın içerisindeki varlığı ve anatomisi orman manzarası üzerinden izleyene sunmak amaçlanmıştır. Bu amaç bağlamında orman manzarasının kendiliği içerisinde oluşan pür karmaşık görünümü öznel ve fetiş bir yaklaşımla ele alınmıştır. “Eğer bir resmin iletisi açık ise alıcı için o resim kapalı demektir. Yani alıcı kendi değerleri ile resme yanaşmaz. Sadece verilen iletiyi anlayacak nitelikte olmak ve ileti ile yetinmek durumundadır (Erinç, 2004, s. 41).” Bu fetiş hale gelen orman görünümü yaratıcının alt belleğinden beslenen bir iletiye sahiptir ve alıcıyla yüzleştirilerek alıcıya kapalı bir biçimde sunulmuştur.

"Fetişt olarak adlandırılan bir kişi, ilgili nesneyi diğer insanlardan farklı bir şekilde algılar ve özel bir gözle bakar. Fetişizmi açıklarken özel anlam taşıyan nesnelere üzerinde durulsa da, asıl odaklanılması gereken, nesneye kutsallık kazandıran ve ona anlam yükleyen tasarımcının kendisidir. Bu nesne, sadece bir obje değil, aynı zamanda kutsal bir öneme sahip olan, kullanıcısı için vazgeçilmez bir mekân olarak da tanımlanabilir. İnsan mekânı tanımlayan bir konumda olduğu gibi, mekân da insanı tanımlar ve onun eksikliklerini tamamlayıcı bir rol üstlenir ((Erdem & Ergün, 2014:10, akt.; Berktürk, 2019, s. 32).

Bu bağlamda sanatçının (Görsel 89) fetiş bir bakış açısı ile ormanı ele aldığı düşünülmelidir. Görünürde anonim bir orman gözlemlenmiş olsa da yaratıcının özel alanında ormanın mekansal bağlamda özel bir yeri vardır ve bir yaratım stüdyosu gibi düşünülmelidir.



Görsel 90: Uğur Özen, “Sonsuz Kaos’un kadim Şahitleri”, Kâğıt Üzerine Sulu Boya ve vernik, 25 x 25 cm, 2018.

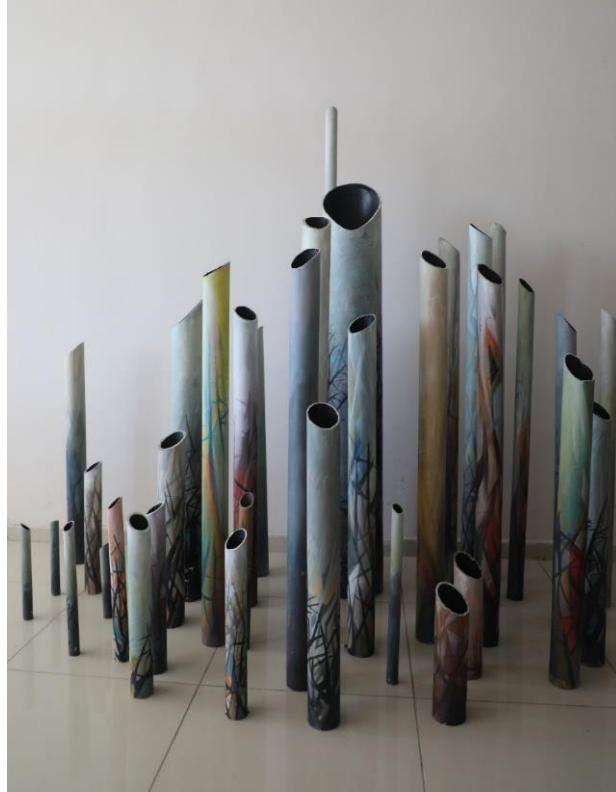
Ağaçlar, sınır tanımayan evrensel varlıklar olarak, dünyanın ve yaşamın kadim dostlarıdır. Farklı kültürlerde çeşitli şekillerde betimlenen ağaçlar, gezegenin kaosunun sessiz tanıklarındır. “Sonsuz Kaos’un Kadim Şahitleri” adlı çalışmada (Görsel 90), doğanın kaotik manzarası ağaç kümesi üzerinde imgelenmiştir. Ağaç gövdelerinin hareketli ve ritmik düzeni, izleyicide kaotik düşünceler oluşturmaya zemin hazırlar. Resimde ağaç, kişisel yaratım sürecinin bir parçası olarak mevcut

haliyle değil, kişiselleştirilmiş bir biçimde sunulmuştur. Temel izlek, doğanın biçimsel yapısındaki kaotik formlardır.

“Sonsuz Kaos’un Kadim Şahitleri” adlı yapıt(Görsel 90), kaos kavramını doğanın biçimsel düzensizlikleri ve karmaşıklıkları ile ilişkilendirir. Ağaç formu, kaosun anlam kargaşasını yansıtan biçimlerle betimlenmiştir. Ağaçların hareketli ve ritmik düzeni, izleyicide kaotik düşünceler oluşturarak doğanın kaotik yapısını sanatsal bir ifade ile kişiselleştirir. Sarmaşık formları ile desteklenen ağaç ve sarmaşık yapıları, doğanın düzenli olmayan ve öngörülemeyen biçimlerini imgeye dayalı olarak yorumlar.

3.4. Ritmik Kaos

Ritim, doğada ve sanatta var olan bir olgudur. Doğada, çeşitli olaylar ve süreçlerde gözlemlenen kalıplar ve döngüsel tekrarlar ritmi ifade eder ve makrodan mikro ölçeğe kadar farklı alanlarda gözlemlenebilir. Sanatsal yaratımda ise ritim, kompozisyondaki öğelerin görsel akışını ve tekrarını belirler, hareket, uyum ve organizasyon duygusu yaratır.



Görsel 91: Uğur Özen, “Ritmik Kaos”, 2020, 34 adet değişik çaplarda Karton boru üzerine Akrilik boya yükseklik (en yüksek birim 230 cm. en alçak birim 35 cm.) Alan Kurgu Çalışması, 2020.

“Ritmik Kaos”, (Görsel 91) adlı çalışmada doğa ait kaotik görüntüler farklı uzunluktaki 34 adet dikey bir malzeme üzerine aşamalı ritim tekniği ile ritmik bir biçimde aktarılmıştır. Resimsel kompozisyonlarda belli bir doğa görünümü hâkimken bu çalışmada yer alan her parçanın üzerine doğaya ait bir detayın döngüsel formu işlenmiştir. Yüzeylerde kaotik olarak bakılabilecek şey, doğanın sistematik olarak oluşturduğu karmaşıklığıdır. Her temsil ögesinin kaotik yapıya ilişkin

verdiği karmaşık durumu belli bir düzen içinde kurulmuştur. Oluşum sürecindeki ayırt edici kavram kaotik'e dair olanın düzene sokulmasıdır.



Görsel 92: Uğur Özen, "Ritmik Kaos" detay,2020.

"Ritmik Kaos" adlı enstalasyonda (Görsel 92) doğanın kaosunun ritimsel bir estetik anlayışla izleyiciyle buluşturulması amaçlanmıştır. Mukavva borular, doğa görünülerinin soyutlanmış imajları ve renk alanlarıyla boyanarak, doğanın kaotik yapısını sistematik bir düzenleme ile yansıtmaktadır. Borular, boyut ve renk alanlarının etkilediği şekilde düzenlenerek doğanın kaotik yapısını sanatsal bir ritimle ifade eden bir enstalasyon oluşturulmuştur. Malzemenin mekânla ilişkisi ve tekrarlanabilir yapısı, düzenlemenin farklı alanlarda yeniden yorumlanabilmesini sağlar.

Kaostaki ritim, matematiksel Kaos Teorisi kapsamında, görünüşte rastgele veya öngörülemez davranışlarda beliren kalıplar ve tekrarlayan yapılar olarak incelenir. Bu ritim, düzenli sistemlerdeki öngörülebilir ritimden farklı olarak, karmaşık sistemlerdeki içsel dinamikleri ve gizli düzeni anlamamıza yardımcı olur. Enstalasyon(Görsel 91), izleyicinin yoruma açık bir deneyim yaşamasını sağlayarak sanatsal bir tavır ortaya koyar.

3-5.Ekolojik Kaos Manzaraları:

Sanayi Devrimi ve kapitalizmin etkisiyle hızla artan nüfus, kırsaldan şehirlere göçler, çevre kirliliği ve toplum içinde belirginleşen sınıf ayrımı gibi durumlar, toplumsal yapının karmaşık ve düzensiz hale gelmesine yol açmıştır. Bu süreçte, modernizmin yarattığı düzenin, başlangıçta vaat edilen ütopyaların aksine, savaşlar, ekonomik krizler, çevre felaketleri, militarizm, nükleer felaketler ve katliamlar gibi distopik sonuçlar doğurduğu görülmektedir. Hazır & Dereci'nin ileri sürdükleri gibi "... Yaşadığımız dönemi şöyle tarif edebiliriz: niyetleri itibari ile ütopyik, sonuçları itibari ile distopik

bir dönem. Başka bir deyişle, bir ütopya²⁴ hayali ile yola çıkan modernizm, tüm ürettikleriyle devasa bir distopya²⁵ yaratmıştır” (Hazır & Dereci 2017 & Taş, 2019, s. 43).



