

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

**OTTO DİX, PABLO PİCASSO, LEON GOLUB VE FERNANDO BOTERO’NUN
SAVAŞ TEMALİ RESİMLERİNDEN SEÇİLMİŞ ÖRNEKLER ÜZERİNE BİR
İNCELEME ÇALIŞMASI**

Engin ASLAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA/ 2013

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

**OTTO DİX, PABLO PİCASSO, LEON GOLUB VE FERNANDO BOTERO’NUN
SAVAŞ TEMALİ RESİMLERİNDEN SEÇİLMİŞ ÖRNEKLER ÜZERİNE BİR
İNCELEME ÇALIŞMASI**

Engin ASLAN

Danışman: Doç. Suat KARAASLAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA/ 2013

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı'nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Doç. Suat KARAASLAN
(Danışman)

Üye: Doç. Mustafa OKAN

Üye: Doç. Dr. Faruk YILDIRIM

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elamanlarına ait olduklarını onaylarım.

...../...../2013

Prof. Dr. Azmi YALÇIN
Enstitü Müdürü

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

ÖZET

OTTO DİX, PABLO PİCASSO, LEON GOLUB VE FERNANDO BOTERO’NUN SAVAŞ TEMALI RESİMLERİNDEN SEÇİLMİŞ ÖRNEKLER ÜZERİNE BİR İNCELEME ÇALIŞMASI

Engin ASLAN

Yüksek Lisans Tezi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Suat KARAASLAN

Ocak 2013, 155 sayfa

Bu çalışmada insanlık tarihinde kırılmalara sebep olan savaşlara odaklanmış olan resimler bir yandan sanat tarihi öte yandan da toplumsal tarih ile olan bağları esas alınarak incelenmiş, sanatçıların yakın tarihteki savaşlara dönük kişisel tutumları, kendi ürünleri ile tanıklık ettikleri tarihsel dönem arasında kurdukları ilişkiler ve söz konusu sanat ürünlerinin yarattığı tartışmalar saptanmaya çalışılmıştır.

Sanat tarihi; pek çok sanatçının yaşanan toplumsal travmalara karşı kayıtsız kalmadığını, tersine onları üretici etkinliklerinin temel problemleri içine kattıklarını göstermektedir. Bu bağlamda çoğu sanatçı kendi döneminin de ötesine geçerek bu travmaları bir olgu olarak ortaya koymuştur. Otto Dix, Pablo Picasso, Leon Golub ve Fernando Botero gibi önde gelen sanatçılar, yakın tarih savaşları sırasında ve sonrasındaki tutumları ile sanat tarihinde yer edinmişlerdir. Savaş olgusu ile sanat üretimi arasındaki ilişki sanatçıların hem sanata hem de hayata ilişkin görüşlerinin belli bir netliğe kavuşması bakımından, ‘Savaş Dönemi Sanat’ başlığı altında kavramsallaştırılmıştır. Bu çalışma, sanatın toplumsal algıda derin etkiler yaratma yeteneğini ortaya koymuş bir dizi sanat ürünü inceleme konusu yaparak, uygarlığın savaş ve şiddet sarmalını hâlâ aşamadığı bir tarihsel anda sanatın tarihsel birikiminden gelen olanaklarını yeniden ortaya konmuştur.

Bu çalışma Otto Dix, Pablo Picasso, Leon Golub ve Fernando Botero’nun bütün ürünlerini kapsamamaktadır. Söz konusu sanatçıların savaş olgusunu ele alan çalışmalarına odaklanılmış ve bunlar arasından ise en çok tartışılan kimi ürünler ile çalışma sınırlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Savaş, Sanat, Gerçeklik, Toplumsal Travma.

ABSTRACT**A STUDY ON SELECTED PAINTINGS ON THE THEME OF WAR BY OTTO DIX, PABLO PICASSO, LEON GOLUB AND FERNANDO BOTERO****Engin ASLAN****MA Thesis, Department of Fine Arts****Adviser: Assoc. Prof. Suat KARAASLAN****January 2013, 155 pages**

Pictures focusing on wars that have led to widespread disruptions in the history of mankind have been analysed in this study both in terms of art history and the pictures' link with social history, artists' personal attitudes towards wars of recent history, how artists related to the historic period they witnessed in their work and the arguments their works of art created.

Art history proves that a great many artists were not indifferent to the social traumas experienced; on the contrary, they were productively fed by the traumas. In this context, most artists went beyond their periods and established these traumas as phenomena. Such leading artists as Otto Dix, Pablo Picasso, Leon Golub and Fernando Botero carved out a niche for themselves in art history during and after wars of recent history through their attitudes. The relationship between the phenomenon of war and production of art is conceptualized under the title of "Art in Period of War" in terms of artists' maturing their views of art and life. A series of works of art that presented the power of creating deep effects in the social perception of art are examined. The study also attempts to re-examine the possibilities emanating from the historical accumulation of art at a time when human civilization is still unable to move out of the vicious circle of war and violence.

This study does not include all the works by Otto Dix, Pablo Picasso, Leon Golub and Fernando Botero. It focuses on the works of the afore-mentioned artists' works dealing with the phenomenon of war and is confined to the most controversial works of the artists mentioned above.