Görsel 93: “Hasat Zamanı” ,Photoshop Manipülasyon, 5906x7087 pixel, 300dpi, 2023.

“Hasat Zamanı” isimli dijital çalışma (Görsel 93) günümüz dünyasının ekolojik olarak geldiği noktanın göstergesi niteliğindedir. Çalışma üretilirken tarım kültürü ile yerleşik hayata başlayan insanın günümüz dünyası içerisinde ekolojik anlamda ne seviyeye geldiğine dair distopik bir kompozisyon oluşturulmak amaçlanmıştır. Uzamda ve arka planda belirsiz ve alabildiğine kasvetli bir gökyüzü atmosferi ve kirli havanın içerisinde anıtsal büyüklükte bir fabrika gözlemlenmektedir. Uzamdan itibaren zemin plastik atıklardan oluşmuş bir tarla görünümündedir. Tarla içerisinde koyu silüet şeklinde yerleştirilmiş figürler plastik ve toksik kalıntıları toplayan işçiler olarak düşünülmüştür. Kompozisyon içerisinde koyu silüetlere dönüştürülmüş figürlerle amaçlanan kimliklerinden yoksun bırakılmış ve zor durumda yaşamını sürdürme mücadelesi ile boğuşan çöp toplayıcılarının kaotik durumlarını izleyenlerle paylaşmaktır.

Photoshop tekniği kullanılarak oluşturulan çalışma (Görsel 93) yirmibirinci yüzyıl dünyasının oluşturduğu manzaranın resmidir. Resim yüzeyinde beliren, endüstriyel atıklardan oluşmuş zemin, atmosferin kirli havası ve çöp toplayan insanların izleyende uyandırdığı distopik bir estetikdir.

Millet ‘nin 1857’de yaptığı “The Gleaners” (Toplayıcılar) isimli yağlıboyasına bir gönderme yapmaktadır. Millet yapıtında izleyene evvela tarlada çalışan kadın ırgatların konu olarak ele alındığı bir resim gibi gelse de Millet ırgatları değil tarla toplandıktan sonra geride kalan artıkları

²⁴ Ütopya, hiçbir yerde var olmayan ve gelecekte var olabileceği düşünülen, devlet ve toplum tasarılarıdır (Yıldırım, 2019).

²⁵. Distopya 20. yüzyılda yaygınlaşan edebi akımı mükemmel ve refah bir toplumun tam zıttıdır (Dönmez, 2022).

tarlaya zarar vermeden toplayıp evine götürmek için çalışan toplayıcı kadınları resimlemiştir (sanatabasla.com, 2012).

Hasat Zamanı isimli (Görsel 93) çalışmada da sosyolojik olarak durum pek te farklı değildir. Tüketen toplumdan arda kalanlarla yaşamaya çalışan kadın toplayıcılar tarih boyunca pek değişmese de, dünyanın ekolojik yapısı değiştikçe toplayıcıların topladıkları da değişmektedir. Günden güne artan ekolojik kirlilik içinden çıkılmaz bir hal alırken, paralelinde zengin ve fakir sınıf arasındaki derin uçurum gittikçe dramatik bir hal almaktadır. Yapılan hasat kirliliğin hasadı olduğu kadar, tüketim toplumunun birbirine olan yabancılaşmasının da göstergesi gibidir.



Görsel 94: “Distopik Kaos Manzaraları I” Photoshop Manipülasyon, 4096X2731 pixel, 300dpi, 2023.

“Distopik Kaos Manzaraları I” isimli çalışmada (Görsel 94) ilk olarak göze çarpan unsurlarından biri, fabrika bacalarından yükselen siyah dumanlardır. Bu dumanlar, sanayileşmenin çevre üzerindeki olumsuz etkilerini simgelerler. Siyah duman, hava kirliliğini ve bu kirliliğin doğal manzarayı nasıl bozduğunu vurgulamak amacı ile yüzeyde belirmiştir. Fabrikanın önünde bulunan arazi plastik atıklarla dolu koyu karanlık bir tarladır. Plastik atıklar, doğanın tahribini ve insan faaliyetlerinin çevre üzerindeki zararlı etkilerini temsil etmektedir. Tarlada, kağıt arabaları ve bunları süren köylü figürleri gri ve kasvetli tonlarla kaplı resim atmosferinde, siyah silüetler şeklinde belirmektedir. Siyah silüetler şeklinde resmedilmesi, onların bu kasvetli ve umutsuz atmosferdeki sanayileşme ve kirlilik karşısındaki zayıf durumunu ve çaresizliğini vurgulamak amacı ile yerleştirilmiştir.

“Distopik Kaos Manzaraları I” (Görsel 9) adlı resim, çevre kirliliği ve sanayileşmenin kırsal yaşam üzerindeki olumsuz etkilerini eleştiren bir nitelik amaçlanarak yaratılmıştır. Fabrika bacalarından yükselen siyah dumanlar ve plastik atıklarla dolu zemin, doğanın tahribini ve insan faaliyetlerinin çevre üzerindeki zararlı etkilerini simgeler. Köylülerin gri ve kasvetli tonları kırsal yaşamın sanayileşme ve kirlilik karşısındaki çaresizliğini simgeler niteliktedir. Bu distopik resmin genel atmosferi, umutsuzluk ve çaresizlik duygusunu pekiştirerek ve izleyiciyi çevre sorunları konusunda düşünmeye teşvik etmek amaçlı kurgulanmış bir çalışmadır.



Görsel 95: “Distopik Kaos Manzaraları II” Photoshop Manipülasyon, 4096X2731 pixel, 300dpi.2023.

“Distopik Kaos Manzaraları II” (Görsel 95), “Distopik Kaos Manzaraları I” in (Görsel 94) devamı niteliğinde bir çalışmadır. Çalışılan distopik kaos manzaraları serisinin ikincisi olan bu çalışma (Görsel 95), insanın dünya üzerinde bıraktığı tahribatın insansız distopik bir görünümüdür.



Görsel 96: “Uğultulu Mekanizmaların İşgali” Video art. 2024.

“Uğultulu Mekanizmaların İşgali” isimli video art çalışması (Görsel 96), doğanın içerisinde bir güç merkezini soğutmak için yapılmış 16 adet vantilatöre sahip bir kabinin video çekimidir. Bu soğutma sistemi bitkiler ve ağaçların olduğu doğal bir manzaranın içerisinde yer almaktadır. Sistemin doğa ile olan uyumsuz durumu ve vantilatörlerin dönerken çıkardıkları gürültü ve uğultu video ile belgelenmiş ve bir projeye dönüştürülmüştür. Videoda yer alan rahatsız edici uğultu ve gürültü, arkasında fon gibi duran manzaranın doğal kaotik yapısı karşısında kendi görsel ve işitsel kaosunu ve işgalini yaratmaktadır.

Bu video art çalışması (Görsel 96) ile amaçlanan doğa da var olan kaos ile günümüz insanın yarattığı kaosu buluşturmak ve bu buluşmanın diyalektiğini oluşturmaktır.

SONUÇ

Kaotik manzara resmi, tanım olarak değerlendirildiğinde kapsamının geniş bir alana sahip olduğu ve geleneksel manzara resim anlayışından çok farklı olduğu görülmüştür. Avcı toplayıcı dönemden Sanayi Devrimi'ne kadar olan süreç içerisinde kaos kavramının değişimi ve dönüşümüne dair yapılmış olan araştırmalar, avcı toplayıcı insanın doğanın kaotik yapısı karşısında aciz, ürkek, zayıf bir konumda olduğunu göstermektedir. Çalışmanın birinci bölümünde avcı toplayıcı insanın doğada var olan kaotik düzenle olan ilişkisini ele almış ve insanın evrenin oluşumuna dair kaosu resimsel olarak biçimlendirmesine örnek olarak Abraham Van Diepenbeeck, "Kaos" isimli eseri, evrenin oluşumuna dair ilk kaos imgesi olarak belirlenmiştir. Sanatçının söz konusu bu eserinde, evrenin ilk yaratılış sürecinin ve yaşanan karmaşanın resimsel bir imge olarak nasıl anlatılmak istendiği izlenebilmektedir.