Keywords: War, Art, Reality, Social Trauma.

ÖNSÖZ

Sanat, yaşanan toplumsal travmalara hem onlara belli bir tarihsel andaki karşılanması hem de geleceğe ilişkin bir öngöründe bulunmak bakımından tepki verir. Toplumsal travmalar uygarlığın bütün bileşenlerini, birikimleri kaçınılmaz olarak tartışmaya açarken onların şu ya da bu yönde dönüşümünü de koşullar. Sanatın kendisine yeni yollar açması işte bu tür alt üst oluşlar içinde gerçekleşir. Böylesi dönemlerde sanat ile hayat arasındaki ilişki sınırlarından kurtulur, sanat gerçek bir söyleme kavuşur ve üretici bir etkinlik olarak karşılığını bulur.

Bu çalışmada, insanlık tarihinde kırılmalara sebep olan savaşlara odaklanmış olan resimler bir yandan sanat tarihi öte yandan da toplumsal tarih ile olan bağları esas alınarak incelenmiştir. Sanatçıların yakın tarihteki savaşlara dönük kişisel tutumları, kendi ürünleri ile tanıklık ettikleri tarihsel dönem arasında kurdukları ilişkilere ve söz konusu sanat ürünlerinin yarattığı tartışmalar ortaya konmuştur.

Tezin hazırlanmasında gerek uyarıları gerekse yönlendirmeleriyle destek veren ve yapıcı düşüncelerini benden esirgemeyen Sayın Doç. Suat KARAASLAN'a, Lisans eğitimim süresince beni yetiştiren, gerçek bir sanat eğitimi almamı sağlayan değerli hocam Sayın Doç. Mustafa OKAN'a, tez çalışmam süresince sabırla ve sevgiyle her zaman yanımda olan, ayrıca varlığıyla yaşamımı anlamlı kılan sevgili eşim Burcu ERBEKTAŞ ASLAN'A, karşılaştığım zorlukları aşmamda desteğini esirgemeyen, bana her zaman güvenen aileme sonsuz teşekkür ederim.

Engin ASLAN, 2012

NOT: Bu araştırma Ç.Ü. Araştırma Fonu Saymanlığınca EF2011YL15 nolu proje ile desteklenmiştir.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
RESİMLER LİSTESİ	viii

BÖLÜM I

GİRİŞ

1

BÖLÜM II

YAKIN TARİH SAVAŞLARI

2.1. Tarihsel Bir Olgu Olarak Savaş	3
2.2. Birinci Dünya Savaşı	6
2.3. İspanya İç Savaşı	8
2.4. İkinci Dünya Savaşı	9
2.5. Kore Savaşı	11
2.6. Vietnam Savaşı	13
2.7. Körfez Savaşları	15
2.7.1. Birinci Körfez Savaşı	15
2.7.2. İkinci Körfez Savaşı	17

BÖLÜM III

BATIDA SAVAŞ VE SANAT

3.1. Batı Sanatında Savaş Teması	20
3.2. Savaş Dönemleri ve Sanatta Dönüşümler: Savaşın Tarihi ile Sanatın Tarihine Eş Zamanlı Bakış	31

BÖLÜM IV

YAKIN TARİH SAVAŞLARI VE DÖRT SANATÇI

4.1. Otto Dix	82
4.1.1. Otto Dix'in Sanatı ve Savaş Olgusu	82
4.1.2. Otto Dix'in Savaş Temalı Resimleri Üzerine Yorumlar ve Bazı Örnekler Üzerinde Çözümlemeler	89
4.2. Pablo Picasso	100
4.2.1. Picasso'nun Sanatı ve Savaş Olgusu	100
4.2.2. Pablo Picasso'nun Savaş Temalı Resimleri Üzerine Yorumlar ve Bazı Örnekler Üzerinde Çözümlemeler.....	111
4.3. Leon Golub	121
4.3.1. Leon Golub'un Sanatı ve Savaş Olgusu.....	121
4.3.2. Leon Golub'un Savaş Temalı Resimleri Üzerine Yorumlar ve Bazı Örnekler Üzerinde Çözümlemeler	125
4.4. Fernando Botero	137
4.4.1. Fernando Botero'nun Sanatı ve Savaş Olgusu.....	137
4.4.2. Fernando Botero'nun Savaş Temalı Resimleri Üzerine Yorumlar ve Bazı Örnekler Üzerinde Çözümlemeler.....	143

5. BÖLÜM

SONUÇ	150
-------	-----

KAYNAKÇA.....	152
ÖZGEÇMİŞ	155

RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
Resim 1. Albrecht Altdorfer, Issus Savaşı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1529.....	22
Resim 2. Peter Paul Rubens, Masumların Katli, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1611	22
Resim 3. Antoine-Jean Gros, Napoleon Eylau’da, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1808	23
Resim 4. Edouard Manet, İmparator I. Maximilian'ın İnfazı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 252×305 cm, 1868	23
Resim 5. Henri Rousseau, Savaş, Tuval Üzerine Yağlıboya, 114 x 195 cm,1894	24
Resim 6. Kathe Kollwitz, Ana, 1903	24
Resim 7. Paul Nash, Tel, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1918-19	25
Resim 8. Alessandro Bruschetti, Faşist Sentez, Tuval Üzerine Yağlıboya 1935	25
Resim 9. Francisco de Goya, Barbarlar! (38. plaka), 15.5x 20.5cm,1810-14.....	28
Resim 10. Francisco de Goya, Bu Kötüdür,15.5 x 20.5cm (46. plaka),1810.....	28
Resim 11. Francisco de Goya, Bu daha kötüdür, (74. plaka),1810-14.....	29
Resim 12. Francisco de Goya, Kimse Buna Bakamaz, 14.5 x 21 cm, 1810-12.....	29
Resim 13. Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260 × 325 cm, 1830	30
Resim 14. Bizon Figürü, Altamira Mağara Duvarı, İ.Ö. 17.000-9000, İspanya.....	32
Resim 15. At Figürü, Lascaux Mağara Duvarı, İ.Ö. 16.000-9000, Fransa	33
Resim 16. Paolo Uccello, “San Romano Muharebesi”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 182 × 320 cm, 1432	33
Resim 17. Francisco de Goya, 3 Mayıs 1808, Tuval Üzerine Yağlıboya, 268 x 347 cm, 1814	34
Resim 18. Henri Matisse, Green Stripe (Madame Matisse), Tuval Üzerine Yağlıboya, 40,5 x 32,5 cm, 1905	38
Resim 19. Georges Rouault, Mösyö ve Madam Poulot, 70 x 52 cm, 1905	38
Resim 20. Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 243,9×233,7 cm, 1907	40
Resim 21. Georges Braque, Şişe ve Balıklar, 61 x 75 cm, 1910	40
Resim 22. Umberto Boccioni, Mızraklı Süvarilerin Hücumu, 1915	42
Resim 23. Umberto Boccioni, Sokağın Gürültüsü Evi Etkiliyor, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 106,5 cm, 1911	42

Resim 24. Giacomo Balla, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90 x 110 cm, 1912	43
Resim 25. Wassily Kandinsky, Suluboya, 188 x 196 cm, 1910	44
Resim 26. Claude Monet, Saman Yığını, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65 x 100 cm, 1891	44
Resim 27. Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı'nın Modeli, 1919	45
Resim 28. Max Beckmann, "Kırmızı Atkılı Otoportre, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1917	49
Resim 29. Max Beckmann, "Gece", Tuval üzerine yağlıboya, 1 33x154 cm, 1918-19	49
Resim 30. Max Beckmann, Aile Tablosu, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65 x 101 cm, 1920.....	50
Resim 31. Paul Nash, "Boşluk", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1918.....	51
Resim 32. Paul Nash, "Yeni Bir Dünya Yaratıyoruz", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1918.....	51
Resim 33. Duchamp, Çeşme, Porselen, 1917.....	54
Resim 34. George Grosz, Yönetici Sınıfın Yüzü, Taşbaskı, 1921.....	56
Resim 35. George Grosz, Toplumun Temel Direkleri, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 108 cm, 1926	57
Resim 36. Otto Dix, "Bir Asker Olarak Otoportre", Kağıt Üzerine Yağlıboya, 1914.....	58
Resim 37. Pablo Picasso, Guernica için yapılan ilk çalışma, 26,9 x 20,9 cm, 1 Mayıs 1937.....	60
Resim 38. John Heartfield, Altın Yutup Teneke Konuşuyor, Poster, Berlin, 1932	61
Resim 39. Ossip Zadkine, Yıkılmış Şehir, Yükseklik: 650 cm, Bronz, Rotterdam, 1953	62
Resim 40. Jean Fautrier, Rehineler Dizisi, Tuval Üzerindeki Kâğıda Yağlıboya, 37 x 30 cm, 1945.....	64
Resim 41. Jean Fautrier, Rehineler Dizisi, Tuval Üzerindeki Kâğıda Yağlıboya, 35 x 30 cm, 1945.....	64
Resim 42. Pablo Picasso, Kore'de Katliam resminden ayrıntı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 x 210 cm, 1951	66
Resim 43. Bacon, Velazquez'in X. Papa Innocent Sonrası Çalışma, 1953.....	66