Teolojinin gelişim süreci incelendiğinde, insanlık tarihinde oluşan başat inanç sistemlerinin, insanı diğer canlılardan ayırarak, dünyanın kaotik düzeni üzerinde hâkim konuma getirmiştir. Semavi dinler, insanı gezegenin en önemli varlığı olarak konumlandırmakta ve bütün gezegenin insanın emrine sunulduğu düşüncesini barındırmaktadır. Ayrıca semavi dinlere dair inanışlarda, insanın doğada var olan kaosa ancak ilahi bir güce inanmakla hükmedebileceği ve asıl kaosun cehennem kavramı ile bağdaştırıldığına dair öğretilerde bulunulmuştur. Bu bölümde, Hieronymus Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi" isimli çalışması incelenmiş ve kaotik bir görünüme sahip olan üç panelli tablonun, teolojik bağlamda kaos kavramını cehennem ile özdeşleştirdiği görülmüştür.

Aydınlanma felsefesinin ve mekanist dünya görüşünün gelişim süreci kapsamında dönemin filozoflarının görüşleri incelenerek, insanın doğanın kaotik düzeni karşısında, bilgiye dayalı bir tahakkümle doğaya hâkim bir konumda olduğunun düşünüldüğü anlaşılmıştır. Aydınlanma felsefesinin mekanik dünya görüşünde, insan zekasının, yaptığı buluşlar marifeti ile dünyaya hakim olabileceği, bilginin dünyanın ekolojik kaosunu yönetmede bir güç olabileceği düşüncesinin hakim olduğu anlaşılmıştır.

18. yüzyıl Sanayi Devrimi süreci ve makineleşme ile birlikte insan doğada yeni bir düzenle karşılaşır. Sanayi Devrimi sürecinde sanatçıların bir kısmı makineleşmeye olan hayranlıklarıyla makinanın gücünü öven resimler üretirken, bir kısmı da makinanın karşısında doğayı yücelten resimlere yönelir. Bu bağlamda Romantik dönem sanatçılarının resimlerinde, doğanın özünde var olan kaotik düzene ve bu düzenin gücüne, mistisizmine hayranlık duydukları; makinanın gücü karşısında doğayı yücelttikleri görülmektedir. Bununla birlikte, pek çok Empresyonist sanatçı resimlerinde, plastik anlamda doğanın izlenimine dayalı kaotik düzeni betimlemiş ve bu düzene olan hayranlıklarına yer vermişlerdir.

Manzaranın, seyirlik doğa görünümü olarak bilinen birincil anlamının dışında hal, durum, vaziyet anlamlarını içermesinden hareketle, manzara kavramı hem birincil anlamı üzerinden hem de hal, durum, vaziyet anlamı üzerinden ele alınarak, savaş kaynaklı kaos ortamı ve makineleşmenin yol açtığı kaotik bir manzara görülmektedir. Kaotik manzara resimleri kapsamında, savaş ortamı öncesi ve sonrası incelenmiş; savaştan önceki süreçte sanatçıların sanayileşme sonucu oluşan kent

yaşamı ve kentin görünümlerini içeren çalışmalarla içsel kaygılarına dayalı kaotik yapıtlar oluşturmuşlardır.

Sanayi Devrimi sonucu ortaya çıkan insan nüfusundaki artış ve ihtiyaçlarının çoğalması sonucu sanayi ülkelerinin hammadde ve pazar arayışlarına yol açarak sömürgeci politikalar benimsemeleri, kapitalizmin gelişmesi sonucu ortaya çıkan savaş ortamının insanlık tarihinde kaotik bir döneme girilmiştir. Bu dönemdeki bazı sanatçıların çalışmalarında, savaş öncesi Almanya'sının kent görünümlerinin ve kentlerdeki nüfus artışının neden olduğu, insanın kaotik ruh halini yansıtan, insan ve kente dair kaotik manzara resimleri ortaya çıkmıştır. Ernst Ludwig Kirchner ve George Grosz'un çalışmaları incelenerek, savaş öncesi kent insanı ve kent görünümlerinin kaotik yansımaları ile kentte yaşayan bireylerin kente ve birbirlerine olan yabancılaşmalarının betimlendiği, eserlerinde görülmüştür.

1940'lı yıllarda ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk ve Amerikan Soyut Dışavurumcu tarzın All Over Painting ve Dripping Painting üslubuyla yapılan resimlerde, hem düzen hem de plastik bağlamda kaotik bir ortamın varlığından söz edilebilir.

Yeni dünya düzeni karşısında varoluşçu bir yaklaşımla modernitenin değerlerini eleştiren günümüz sanatçılarından bazılarının, sanatsal tavırlarını doğanın kaotik görünümleri üzerine inşa ettikleri, bazılarının ise kaotik manzara üzerinden, günümüz küresel politikalarının sonucu ortaya çıkan güncel olay ve olguların eleştirisini yaparak resim dillerini oluşturmuşlardır. Yaşanan yıkım ve gelişmelerin sonucunda varoluşçu felsefeye dayalı üretim yapan sanatçılar resimlerinde bireyin varoluşsal sorunlarını, özgürlük arayışını, yabancılaşmayı ve absürt deneyimlerini sorgulamışlardır. Dönemin öne çıkan sanatçılarından Anselm Kiefer insanlık tarihini, mitolojiyi ve felsefi temaları resimlerinde ele almış ve savaşın yıkımı ile yeniden doğuşuna dair resimler yapmıştır. Kiefer'in çalışmaları, hiç kuşkusuz, insanın varoluşsal mücadelelerini ve tarihsel belleğini sorgular nitelikteki kaotik manzaralardır.

Tez kapsamında yapılan çalışmalarda, insan müdahalesi sonucu dünyamıza egemen olan ekolojik kaos ortamı, insanın olmadığı doğanın kendi özgül kaotik yapısına içkin manzaralar, kişisel belleğe dayalı manzaralar, doğanın ritmik kaosunu anlatan enstalasyon çalışması, ekolojik kirliliğe dair distopik dijital resim çalışmaları ve videoart yorumlamaları yapılmıştır. Uygulama çalışmaları, teknik yönleri ve içerdiği imgeler açısından ele alınmış, düşünsel ve biçimsel açılardan ayrıntılı bir biçimde değerlendirilip, beş farklı başlık altında toplanmıştır. İçerisinde, özel kullanım nesnelere ve anı nesnelere yer aldığı, soluk renk ilişkileriyle keskin hatlı geometrik soyutlamalar ve ritmik birim tekrarlarından oluşan kirlenmiş, terk edilmiş orman imgeleri oluşturulmuştur.

KAYNAKLAR

- 1000kitap.com. (2024, 06 08). *1000kitap.com*. 06 08, 2024 tarihinde 1000kitap.com: <https://1000kitap.com/yazar/ovidius?hl=tr> adresinden alındı
- Akdağ, Y. (2022, 07 25). Emperyalizm ve savaşlar sorunu. *Teori ve Eylem Üç Aylık Sosyalist Teori ve Politika Dergisi*. 06 25, 2024 tarihinde <https://teoriveeylem.net/tr/2022/07/25/emperyalizm-ve-savaslar-sorunu/> adresinden alındı
- Akt.Hüda Sayın Yücel. (2019). Romantizmden Günümüze Soyut Ehlişememiş Süblim Manzara Resimleri. *Fine Arts (NWSAFA)*, 109.
- Alain.R.Truong. (2008, 08 03). "Kirchner and the Berlin Street" @ The Museum of Modern Art. MoMA, NY. *Modern & Contemporary Art*. 07 20, 2024 tarihinde <http://www.alaintruong.com/archives/2008/08/03/10126342.html> adresinden alındı
- archive.artic.edu. (2024, 07 20). *The Art Institute of Chicago*. 07 20, 2024 tarihinde archive.artic.edu: <https://archive.artic.edu/munch/anxiety/> adresinden alındı
- arthive.com. (2024, 07 16). *Storm*. 07 16, 2024 tarihinde arthive.com: <https://arthive.com/edvardmunch/works/269065~Storm> adresinden alındı
- artsandculture.google.com. (2024, 06 18). artsandculture.google.com: <https://artsandculture.google.com/entity/m03xp3g?hl=tr> adresinden alındı
- artsandculture.google.com. (2024, 07 21). *Landscape at Champrosay*. 07 21, 2024 tarihinde artsandculture.google.com: https://artsandculture.google.com/asset/bgEp_T07vaTpCg adresinden alındı
- artsandculture.google.com. (2024, 07 21). *Landscape at Champrosay*. 07 21, 2024 tarihinde artsandculture.google.com: https://artsandculture.google.com/asset/bgEp_T07vaTpCg adresinden alındı
- Barber, D. K. (2024, 06 22). *smarthistory.org*. 06 22, 2024 tarihinde <https://smarthistory.org:https://smarthistory.org/hannah-hoch-cut-kitchen-knife-dada-weimar-beer-belly-germany/> adresinden alındı
- Bayladı, 2017: 17,akt Gözlü, Ahmet. (2021). Grek Mitolojisinde Evrenin Tanrıları Yaratma Süreci. *ÇAKÜ KAREFAD, ÇAKÜ Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 9(2), 175,176. 05 07, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1973027> adresinden alındı
- Bethany, K. (2023, 09 08). *Analyzing Action Painting through Willem de Kooning's Woman I*. 06 30, 2024 tarihinde www.1st-art-gallery.com: <https://www.1st-art-gallery.com/article/action-painting-willem-de-koonings-woman/> adresinden alındı