Resim 44. Jackson Pollock, Numara 11, Tuval Üzerine Yağlıboya, 212,09 x 488,95 cm, 1952	70
Resim 45. Alberto Burri, Çanta, Tuval Üzerine Karışık Malzeme, 44 x 36 cm, 1953	72
Resim 46. Adolph Gottlieb, Patlamalar (Blasts), Tuval Üzerine Yağlıboya, 114 x 228 cm, 1957	72
Resim 47. Adolph Gottlieb, Patlamalar (Blasts), Tuval Üzerine Yağlıboya, 1957	72
Resim 48. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965	74
Resim 49. Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır, Performans, Düsseldorf, 1965	76
Resim 50. Leon Golub, Napalm II, Tuval Üzerine Akrilik, 294 x 502 cm, 1969	79
Resim 51. Georg Baselitz, '45', 20 Parça, Her biri 200 x 162 cm, 1989	80
Resim 52. Fernando Botero, Abu Ghraib 60, Tuval Üzerine Yağlı boya, 179 cm x 121 cm, 2005	81
Resim 53. Otto Dix, Kasımpatılı Otoportre, 1912	83
Resim 54. Otto Dix, Mars Olarak Otoportre, 1915	84
Resim 55. Otto Dix, Hedef Tahtası Olarak Otoportre, 1915	84
Resim 56. Otto Dix, İşaret Fişeği, Kâğıt Üzerine Guvaş, 1917	86
Resim 57. Otto Dix, Prag Sokağı, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kolaj, 1920	86
Resim 58. Otto Dix, Siper, Naziler Tarafından İmha Edilmiş, 1920-1923	87
Resim 59. Otto Dix, Skat Oynayanlar, 1920	90
Resim 60. Otto Dix, Kibrit Satıcısı, 1920	91
Resim 61. Otto Dix, Harp Malulleri, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150 x 200 cm, 1920	91
Resim 62. Otto Dix, "Nöbet Noktasında Ölü Asker", "Savaş" serisinden, baskı, 1924	92
Resim 63. Otto Dix, Ölümün Dansı, "Savaş" serisinden, baskı, 1924	93
Resim 64. Otto Dix, Gazla Boğulmuş Askerler, "Savaş" serisinden, baskı, 1924	94
Resim 65. Otto Dix, Bombardımanda Yıkılmış Ev, "Savaş" serisinden, baskı, 1924	95
Resim 66. Otto Dix, Deli Bir Adamla Akşam Karşılaşma, "Savaş"	

serisinden, baskı, 1924	95
Resim 67. Otto Dix, Büyük Şehir, Üçlü Pano, 1927-28	97
Resim 68. Otto Dix, Savaş Triptiği, Ahşap Üzerine Yağlıboya ve Tempera, 1932	99
Resim 69. Pablo Picasso, Dört Kedi Kulübü İçin Menü Kapağı, Barcelona, 1899-1900	101
Resim 70. Pablo Picasso, Yoksulların Yemeği, 50,9 x 41 cm, Paris, 1904	102
Resim 71. Pablo Picasso, Bardak ve Suze Şişesi, Kolaj, 1912	105
Resim 72. Pablo Picasso, Çarmıha Geriliş, desen, 1918	106
Resim 73. Pablo Picasso, Minotauramaşine, 49,8 x 69,3 cm, 1935	109
Resim 74. Pablo Picasso, Franco'nun Yalanı ve Düşü, 31,6 x 42 cm, 1937	110
Resim 75. Pablo Picasso, Kuzulu Adam, 201,9 x 71,1 x 76,2 cm, 1943-44	111
Resim 76. Pablo Picasso, Guernica, Tuval Üzerine Yağlıboya, 3,5 x 7,8 m, 1937	113
Resim 77. Pablo Picasso, 1 Mayıs 1937'de yapılan VI. Guernica çalışması, 64,7 x 53,6 cm	114
Resim 78. Pablo Picasso, Kedi ve Kuş, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81 x 100 cm, 1939	117
Resim 79. Pablo Picasso, Saçlarını Yapan Kadın, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 97 cm, 1940	118
Resim 80. Pablo Picasso, Das Beinhaus, 200 x 250 cm, 1944- 45	119
Resim 81. Pablo Picasso, Kore'de Katliam, 210 x 110 cm, 1951	119
Resim 82. Pablo Picasso, Savaş, Vallauris Barış Tapınağı, 1952	120
Resim 83. Pablo Picasso, Barış, Kilise duvarına yapılmış, 1952	120
Resim 84. Leon Golub, Siyam Sfenks I, Sunta Üzerine Lak, 76 x 104 cm, 1954	122
Resim 85. Leon Golub, Yanmış Adam, 1953, 116 x 81 cm	123
Resim 86. Leon Golub, Baş IX, Tuval Üzerine Lak, 87 x 79 cm, 1960	126
Resim 87. Leon Golub, Gigantomachy II, 289 x 731 cm, 1966	127
Resim 88. Leon Golub, Vietnam II, Tuval Üzerine Akrilik, 304 x 1219 cm, 1973	128
Resim 89. Leon Golub, Vietnam III, Tuval Üzerine Akrilik, 304 x 853 cm, 1974	128
Resim 90. Leon Golub, Francisco Franco, Keten Üzerine Akrilik,	

53 x43 cm,1976.....	131
Resim 91. Leon Golub, Nelson Rockefeller, Keten Üzerine Akrilik, 43x43 cm, 1976.....	131
Resim 92. Leon Golub, Paralı Askerler II, Keten Üzerine Akrilik, 305 x 437 cm, 1979	132
Resim 93. Leon Golub, Paralı Askerler IV, Keten Üzerine Akrilik, 305 x 584 cm, 1980	133
Resim 94. Leon Golub, Paralı Askerler V, Tuval Üzerine Akrilik, 1984	133
Resim 95. Leon Golub, Sorgulama I, Keten Üzerine Akrilik, 304 x 447 cm, 1981	136
Resim 96. Leon Golub, Sorgulama II, Keten Üzerine Akrilik, 304 x 427 cm, 1981	136
Resim 97. Leon Golub, Sorgulama III, Keten Üzerine Akrilik, 304 x 421 cm, 1981	137
Resim 98. Fernando Botero, Kolombiya Katliamı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 129 x 192 cm, 1999	140
Resim 99. Fernando Botero, Best Corner Katliamı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35,56 x 45,72 cm, 1997	140
Resim 100. Fernando Botero, Katedral'deki Katliam, Tuval Üzerine Yağlıboya, 196 x 131 cm, 2002	141
Resim 101. Fernando Botero, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46 x 34 cm, 1999	142
Resim 102. Fernando Botero, Abu Ghraib 57, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 x 193 cm, 2005	145
Resim 103. Fernando Botero, Abu Ghraib 50, 164 x 123 cm, 2005	145
Resim 104. Fernando Botero, Abu Ghraib, Karakalem, 30 x 40 cm, 2004	147
Resim 105. Fernando Botero, Abu Ghraib 45, Tuval Üzerine Yağlıboya, 166 x 200 cm, 2004	147
Resim 106. Fernando Botero, Abu Ghraib 52, Tuval Üzerine Yağlıboya, 179 x 121 cm, 2004	148

BÖLÜM I

GİRİŞ

Uzun insanlık tarihi boyunca insanoğlunun kendini ifade etme edimi olarak karşımıza çıkan sanat, bilinen en eski tarihli örneklerden günümüze değin kendisini sürekli olarak biçimleyerek ilerlemiştir. Sanatın söz konusu biçimlenişinde toplumların dinsel, kültürel ve düşünsel etkinliklerin yanı sıra savaşların da önemli bir etkisi vardır. Nitekim sanatı bu unsurlardan soyutlamak mümkün değildir. Savaşlar en ilkel topluluklardan modern toplumlara değin süregelen bir olgudur ve insanoğlunun ortaya çıkışından bu yana kolektif belleklerde acı ve ölümle özdeşleşmiştir.

En eski örneklerden günümüze değin savaş olgusu, sanatın üzerinde durduğu temaların başında gelmektedir. Özellikle, muhalif bir çizgide uğraş veren kimi sanatçıların, savaş olgusunun bütün toplumlar için tekrar gözden geçirilmesi bağlamında uyarıları olduğu açıktır. Sanat tarihinin kolektif akılda en çok iz bırakan ürünleri incelendiğinde, söz konusu ürünlerin kendi zamansallıklarının üzerine çıktıkları görülmektedir. Bu bağlamda, özellikle “savaş dönemlerinde sanat” konusu, kendi somut varlığının dışında, bütün sanat tarihini derinden etkilemesi bakımından önem kazanmaktadır.

Sanatın işlevlerinden biri de kendi dönemine tanıklık etmektir. Bu bağlamda sanat, kimi zaman bir kayıt, kimi zaman ise propaganda veya protesto gibi farklı amaçlarla varlığını sürdürmüştür. Lynton’a göre:

Öğretmek ve inandırmak genellikle sanatın işlevleri arasında sayılmıştır, öyle zamanlar da olmuştur ki, sanatın propagandacı niteliği özellikle ağırlık kazanmıştır. Fransız Devrimi sırasında cumhuriyetçi görüşleri yaymaya çalışan sanat, Napoleon zamanında mutlakiyet ve imparatorluk düşüncesini yüceltmıştır. On dokuzuncu yüzyılda, özellikle Fransa’da, bazı sanatçılar sanatlarını sosyalist ve anarşist akımları desteklemek için kullanmışlardır (Lynton, 2004, s. 88).

Nitekim sanat her dönemde belli iktidar çevrelerinin hizmetinde kullanıldığında bile, birçok sanatçı, kendi konumunun sınırlarını zorlayarak, gizliden ve ya açıkça

sanatın muhalif yanını ortaya koymaktan çekinmemiştir. Toplumsal olaylar, özellikle de savaşlar tarihin her döneminde sanatçıları derinden etkilemiş ve düşüncelerinin belli bir netliğe kavuşmasıyla da ürünlerinde somutlaşmıştır. Batı sanatında savaş teması, Goya'dan Otto Dix'e, Henri Rousseau'dan Picasso'ya kadar birçok sanatçının ortak konusu olmuştur. Batı sanatında adeta gelenekselleşmiş olan savaş teması, kimi zaman doğrudan savaşı deneyimleyen sanatçıların, kimi zamansa savaşların yarattığı olumsuz koşulları bütün benliğinde hissedenen sanatçıların uyarı niteliğindeki ürünlerinde somutlanmıştır.

BÖLÜM II

YAKIN TARİH SAVAŞLARI

2.1.Tarihsel Bir Olgu Olarak Savaş

”Savaş, politikanın başka bir araçla şiddet yoluyla sürdürülmesidir.”