- bilgihanem.com*. (2022, 05 15). 06 13, 2024 tarihinde [https://tr.wikipedia.org.:](https://tr.wikipedia.org.:https://bilgihanem.com/matbaanin-icadi-matbaa-nedir/)
<https://bilgihanem.com/matbaanin-icadi-matbaa-nedir/> adresinden alındı
- Boyraz, B., & Cantürk, A. (2015). Gerhard Richter ve Anselm Kiefer Örnekleminde İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Almanya’da Plastik Sanatlar. *Itobiad İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi “Journal of the Human and Social Sciences Researches”, 4(2), 473,474,475*. 06 27, 2024 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/92852> adresinden alındı
- britannica.com*. (2024, 07 23). *Adalbert Stifter Austrian writer*. 07 23, 2024 tarihinde *britannica.com*: <https://www.britannica.com/art/novel/Character> adresinden alındı
- Burak Boyraz, A. C. (2015). Gerhard Richter ve Anselm Kiefer Örnekleminde İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Almanya’da Plastik Sanatlar. *Itobiad İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi Journal of the Human and Social Sciences Researches, 4(2), 471,472*. 06 27, 2024 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/92852> adresinden alındı
- byronsmuse.wordpress.com*. (2015, 11). *Ernst Ludwig Kirchner – The Berlin Years*. 06 18, 2024 tarihinde *byronsmuse.wordpress.com*:
<https://byronsmuse.wordpress.com/2014/11/11/ernst-ludwig-kirchner-the-berlin-years/> adresinden alındı
- Can, Nevzat. (2009). Mekanistik Evren Anlayışı ya da Hakikatin Bilgisinden Fenomenler Bilimine. *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi(13), 104*. 05 07, 2023 tarihinde <https://acikerisim.uludag.edu.tr/server/api/core/bitstreams/06f26d75-e8ad-45e2-a730-38bb457f82e6/content> adresinden alındı
- Canetti , E., & Çev. Aygen, G. (2019). Kitlenin Nitelikleri. E. Canetti içinde, *Kitle ve İktidar* (s. 20). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Canetti, E., & Çev. Aygen , G. (2019). Kitle Simgeleri. E. Cenetti içinde, *Kitle ve İktidar* (s. 74). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Caraco, A., & Çev. Ergüden, I. (2007). *Kaosun Kutsal Kitabı*. İstanbul: Versus Kitap.
- Conner, 2018: 32,akt Gözlü, Ahmet. (2021, 10). Grek Mitolojisinde Evrenin Tanrıları Yaratma Süreci. *ÇAKÜ KAREFAD, ÇAKÜ Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi, 9(2), 175,176*. 05 07, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1973027> adresinden alındı
- Cooke, S. (2021, 10 15). *John Martin as an Illustrator*. 07 17, 2024 tarihinde *victorianweb.org*:
<https://victorianweb.org/art/illustration/martin/cooke.html> adresinden alındı
- Cramer, C., & Grant, K. (2024, 06 19). *The Cubist City – Robert Delaunay and Fernand Léger*. 06 19, 2024 tarihinde *www.khanacademy.org*:
<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/cubism-early->

abstraction/cubism/a/the-cubist-city-robert-delaunay-and-fernand-leger adresinden alındı

Cross, S. (2024, 17 07). *Robert Delaunay Eiffel Tower with Trees (Tour Eiffel aux arbres)*. [www.guggenheim.org: https://www.guggenheim.org/teaching-materials/the-great-upheaval-modern-art-from-the-guggenheim-collection/robert-delaunay](https://www.guggenheim.org/teaching-materials/the-great-upheaval-modern-art-from-the-guggenheim-collection/robert-delaunay) adresinden alındı

Çakıroğlu, E. (2022, 06 23). Antroposen Çağında Ekolojik Sanat: David Buckland, Terike Haapoja ve Mel Chin'in Ekolojik Sanat Projeleri. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25. doi:10.17494/ogusbd.985661

Çelebi, E. (2016, 11 23). *Vanitas Nedir? Önemli Vanitas Sanatçıları Kimlerdir?* 07 23, 2024 tarihinde [elifcelebiartworks.blogspot.com: https://elifcelebiartworks.blogspot.com/2016/12/vanitas-nedir-onemli-vanitas.html](https://elifcelebiartworks.blogspot.com/2016/12/vanitas-nedir-onemli-vanitas.html) adresinden alındı

Çelik, Ö. F. (2022, 04 13). *gencistikbal*. 05 01, 2023 tarihinde [www.gencistikbal.com: http://www.gencistikbal.com/kaos-teorisi-421](http://www.gencistikbal.com/kaos-teorisi-421) adresinden alındı

Dinçer, B. (2014). *Soyut Resimde Suje Obje Arasındaki İlişki* (Cilt 1). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. 06 28, 2024 tarihinde <https://www.atauni.edu.tr/yuklemeler/b6f02843f29e087774b4e16a483a3123.pdf> adresinden alındı

Dönmez, S. (2022). *Distopya Nedir? Distopya Ne Demek?* 07 02, 2024 tarihinde [www.tamindir.com: https://www.tamindir.com/blog/distopya-nedir_75776/](https://www.tamindir.com/blog/distopya-nedir_75776/) adresinden alındı

Dumont, M. (2024, 06 17). *Masterpiece Story: Anguish by August Friedrich Schenck*. 07 25, 2024 tarihinde [www.dailyartmagazine.com: https://www.dailyartmagazine.com/anguish-by-august-schenck/](https://www.dailyartmagazine.com/anguish-by-august-schenck/) adresinden alındı

Durak, F. L. (2023, 03 19). *Yağmur, buhar ve hız*. 06 25, 2024 tarihinde [https://haber.sol.org.tr/: https://haber.sol.org.tr/haber/yagmur-buhar-ve-hiz-369171#google_vignette](https://haber.sol.org.tr/haber/yagmur-buhar-ve-hiz-369171#google_vignette) adresinden alındı

[edvardmunch.org](https://www.edvardmunch.org). (2024, 07 20). *Anxiety, 1894 by Edvard Munch*. 07 20, 2024 tarihinde [www.edvardmunch.org: https://www.edvardmunch.org/anxiety.jsp](https://www.edvardmunch.org/anxiety.jsp) adresinden alındı

Egi, A. (2014). Gündelik Hayatta Kaotik Kurumsallaşmalar. A. Egi içinde, *Gündelik Hayatta Kaotik Kurumsallaşmalar (Yüksek Lisans Tezi)* (Cilt 1, s. 101). Balıkesir, Türkiye: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 04 09, 2022 tarihinde https://dspace.balikesir.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12462/2245/Ali_Egi.pdf?sequence=1&isAllowed=y adresinden alındı

- Erdem & Ergün, 2014:10, akt.; Berktürk. (2019). *Fetiş Nesnesi Üzerine* (Cilt 1). İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. 07 02, 2024 tarihinde alındı
- Erden, O. (2003). Almanya'nın Vicdanı Anselm Kiefer. *rh+ sanat*, 67,68,69.
- Erdoğan, N. Ö., & Öztürk, M. A. (2021, 02). Rönesanstan Modern Dönem Resim Sanatına Korku Duygusunun Yansımaları. *İdil Dergisi*(78), 254. doi:doi: 10.7816/idil-10-78-07
- Erdoğan, N. Ö., & Öztürk, M. A. (2021). Rönesanstan Modern Dönem Resim Sanatına Korku Duygusunun Yansımaları. *İdil Dergisi*, 255. doi:doi: 10.7816/idil-10-78-07
- Ergöz, R., & Doğan, O. (2020). *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*(47), 33. doi:: <https://doi.org/10.17498/kdeniz.764046>
- Erinç, S. M. (2004). *Resmin İşlevi*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Eschner, K. (2017, 08 22). *The Mysterious Motives Behind the Theft of 'The Scream'*. www.smithsonianmag.com: <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/mysterious-motives-behind-theft-scream-180964531/> adresinden alındı
- evrensel.net. (2018, 11 20). *Halka yol gösteren özgürlük, hâlâ özgürlüğe koşuyor...* 07 21, 2024 tarihinde www.evrensel.net: <https://www.evrensel.net/haber/366411/halka-yol-gosteren-ozgurluk-h-l-ozgurluge-kosuyor> adresinden alındı
- Filippo Marinetti, çev. R. W. Flint, Londra: Blackwell, 2003, s. 148. akt.Cramer, Charles,Grant, Kim. (2024, 06 18). <https://smarthistory.org>. <https://smarthistory.org/umberto-boccioni-futurist-city/> adresinden alındı
- Folkwang Museum. (2024, 07 17). *Folkwang Museum*. 07 17, 2024 tarihinde <https://sammlung-online.museum-folkwang.de>: <https://sammlung-online.museum-folkwang.de/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectid=2954&viewType=detailView> adresinden alındı
- Foster, John Bellamy. (2015). Marks ve Doğanın Evrensel Metabolizmasında Çatlak. D. H. Tanıttıran içinde, *Marks Doğa ve Yıkımın Ekolojisi* (A. Galip, Çev., Cilt 1, s. 16). İstanbul, Zeytinburnu: Kalkedon Yayınları.
- Freud akt.Merkit, Nuriye. (2016). Sigmund Freud'da Uygarlığın Temel Dinamikleri ve Birey Üzerindeki Etkisi. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*(21), 132,133. 05 07, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/804084> adresinden alındı
- Freud, 1971: 9,akt. Selim Kılıç. (2006). Modern Topluma ekolojik bir yaklaşım. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 111. 07 05, 2022 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/251985> adresinden alındı
- Fuchs, R. (2022, 03 16). *De Groene Amsterdammer*. 01 27, 2023 tarihinde www.groene.nl: <https://www.groene.nl/artikel/in-de-verte> adresinden alındı

- gagosian.com. (2024, 06 27). 06 27, 2024 tarihinde <https://gagosian.com/>:
<https://gagosian.com/artists/georg-baselitz/> adresinden alındı
- Georg Baselitz. (2023). 07 22, 2024 tarihinde londonpaintclub.com:
<https://londonpaintclub.com/2020/11/06/georg-baselitz/> adresinden alındı
- George Frederic Watts, *Chaos, 1875 - 82*. (2024, 07 24). 07 24, 2024 tarihinde
www.wattsgallery.org,: <https://www.wattsgallery.org.uk/objects/chaos> adresinden
alındı
- George Frederick Watts *Painting Name Unknown*. (2024, 07 24). 07 24, 2024 tarihinde
www.oceansbridge.com: <https://www.oceansbridge.com/shop/artists/w/wam-wat/watts-george-frederick/painting-name-unknown-10> adresinden alındı
- George Grosz. (2024, 07 20). 07 20, 2024 tarihinde www.artsy.net:
<https://www.artsy.net/artwork/george-grosz-der-leichenzug-widmung-an-oskar-panizza-the-funeral-dedicated-to-oskar-panizza> adresinden alındı
- Gleeson, M. (2024, 07 19). *Claude Monet, Impression, Sunrise*. 07 19, 2024 tarihinde
<https://smarthistory.org>: <https://smarthistory.org/claude-monets-impression-sunrise/>
adresinden alındı
- Görü, B. (2023, 08 13). *pentacle posthuman entanglements in culture, literature and environment*.
25 06, 2024 tarihinde <https://thepentacle.org>:
<https://thepentacle.org/2023/08/13/romantik-donemin-doga-ve-endustriyel-toplumla-iliskisi/>
adresinden alındı
- Günaltay, , Şemseddin, M. ; akt.Altuncu, Abdullah. (2014, 06). Sümerlerde Tanrı Anlayışı ve Tanrılar. *Sosyal Bilimler Araştırma dergisi- DergiPark*, 4(7), 120. 04 07, 2022 tarihinde
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/717422> adresinden alındı
- Harris ve Ullman, 2002: 57,akt. Sefer Çekirge. (2013). Sanayileşmenin Kentleşmeye Etkisi: Kırıkkale Örneği (Yüksek Lisans Tezi). *sanayileşmenin Kentleşmeye Etkisi: Kırıkkale Örneği (Yüksek Lisans Tezi)*, 1(1), 41. Kırıkkale, Türkiye: Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı. 05 07, 2024 tarihinde
<https://acikerisim.kku.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12587/14997/449842.pdf?sequence=1&isAllowed=y#:~:text=Sanayile%20sebebi%20oldu%20toplumsal%20de%20Fi%20meler,b%20Ct%20Cn%20C%20B%20keler%20bu%20sonu%20A7la%20kar%20F%20> adresinden alındı
- Hazır & Dereci 2017, s. a., & Taş, M. R. (2019, 03 27). Toplumsal Bilincin Kırılganlığı Ve Yakınsayan Distopyalar: Katharine Burdekin'in Swastika Night Adlı Romanının Durkheim'in Kolektif Bilinç Kavramı Üzerinden Değerlendirilmesi. *Edebi eleştiri Dergisi*, 3(1), 43. doi:10.31465/eeder.537004

Horkheimer-Adorno, 1995: 19,akt.Fikri Gül. (2013, 03 01). İnsan-Doğa İlişkisi Bağlamında Çevre Sorunları ve Felsefe. (P. Üniversitesi, Dü.) *Pamukkale Üniversitesi*(14), 18. 05 08, 2022 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/pausbed/issue/34728/383950> adresinden alındı

<https://www.youtube.com/watch?v=yAGIOZtftuQ>. (2022, 04 13). <https://www.youtube.com>. (F. ANSİKLOPEDİSİ, Düzenleyen, F. ANSİKLOPEDİSİ, Prodüktör, & FELSEFE ANSİKLOPEDİSİ) 03 05, 2022 tarihinde <https://www.youtube.com>: <https://www.youtube.com/watch?v=yAGIOZtftuQ> adresinden alındı

ideelart.com. (2016, 08 11). *Robert Delaunay and His Approach to Color*. 07 17, 2024 tarihinde www.idealart.com: <https://www.idealart.com/magazine/robert-delaunay> adresinden alındı

İldeş, A. (2024, 03 22). *Nazilerin Almanyası ve Yozlaşmış Sanat*. 06 21, 2024 tarihinde <https://oldmag.net>: <https://oldmag.net/2016/03/22/nazilerin-almanyasi-ve-yozlasmis-sanat/> adresinden alındı

ileilgili.org. (2023, 06 13). *ileilgili.org*. [ileilgili.org](https://nedir.ileilgili.org/manzara): <https://nedir.ileilgili.org/manzara> adresinden alındı

Imperial War Museum. (2024, 06 23). 06 23, 2024 tarihinde www.iwm.org.uk: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/20092> adresinden alındı

Işık, S., & Adıgüzel, Ö. (2013). Demokratikleşen Sanat!" 1945 Sonrası Bazı Çağdaş Sanat Akımlarının Yaratıcı Dramayla İşlenmesi. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 8(16), 44. 06 27, 2024 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/410594> adresinden alındı

Kant, 2009: 45,akt. Fikri Gül. (2013, 03 01). İnsan-Doğa İlişkisi Bağlamında Çevre Sorunları ve Felsefe. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(14), 20. 07 15, 2022 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/pausbed/issue/34728/383950> adresinden alındı

Kapucu, B. (2020, 11 12). *acikradyo.com.tr*. 06 13, 2023 tarihinde acikradyo.com.tr: <https://acikradyo.com.tr/botanitopya/hem-direngen-hem-sifali-deve-dikeni> adresinden alındı

Kara, T. (2023, 06 28). *İzlenimciliğin peşinde: Simmel ve Grosz arasındaki en kısa mesafe*. 07 20, 2024 tarihinde www.polemikhaber.com: <https://www.polemikhaber.com/izlenimciligin-pesinde-simmel-ve-grosz-arasindaki-en-kisa-mesafe> adresinden alındı

Karadeniz, E. (2023, 03 27). *labohemedergisi.com/*. 06 18, 2024 tarihinde <https://labohemedergisi.com>: <https://labohemedergisi.com/2023/03/parisin-altin-cagila-belle-epoque/> adresinden alındı