Von Carl Clausewitz

İnsanoğlunun bilinen 7.000 yıllık tarihine baktığımızda savaşlar, sosyal-tarihsel bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanoğlunun, ilkel topluluk dönemlerinden günümüze değin getirmiş olduğu bu gerçek, aynı zamanda onun uygarlaşma serüveninde yadsınamaz bir rol oynamıştır. Ahmet Hacıoğlu, Savaş, Ordu ve Politika adlı makalesinde savaş olgusu üzerine şunları söyler:

Savaşlar, insanın sosyal gelişmesinde kaçınılmaz bir kader değil sosyal-tarihsel olgudur. Tüm sosyal-tarihsel olgular gibi savaşların çıkışı da toplumsal gelişmenin ortaya konmuş yasalarına tabidir. Toplum tarihinin mantıksal, doğal bir süreç olduğu bilimsel olarak kanıtlanmıştır. Bu, toplumsal üretici güçlerin tarihsel olarak belirlenen yapısı ve gelişme düzeyine dayanır. İnsanların iradesinden bağımsız olan ve sosyal sistemi içeren nesnel üretim ilişkileri bu maddi temel üzerine kurulur. Toplumsal çelişkilerin karakteri ve çözüm yolları ekonomik ilişkilere bağımlıdır. Savaşların çıkış koşulları da dâhil tüm sosyal, siyasal ve ideolojik ilişkileri belirleyen ekonomik sistemdir. Eski kavimler arasındaki silahlı çatışmalar av alanlarının, otlakların ele geçirilmesini amaçlayan bir yan uğraş, iş sürecinin bir yanıydı. Silahlı insanlardan kurulu özel bir örgüt bulunmadığı gibi savaşmak için özel silahlar da yoktu. Silahlı çatışmalar genellikle kabilelerin köleleştirilmesiyle değil yok edilmesiyle sonuçlanır, savaş tutsakları ya yok edilir ya da zafer kazanan kabilenin eşit koşullarda bireyi olurdu. O dönemde, belirli ekonomik ve siyasal hedefleri gerçekleştirmek üzere savaş örgütleyecek güçler olmadığı için bu çatışmalar gerçek anlamda savaş sayılamaz. Savaş sosyal-siyasal bir olgu olarak toplumsal gelişmenin

belli bir evresinde köleci üretim biçiminin doğmasıyla, toplumun düşman sınıflara bölünmesi, devletin kurulmasıyla ortaya çıkmıştır (Hacaloğlu, 2008).

Buradan hareketle, insanoğlunun ilkel topluluktan uygar topluma dönüşme serüveni, aynı zamanda bizlere, hem savaş olgusunun sosyal-tarihsel bağlamının, hem de insanoğlunun ilkel topluluktan devletleşmeye değin geçirdiği deneyimlerin daha iyi kavranabilmesine olanak sağlar. Savaş olgusunun sosyal-tarihsel alanda iç içe geçmiş yapısının ortaya konabilmesi ise, ancak uygarlıklar tarihini neden-sonuç ilişkisi içerisinde ele alınmasıyla mümkündür.

İnsanlık tarihini, üç ana başlıkta ele alabiliriz: ilkel topluluklar dönemi, geçiş toplumları ve uygar toplumlar. Alâeddin Şenel, “İlkel Topluluktan Uygar Topluma” adlı kitabında, söz konusu dönemler için şu değerlendirmeleri yapar:

İlkel topluluk ile uygar toplumu birbirinden ayıran ölçüt, ilkel topluluğun türdeş, Uygar toplumun farklılaşmış bir toplumsal yapıya sahip olmasıdır. Ekonomik, toplumsal, ideolojik yapılar geçiş toplumunda farklılaşmışlardır. Ancak bu farklılaşmanın kökleri ilkel topluluğa, hatta toplum, insan öncesi biyolojik farklılaşma çağlarına dayanmakta, dalları uygar topluma uzanmaktadır. İlkel topluluğun türdeş yapısı, ekonomik, toplumsal, düşünsel yapıların farklılaşmamış, iç içe olmalarına dayanır. Böylece birbirini pekiştiren yapılar ilkel topluluğu milyonlarca yıl süren bir durağanlığa sürüklemiştir. Uygar toplumun hareketliliğinin altında yatan şey ise ekonomik, toplumsal, ideolojik yapıların farklılaşmamış olmasıdır (Şenel, 1997, s. 303, 304).

İlkel toplulukların uygarlaşma serüveni, temel olarak; toplayıcı ekonomiden üretici ekonomiye geçişle gerçekleşir. Toplumların devletleşme süreci ise, toplumların “artı-değer” gücüne sahip oldukları andan itibaren başlar. Toplumcu düşüncenin en önemli temsilcisi Karl Marx, “Artı-değer” kavramını en temel anlamda şöyle tanımlar: Bir malın değerini belirleyen, o malın üretimi için gerekli toplam emek miktarıdır. Kapitalist düzende işveren, işçiye, onun ürüne kattığı değerden daha azını öder. Başka bir deyişle, işveren tarafından işçiye ödenen ücret, işçinin ve ailesinin en temel ihtiyaçlarını karşılayacak kadardır daha fazlası değil. Bu durumda işçi ürettiği değer

sadece küçük bir kısmını geri almış olur. Örneğin; 8 saatlik bir çalışma süresinde işçinin kendisini yeniden üretmek için 4 saatlik bir çalışma karşılığının yeteceği varsayılırsa, geride kalan zaman içinde çalışma artı-emek, bu zaman içinde üretilen değer ise artı-değerdir. Kapitalistler kâr amacıyla bu artı-değere el koyarlar ve emeğin yarattığı bu değer, özel mülkiyet sahiplerince kâr, rant ve faiz olarak bölüşülür. “Artı-değer” kavramı, tam da burada, önem arz eder; çünkü “artı-değer” toplumların devletleşme sürecinden sonra toplumsal farklılaşmalara, sınıfsal ayrımlara ve ideolojik farklılaşmalara denk düşen bir kavram olarak belirmiştir.