- Karl Marx 1976 :s 637-38, akt. John Benamy Foster. (2015). *Marx Doğa ve Yıkım Ekolojisi* (1 b., Cilt 1). (O. Gayretli, Dü., & A. Galip, Çev.) İstanbul, Zeytinburnu, Türkiye: Kalkedov Yayınları.
- Kayan, A. (2018). Çevre Sorunlarına Eğitimle Farkındalık Oluşturma. *Journal Of Awareness*, 3(5), 485. doi:<https://doi.org/10.26809/joa.2018548658>
- Kayan, A. (2018). Çevre Sorunlarına Eğitimle Farkındalık Oluşturma. *Journal Of Awareness*, 3(5), 481. doi:<https://doi.org/10.26809/joa.2018548658>
- Kayan, A. (2018). Çevre Sorunlarına Eğitimle Farkındalık Oluşturma. *Journal Of Awareness*, 3, 481. 07 15, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/662246> adresinden alındı
- Keskin, 2017: 85-86, akt Köse, Oktay ve Gücüko, Hülya. (2022, 03 15). İngiliz Romantik Resminde William Turner'ın Peyzaj Resimlerinin Poetikası. *idildergisi*, 357. doi:10.7816/idil-11-91-03
- Keskin, C. (2017, 05). 1940-60 Yılları Arası Türk Resminde Modern Sanat Eleştirisinden Seçkiler. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(27), 81. doi:10.5505/pausbed.2017.59827
- Khalidi, S. E. (2024, 06 30). *Jackson Pollock: A Master Of Chaos And Order*. 06 30, 2024 tarihinde [artmonacomagazine.com: https://artmonacomagazine.com/jackson-pollock-a-master-of-chaos-and-order/](https://artmonacomagazine.com/jackson-pollock-a-master-of-chaos-and-order/) adresinden alındı
- KhanAcademyTurkee (Dü.). (2024, 07 20). *KhanAcademyTurkçe*. (KhanAcademyTurkee, Prodüktör, & www.youtube.com) 07 20, 2024 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=dVvRytybWWM> adresinden alındı
- Khosroshahibonab, M., & Kermani, M. H. (2017, 08 07). A Study of the Representation of Individual and Collective Trauma Resulting from Two World Wars in Art with a Look at the Works of Two German Painters. *Bagh_e Nazar*, 14(53), 11,12. 06 2023, 2023 tarihinde https://www.researchgate.net/publication/320395352_A_Study_of_the_Representation_of_Individual_and_Collective_Trauma_Resulting_from_Two_World_Wars_in_Art_with_a_Look_at_the_Works_of_Two_German_Painters#pf8 adresinden alındı
- Khosroshahibonab, M., & Mansour Hessami Kermani. (2017, 08 07). A Study of the Representation of Individual and Collective Trauma Resulting from Two World Wars in Art with a Look at the Works of Two German Painters. *Bagh_e Nazar*, 14(53), 11,12. 06 2023, 2023 tarihinde https://www.researchgate.net/publication/320395352_A_Study_of_the_Representation_of_Individual_and_Collective_Trauma_Resulting_from_Two_World_Wars_in_Art_with_a_Look_at_the_Works_of_Two_German_Painters#pf8 adresinden alındı

- Kırca, L. (2019, 01 28). *www.populertarim.com*. 07 20, 2022 tarihinde populertarim.com: <https://www.populertarim.com/tarimin-kesfi-yerlesik-hayata-gecis#comments> adresinden alındı
- Kobal, G. (2021, 04 25). *hurriyet.com.tr*. 06 19, 2024 tarihinde <https://www.hurriyet.com.tr>: <https://www.hurriyet.com.tr/dunya/fransanın-sembolu-haline-gelen-gecici-bir-binanin-hikayesi-eyfel-kulesi-41781418> adresinden alındı
- Kozan, S. (2021, 04 24). *Savaşa Tepki Olarak Ortaya Çıkan Bir Sanat Akımı: Dadaizm*. 06 21, 2024 tarihinde Yeni Hayat: <https://yenihayat.de/savasa-tepki-olarak-ortaya-cikan-bir-sanat-akimi-dadaizm/> adresinden alındı
- Köse, O., & Gücüko, H. (2022, 03). İngiliz Romantik Resminde William Turner'ın Peyzaj Resimlerinin Poetikası. *idildergisi*, 354-356. doi:10.7816/idil-11-91-03
- kuadros.com*. (2024, 06 25). 06 25, 2024 tarihinde <https://kuadros.com/>: <https://kuadros.com/tr/products/buz-denizi> adresinden alındı
- Kunsthandel, D. &. (2022). *Theodore Rousseau – Verkauft*. 07 16, 2024 tarihinde daxermarschall.com/: <https://daxermarschall.com/de/portfolio-view/theodore-rousseau-2/> adresinden alındı
- Lau, C. (2015, 01 25). *Impressionism: Chiam Lau talks on Claude Monet's Sunrise, 1872*. 07 19, 2024 tarihinde modernistarthistory.blogspot.com: <https://modernistarthistory.blogspot.com/2015/01/impressionism-chiam-lau-talks-on.html> adresinden alındı
- Llewellyn, N., & Riding, C. (2013). *John Martin The Great Day of His Wrath 1851–3*. Tate, John Martin The Great Day of His Wrath 1851–3, Londra. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/john-martin-the-great-day-of-his-wrath-r1105619> adresinden alındı
- Maalouf, R. (2024, 01 10). *Transkripsiyon Nedir?* 07 16, 2024 tarihinde www.protranslate.net/: <https://www.protranslate.net/blog/tr/transkripsiyon-nedir/> adresinden alındı
- Mattei, S. (2023, 06 21). *www.artmajeur.com*. 06 0, 2024 tarihinde www.artmajeur.com: <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/dunyevi-zevkler-bahcesi-hieronimus-bosch/333613> adresinden alındı
- Mattei, S. (2023, 03 30). *www.artmajeur.com*. www.artmajeur.com: <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/jmw-turner/333118> adresinden alındı
- Meisel, M. (2019). *Edebiyatta, Sanatta, Bilimde Kaos İmgelemi* (1. Baskı b., Cilt 1. Baskı). (M. K. Aydın, Dü., & M. Morali, Çev.) İstanbul, İstanbul/ Sarıyer, Türkiye: Koç Üniversitesi Yayınları. doi:ISBN 978-605-2116-92-0

- Meisterdrucke. (2024, 06 25). *Meisterdrucke*. 06 25, 2024 tarihinde [www.meisterdrucke.com.tr: https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Caspar-David-Friedrich/56459/deniz-kenar%C4%B1ndaki-ke%C5%9Fi%C5%9F.html](https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Caspar-David-Friedrich/56459/deniz-kenar%C4%B1ndaki-ke%C5%9Fi%C5%9F.html) adresinden alındı
- milliyet.com.tr. (2022, 07 01). *Meditatif Ne Demek*. (www.milliyet.com.tr, Düzenleyen) 07 16, 2024 tarihinde <https://www.milliyet.com.tr/egitim/sozluk/meditativ-ne-demek-tdk-sozluk-anlami-nedir-meditatif-olmak-ne-demek-6782697> adresinden alındı
- MoMA. (2024, 06 30). [www.moma.org: https://www.moma.org/audio/playlist/249/3207](https://www.moma.org/audio/playlist/249/3207) adresinden alındı
- Morgan, J. M. (2024, 07 23). 07 23, 2024 tarihinde [www.julia-edits.com: https://www.julia-edits.com/anselm-kiefer-13/06/23](https://www.julia-edits.com/anselm-kiefer-13/06/23) adresinden alındı
- mydailyartdisplay.uk. (2014, 07 17). *Christopher Richard Wynne Nevinson the war artist*. 07 21, 2024 tarihinde [mydailyartdisplay.uk: https://mydailyartdisplay.uk/2014/07/17/christopher-richard-wynne-nevinson-the-war-artist/](https://mydailyartdisplay.uk/2014/07/17/christopher-richard-wynne-nevinson-the-war-artist/) adresinden alındı
- Nasr, 15, akt. Can, Nevzat. (2009). Mekanistik Evren Anlayışı ya da Hakikatin Bilgisinden Fenomenler Bilimine. (B. U. Bölümü, Dü.) *Kaygı Felsefe Dergisi Bursa Uludağ Üniversitesi*(13), 104. 05 11, 2022 tarihinde [www.acarindex.com: https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423907368.pdf](https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423907368.pdf) adresinden alındı
- Nedo, K. (2023, 11 21). *Bakış açılarını değiştirme ustası Dadaist Hannah Höch*. 07 21, 2024 tarihinde [www.republik.ch: https://www.republik.ch/2023/11/21/meisterin-des-perspektivwechsels](https://www.republik.ch/2023/11/21/meisterin-des-perspektivwechsels) adresinden alındı
- Nişanyan, S. (2022, 04 06). www.nisanyansozluk.com. (S. Nişanyan, Düzenleyen, S. Nişanyan, Prodüktör, & nisanyansozluk) 04 06, 2022 tarihinde [nisanyansozluk: https://www.nisanyansozluk.com/kelime/manzara](https://www.nisanyansozluk.com/kelime/manzara) adresinden alındı
- Omay, E. (2020, 01 10). *Bilim ve Ütopya*. 04 09, 2022 tarihinde [https://bilimveutopya.com.tr/: https://bilimveutopya.com.tr/insanlik-tarihinde-bir-sicrama-neolitik-teknoloji](https://bilimveutopya.com.tr/https://bilimveutopya.com.tr/insanlik-tarihinde-bir-sicrama-neolitik-teknoloji) adresinden alındı
- Özen, U. (2023). II. Dünya Savaşı Bağlamında Anselm Kiefer'in Resimsel Yorumları. *İğdir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 270.
- Paulson, N. (2024, 07 20). *Munch, The Scream*. 07 20, 2024 tarihinde [www.khanacademy.org: https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-america/modernity-ap/a/munch-the-scream](https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-america/modernity-ap/a/munch-the-scream) adresinden alındı
- Plumwood, 2004: 150, akt. Can, Nevzat. (2009). Mekanistik Evren Anlayışı ya da Hakikatin Bilgisinden Fenomenler Bilimine. *Bursa Uludağ Üniversitesi Felsefe Bölümü Kaygı*