Toplumsal bağlamda “artı-değer”, uygarlığın gelişmesinde rol oynadığı kadar, toplumlar arasındaki rekabetin artmasında da rol oynar. Uygar toplumlar arasındaki “artı-değer’in” paylaşımı konusu, bizi gerçek anlamda çekişmelerin odağına götürür; çünkü “artı-değer’in” paylaşımı ilkel topluluklarda olmasa da, geçiş toplumlarında ve uygar toplumlarda her dönemde toplumsal kırılmalara neden olmuştur. Geçiş toplumlarında, egemen güçler tarafından “artı ürün” ve “artı emeğin” sömürmesiyle başlayan süreç, kapitalist devletlerin varlığı ile sonuçlanır bir bakıma.

Hacaloğlu, Savaş, Ordu ve Politika adlı makalesinde, kapitalist devletlerin kendi varlığını sürdürebilmesiyle ilgili olarak şunları söyler:

Nedenlerinde, amaçlarında ve sonuçlarında mevcut farklılıklardan dolayı savaşlar birbirine benzemez. Bu farklılıklara karşın savaşların tümü toplumsal zıtlıkların çözümünün zorbaca bir biçimidir. Lenin, savaşı en büyük savaş tarihi yazarlarından olan ve düşünceleri Hegel tarafından yönlendirilen Clausewitz’in “Savaş politikanın başka bir araçla şiddet yoluyla sürdürülmesi” şeklindeki formülüyle tanımlamıştır. Burada politikadan kastedilen sınıflar arası ilişkilerdir. Politika sadece hükümetlerin, devlet aygıtının ve partilerin faaliyetini değil, geniş halk kitlelerinin, sınıfları oluşturan milyonlarca insanın ilişkilerinin tümünü kapsar. Politika, savaşı hazırlar ve amaçlarını belirlerken ne tek başınadır ne de kendi içine kapalıdır. Politika, sömürücü devletin sosyo-ekonomik sisteminde ortaya çıkan farklı sınıfların hayati çıkarlarıyla belirlenir. Savaşlara neden olan bu sistem, özel mülkiyetin ağır basması, üretim araçlarının, emekçi halk tarafından yaratılan artı-ürüne el koyan sömürücü sınıfların ellerinde toplanması ile karakterize edilir. Sınıfsal zıtlığa dayanan formasyonlarda ortak olan ve çeşitli türden savaşların ortak kaynağını teşkil

eden işte budur. Kapitalizm savaşlar tarihinde yeni bir dönem açmıştır. Kapitalizmin temel yasası artı-değer üretimidir. Kapitalist üretimin amacı sürekli sınırsız kâr birikimidir. Kapitalistler kendi ülkelerinin proletaryası tarafından yaratılan artı-değer ile yetinmezler. Yüksek kâr peşinde dünyayı tararlar. Savaşlar kapitalistler için hızlı gelişme aracından başka bir şey değildir (Hacaloğlu, 2008).

2.2. Birinci Dünya Savaşı

Yirminci yüzyılın ilk büyük savaşı olan Birinci Dünya savaşı, dönemin dünya milletlerinin çoğunun yer aldığı bir savaş olup, 1914'ten, 1918'e kadar süren küresel boyutta askeri bir savaştır. 28 Temmuz 1914 tarihinde Avrupa'da başlayarak, dünyanın dört bir yanındaki ülkelerin katılmasıyla ve diğer kıtalardaki sömürgelere de yayılmasıyla birlikte Dünya Savaşı ve Büyük Savaş olarak adlandırılmıştır. Dört yıl süren Birinci Dünya Savaşı, Avrupa'da dört merkezi devlete karşı, Avrupa ve diğer kıtalarda bulunan yirmi beş devletin yer aldığı, o zamana değin görülmemiş ilk dünya savaşıdır.

Birinci Dünya Savaşı Avrupa'da İttifak Devletleri diye adlandırılan Almanya, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu, Osmanlı İmparatorluğu ve Bulgaristan Krallığı ile İtilaf Devletleri diye adlandırılan Britanya İmparatorluğu, Fransa ve Rusya İmparatorluğu önderliğindeki Sırbistan, Karadağ ve Belçika devletleri arasında gerçekleşmiştir. Savaşa daha sonra İtilaf Devletleri tarafında İtalya, ABD, Japonya, Yunanistan, Portekiz ve Romanya da katılmıştır.