- Dergisi*(13), 106. 05 07, 2022 tarihinde
<https://acikerisim.uludag.edu.tr/server/api/core/bitstreams/06f26d75-e8ad-45e2-a730-38bb457f82e6/content> adresinden alındı
- Renard, S. (2024, 07 16). *Soleil couchant, de Théodore Rousseau (1812-1867)*. 07 16, 2024 tarihinde www.anticstore.com: <https://www.anticstore.com/soleil-couchant-tableau-emblematique-theodore-rousseau-peint-barbizon-111202P> adresinden alındı
- reprodukcijos.lt. (2024, 07 21). *Arch of Morning Glories, Study for 'A Basket of Flowers' (1848–49)*. 07 21, 2024 tarihinde reprodukcijos.lt: <https://reprodukcijos.lt/en/all-giclee-prints/36532-reproduction-of-arch-of-morning-glories-study-for-a-basket-of-flowers-1848-49.html> adresinden alındı
- Rideal, L. (2019, 04 08). *Totes Meer (Dead Sea)*. 07 21, 2024 tarihinde artuk.org/:
<https://artuk.org/discover/artworks/totes-meer-dead-sea-200992> adresinden alındı
- Ropac, T. (2024, 07 23). *Anselm Kiefer Vanitas, 2019–2020*. (T. Ropac, Dü.) 07 23, 2024 tarihinde ropac.net: <https://ropac.net/artists/51-anselm-kiefer/works/12787/> adresinden alındı
- Safran, B. (2015, 12 26). *indigodergisi.com*. 04 07, 2022 tarihinde [1ndigodergisi.com](http://indigodergisi.com):
<https://indigodergisi.com/2015/12/kaos-ve-mitoloji-1-kaos-kavrami-ve-felsefenin-dogumu-yunan-mitolojisi/> adresinden alındı
- sanatabasla.com. (2012, 11 29). <https://sanatabasla.com>. 06 13, 2023 tarihinde sanatabasla.com: <https://sanatabasla.com/2012/11/toplayicilar-the-gleaners-millet/> adresinden alındı
- Smith, N. (2014, 03 23). *Middle Way Society*. 06 23, 2024 tarihinde www.middlewaysociety.org:
<https://www.middlewaysociety.org/paul-nash-1889-1946-wire-1918-1919/> adresinden alındı
- Sotheby. (2018, 10 22). *German Expressionist Ludwig Meidner's Prophetic Vision of a World at War*. 07 21, 2024 tarihinde www.sothebys.com:
<https://www.sothebys.com/en/articles/german-expressionist-ludwig-meidners-prophetic-vision-of-a-world-at-war> adresinden alındı
- sozluk.gov.tr. (2022, 07 17). 07 17, 2022 tarihinde sozluk.gov.tr: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- sozluk.gov.tr. (2024, 07 17). sozluk.gov.tr. sozluk.gov.tr: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Symbosis, C. (2022, 06 10). *Köprüleri atmak ve şehirlerin çıkmazları: E. Ludwig Kirchner*. 18 06, 2024 tarihinde www.gzt.com: <https://www.gzt.com/skyroad/kopruleri-atmak-ve-sehirlerin-cikmazlari-e-ludwig-kirchner-3661042> adresinden alındı

- Symbosis, C. (2022, 06 19). *www.gzt.com*. 06 18, 2024 tarihinde *www.gzt.com*:
<https://www.gzt.com/skyroad/kopruleri-atmak-ve-sehirlerin-cikmazlari-e-ludwig-kirchner-3661042> adresinden alındı
- Şahin, A. N., & Kayalıoğlu, S. (2016). I.Dünya Savaşı'nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri. *Gazi Akademik*, 10(19), 201. 06 21, 2024 tarihinde
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/313700> adresinden alındı
- Şahin, A. N., & Kayalıoğlu, S. (2016). I.Dünya Savaşı'nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri. *Gazi Akademik Bakış*, 10(19), 191. 06 18, 2024 tarihinde
file:///C:/Users/casper/Downloads/The_Effect_of_the_First_World_War_on_Eur.pdf adresinden alındı
- Şahin, A. N., & Kayalıoğlu, S. (2016). I.Dünya Savaşı'nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri. *Gazi Akademik Bakış*, 10(19), 186. 06 17, 2024 tarihinde
file:///C:/Users/casper/Downloads/The_Effect_of_the_First_World_War_on_Eur.pdf adresinden alındı
- Şahin, A. N., & Kayalıoğlu, S. (2016). I.Dünya Savaşı'nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri. *Gazi Akademik Bakış*, 10(19), 184.
file:///C:/Users/casper/Downloads/The_Effect_of_the_First_World_War_on_Eur.pdf adresinden alındı
- Şahin, A. N., & Kayalıoğlu, S. (2016). I.Dünya Savaşı'nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri. *Gazi Akademik Bakış*, 10(19), 186. 06 17, 2024 tarihinde
file:///C:/Users/casper/Downloads/The_Effect_of_the_First_World_War_on_Eur.pdf adresinden alındı
- Şahin, A. N., & Kayalıoğlu, S. (2016). I.Dünya Savaşı'nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri. *Akademik Bakış*, 10, 204. 07 21, 2024 tarihinde
<file:///C:/Users/casper/Downloads/I.DnyaSavannAvrupaResimSanatNihan..pdf> adresinden alındı
- Tandırılı, D. E. (2008, 12 01). *Resim Sanatında Doğal Çevre*. 01 18, 2021 tarihinde
evetbenim.com: <https://evetbenim.com/resim-sanatinda-dogal-cevre-ilk-manzara-resmi/> adresinden alındı
- TDK*. (2024, 06 28). *sozluk.gov.tr*: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- The Met*. (2024, 06 30). 06 30, 2024 tarihinde *www.metmuseum.org*:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/687867> adresinden alındı
- Toprak, S. (2018). *Savaşın Doğa Üzerindeki Etkilerinin Resim Sanatına Yansıması*. (Ç. Ü. Enstitüsü, Dü.) Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Sanatta Yeterlilik Tezi). 07 16, 2024 tarihinde [file:///C:/Users/casper/Downloads/502641%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/casper/Downloads/502641%20(2).pdf) adresinden alındı

- turkedebiyati.org. (2024, 06 08). *turkedebiyati.org*. www.turkedebiyati.org:
<https://www.turkedebiyati.org/hesiodos/> adresinden alındı
- Türk Dil Kurumları. (2024, 06 10). *sozluk.gov.tr*. Türk Dil Kurumları: <https://sozluk.gov.tr/>
adresinden alındı
- Vikipedi Özgür Ansiklopedi. (2023, 05 03). tr.wikipedia.org:
https://tr.wikipedia.org/wiki/Metzamor_N%C3%BCkleer_Santrali adresinden alındı
- Vitek, A. (2021, 03 09). *culturezvous.com*. 06 18, 2024 tarihinde culturezvous.com:
<https://culturezvous.com/en/metropolis-george-grosz-berlin-first-world-war/>
adresinden alındı
- Vitek, A. (2021, 03 09). *culturezvous.com/*. 06 18, 2024 tarihinde culturezvous.com/:
<https://culturezvous.com/en/metropolis-george-grosz-berlin-first-world-war/>
adresinden alındı
- Warner, M. (1998). *Yale Center For British Art*. 07 17, 2024 tarihinde
collections.britishart.yale.edu: <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:5017>
adresinden alındı
- www.alamy.de. (2001, 01 01). *Ludwig Meidner kıyamet manzarası*. 07 21, 2024 tarihinde
www.alamy.de: <https://www.alamy.de/stockfoto-ludwig-meidner-apokalyptischen-landschaft-84964095.html?imageid=AECFC992-0CE1-4739-B248-0B1847D4461C&p=181279&pn=1&searchId=97060f9e8400df5e21062ebdc5911e04&searchtype=0> adresinden alındı
- www.bg360.com.t. (2022, 05 15). *www.bg360.com.t*. 07 12, 2023 tarihinde
<https://www.bg360.com.tr>: <https://www.bg360.com.tr/buhar-makinesi-kim-tarafindan-uretilmistir> adresinden alındı
- www.cnnturk.com. (2023, 04 22). *Memento Mori Ne Demek, Türkçesi Nedir?* 07 23, 2024 tarihinde
www.cnnturk.com: <https://www.cnnturk.com/kultur-sanat/memento-mori-ne-demek-turkcesi-nedir-memento-mori-anlami-nedir> adresinden alındı
- www.e-skop.com. (2018, 07 18). *Kent Cehennemi*. 07 20, 2024 tarihinde www.e-skop.com:
<https://www.e-skop.com/skopbulten/kaleydoskop-kent-cehennemi/3859> adresinden alındı
- www.meisterdrucke. (2024, 06 08). <https://www.meisterdrucke.com>. www.meisterdrucke:
[https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Abraham-van-Diepenbeeck/196117/The-Chaos,-engraved-by-Bernard-Picart-\(1673-1733\),-1731-.html](https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Abraham-van-Diepenbeeck/196117/The-Chaos,-engraved-by-Bernard-Picart-(1673-1733),-1731-.html) adresinden alındı
- www.meisterdrucke.com.tr. (2024, 07 20). *Berlin sokak sahnesi*. 07 20, 2024 tarihinde
www.meisterdrucke.com.tr: <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Ernst-Ludwig-Kirchner/689906/Berlin-sokak-sahnesi.html> adresinden alındı

- www.metmuseum.org. (2024, 07 16). *Cloud study*. 07 16, 2024 tarihinde www.metmuseum.org: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/727706> adresinden alındı
- www.milliyet.com.tr. (2021, 08 18). *Kaleydoskop Nedir, TDK Sözlük Anlamı Ne Demek? Kaleydoskop Ne İçin Kullanılır?* <https://www.milliyet.com.tr:https://www.milliyet.com.tr/egitim/sozluk/kaleydoskop-nedir-tdk-sozluk-anlami-ne-demek-kaleydoskop-ne-icin-kullanilir-6577663> adresinden alındı
- www.moma.org. (2024, 06 18). www.moma.org: <https://www.moma.org/audio/playlist/213/2794> adresinden alındı
- www.petitpalais.paris.fr. (2024). *Sunset on the Seine at Lavacourt, Winter Effect*. 07 19, 2024 tarihinde www.petitpalais.paris.fr: <https://www.petitpalais.paris.fr/en/oeuvre/sunset-seine-lavacourt-winter-effect#> adresinden alındı
- www.phillips.com. (2017, 06 2017). *Phillips*. www.phillips.com: <https://www.phillips.com/detail/georg-baselitz/UK010417/9> adresinden alındı
- www.staatsgalerie.de. (2024, 07 21). *Kıyamet manzarası / yeşil takım elbiseli adam veya pipolu bir adamın portresi (verso)*. 07 21, 2024 tarihinde www.staatsgalerie.de: <https://www.staatsgalerie.de/de/sammlung-digital/apokalyptische-landschaft/mann-im-gruenen-anzug-oder-portrait-eines-mannes-pfeife> adresinden alındı
- www.teachercurator.com. (2023, 06 04). *Seascape Study with Rain Cloud by John Constable*. 07 16, 2024 tarihinde www.teachercurator.com: <https://www.teachercurator.com/19th-century-art/seascape-study-with-rain-cloud-by-john-constable/> adresinden alındı
- www.vwart.com. (2024, 06 21). 06 21, 2024 tarihinde www.vwart.com: <https://www.vwart.com/post/war-by-otto-dix-analysis> adresinden alındı
- www.wattsgallery.org. (2024, 07 25). *George Frederic Watts, Chaos, 1875 - 82*. 07 25, 2024 tarihinde www.wattsgallery.org.uk: <https://www.wattsgallery.org.uk/objects/chaos> adresinden alındı
- Yavuz, U. G. (2016, 01). II. Dünya Savaşı'nın Cumhuriyet ve Tan Gazetelerinde Temsili. (K. T. Dergisi, Dü.) *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 3(11), 2. 08 08, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/824523> adresinden alındı
- yazilama.com. (2024, 06 25). 06 25, 2024 tarihinde <https://yazilama.com>: <https://yazilama.com/yazar/karl-kautsky/> adresinden alındı
- Yiğit, 2017: 24, akt Gözlü, Ahmet. (2021). Grek Mitolojisinde Evrenin Tanrıları Yaratma Süreci. *ÇAKÜ KAREFAD, ÇAKÜ Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 9(2), 175.176. 05 07, 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1973027> adresinden alındı

Yıldırım, Ö. (2019, 11 14). *Ütopya Nedir? Ütopyalar*. 07 02, 2024 tarihinde www.felsefe.gen.tr:
<https://www.felsefe.gen.tr/utopyalar-istenen-ve-istenmeyen-utopyalar/> adresinden
alındı

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat* (2 b.). Ankara: Ütopya Yayınevi. doi:ISBN 978-
605-5580-50-06



https://dergipark.org.tr/tr/pub/igdirsosbilder

Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

E-ISSN: 2147-6152

Yıl 12, Sayı 33, Mayıs 2023

[Araştırma Makalesi] **Ana/Çağrı:** Özen, U. (2023). "II. Dünya Savaşı Bağlamında Anselm Kiefer'in Resimsel Yorumları". *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (33): 262-281.

Gönderim Tarihi: 02.02.2023 **Kabul ve Yayın Tarihi:** 19.05.2023-31.05.2023

DOI: 10.54600/igdirsosbilder.1246868



Yazar/ Author

Uğur ÖZEN*

Makale Adı/Article Name

II. Dünya Savaşı Bağlamında Anselm Kiefer'in Resimsel Yorumları

Within The Context of II. World War Anselm Kiefer's Pictorial Interpretations

Öz

Bu çalışmada amaçlanan Yeni Dışavurumculuk ekseninde Anselm Kiefer'in sanatının sınırlarını, plastisizmini ve tematik özelliklerini ayrı ayrı ele almak ve sanatçının sanat dilini incelemektir. Ayrıca Kiefer'in sanatla tanıştığı süreç içerisindeki sanat ortamına değinilmeye çalışılacaktır. Çocukluk ve gençlik döneminin toplumsal gerçeklerini doğrudan ele alması ile tanınan Kiefer'in yapıtlarının, nasıl hayat bulduğu ve eleştirdiği olaylar ile yapıtlarının paralelliklerinin yanı sıra, yaratım sürecinin nasıl geliştiğine de yer vermeye çalışılmak üzere çalışmada amaçlananlar arasındadır. Nazi Almanyası'nın hem sanatçının sanat pratiği üzerindeki izleri hem de sanat ortamında bahse konu etmeye çekinden bir tabu gibi görülen Nazizmi sanatçının tema olarak nasıl ele aldığına değinmek amaçlanmıştır. Kiefer'in resim pratiği esnasında yapıtlarında kullandığı malzeme çeşitliliği ile oluşturduğu plastik değerlere de değinilmeye çalışılmıştır. Sanatçının 1969 yılında tanınmasına sebep olan "Iggaller" isimli fotoğraf dizisi ile 2009 yılları arasındaki 14 çalışması üzerinden sanatçının yapıtları teknik ve ikonografik açıdan incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anselm Kiefer, Yeni Dışavurumculuk, Metafor, Sanat, Alegori, Yaratım

ABSTRACT

The aim of this study is to handle separately the boundaries, plasticity and thematic features of Anselm Kiefer's art on the axis of New Expressionism and examine the artistic language of the artist. It will also try to mention of the artistic ambiance in the process that Kiefer has met with art. It is also aimed to try to include how Kiefer's works, which are known to directly deal with the social realities of childhood and youth, came about and not only the parallelism of events that he criticized and his works, but also how the creation process evolved. It is aimed to mention both the traces of Nazi Germany on the artist's art practice and how the artist handled Nazism, which is seen as a taboo that is reluctant to talk about in the art environment, as a theme. Through Kiefer's Works, the variety of materials he used in his works during his painting practice and the plastic values he created were also tried to be mentioned. The artist's work has been tried to be examined from the technical and iconographic perspectives on 14 works and photo sequence named "Occupations" with which caused the artist to be recognized between 1969 and 2009.

Keywords: Anselm Kiefer, Neo-Expressionism, Metaphor, Art, Allegory, Creation

* Öğr. Gör., Kafkas Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, [Redacted] ORCID: 0000-0002-2893-242X

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tezde,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

12/07/2024

Uğur ÖZEN

**Sanatta Yeterlik
Tezi Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Kaotik Manzara Resimleri

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
2.8.2024	78	217,568	12.7.2024	%5	2426240403

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 02/08/2024)

İmza

Uğur ÖZEN

Öğrenci No.: N17148512

Anasanat Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR

Doçent, Serap Emmungil Karamanoğlu

Proficiency in Art Thesis Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : Chaotic Landscape Paintings

The whole thesis is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
2.8.2024	78	217,568	12.7.2024	%5	2426240403

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 02/08/2024)

Uğur ÖZEN

Student No.: N17148512

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	X		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Assoc. Prof. Serap Emmungil KARAMANOĞLU

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açıktır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibarenyıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

12/07/2024 (za)

Uğur ÖZEN

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metodların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ay aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