Birinci Dünya Savaşı'nın ortaya çıkışında ekonomik ve siyasal nedenler önemli rol oynamıştır. Sanayi Devriminin etkisi ve sömürgecilik yarışı İngiltere ve Fransa'ya ekonomik açıdan Almanya ve İtalya'nın oldukça önüne geçirmişti. Devletlerarası rekabetin hız kazanmasıyla, deniz yollarının hâkimiyeti, uluslararası ticaret imtiyazları gibi ekonomik çıkarların ön plana çıkmasına neden olmuş, ayrıca 19. yüzyıl sonlarından itibaren gittikçe önemi artan petrol yatakları da savaşın önemli nedenlerinden biri olmuştur. Yine aynı dönemlerde İngiltere, o zamanlar Osmanlı devletinin kontrolünde olan Ortadoğu'daki zengin petrol rezervlerini keşfetmiş ve bunu en önemli siyaset konusu olarak benimsemişti. 19. yüzyıl sonlarından 20. yüzyıl başlarına kadar büyük toplumsal hareketlerin yaşandığı Rusya'da ise, çarlık rejim bir yandan artan toplumsal baskılara karşı direnirken, öte yandan uluslararası alanda varlığını devam ettirmek

istiyordu. Çarlık rejimin bütün baskılarına rağmen, halkın çoğunluğunu oluşturan işçi ve köylü sınıfı 1905 devrimini gerçekleştirerek, 1917 yılındaki Ekim Devrimi'nin önünü açmış oldu.

Savaşın hemen başında, taraflar arasında, savaşın süresinin çok uzun olmayacağı konusunda, neredeyse bir fikir birliği vardı. Ancak, Birinci Dünya Savaşı, bütün tahminlerin ötesine geçerek, İnsanoğlunun o güne değin görmediği dehşet ve trajediyle sonuçlanır. Tek başına bu savaş bile insanlık tarihinde derin izler bırakmıştır ve ardından gelecek olan diğer savaşların ve yıkımların habercisi niteliğindedir. Birinci Dünya Savaşı, Avusturya-Macaristan veliahdı Arşidük Ferdinand'ın eşi ile birlikte, Sırpların hazırladığı bir suikast sonucu 28 Haziran 1914'te Saraybosna'da öldürülmesi üzerine başladı.

Birinci Dünya Savaşı'nda cepheler; Batı cephesi ve Doğu cephesi olarak, iki ana cepheden oluşmaktaydı. Batı cephesi, Almanya'nın batısında kalan Avrupa topraklarında, esas olarak Belçika, Hollanda ve Fransa'yı yani Batı Avrupa'yı içine alan cephe'dir. Doğu cephesi ise Doğu Almanya, Avusturya-Macaristan, Osmanlı İmparatorluğu, Rusya İmparatorluğu ve Romanya'nın batısında kalan bölgelerdir.

I. Dünya Savaşı, kendinden önceki savaşlardan çok farklı özellikler gösterir. Bu, modern çağlardaki en ağır ve en acımasız insan buluşu olan 'Topyekûn Savaş'tır. 20. yüzyıl'dan önceki savaşlar belirli cephelerde sürerdi. Savaşa katılan ülkelerin halkları direkt olarak savaşın etkilerine maruz kalmazlardı. Daha çok gıda ve ihtiyaç maddeleri sıkıntısı halklar üzerinde etkili olurdu. Fakat I. Dünya Savaşı bu durumu değiştirdi. Cephe gerisi saldırıları, sabotajlar vb. savaş taktikleriyle, savaşan devletlerin sosyal hayatlarını düzenli bir şekilde sürdürmeleri imkânsız hale geldi. I. Dünya Savaşı'nın getirdiği bir diğer savaş tarzı 'Siper Savaşı'dır. Tahkim edilmiş, ağır silahlarla donatılmış siperlerde, iki tarafın çok ağır insan kayıplarına yol açacak çatışmalar yaşanmıştır. Yine, savaş tarihinde ilk kez, Almanya Ypres Çatışmalarında klor gazı kullanarak tarihteki ilk kimyasal saldırıyı gerçekleştirmiştir. (http://tr.wikipedia.org/wiki/I._Dunya_Savaşı, Aralık, 2011)

Oral Sander "İlk Çağlardan 1918'e" adlı kitabında, I. Dünya savaşının toplumsal sonuçlarına ilişkin şunları söyler:

“I. Dünya savaşı, etkilerini bugüne kadar sürdüren önemli sonuçlar doğurmuştur. Ekonomik açıdan konuya baktığımızda, ekonomik refahın dünyanın hemen hemen tüm köşesinde gerilediği anlaşıyor. Ancak savaş daha çok Avrupa’da yıkıcı etkilerini göstermiş ve Avrupa devletlerinin hazineleri zayıflamıştı. Uzun savaş yılları boyunca bu ülkelerin ekonomileri tüketim malları üretiminden, giderek savaş malları üretimine geçmişti. Savaştan sonra uzun bir süre ekonominin rayına oturtulması güç oldu. Buna bağlı olarak, Avrupa’da kitle halinde işsizlik ortaya çıktı. Savaşın yol açtığı maddi değerler kaybı büyüktü. Yok olan evler ve fabrikalar, tükenen ulusal ekonomiler, boşa harcanan maddi kaynaklar, enflasyonla düşen ulusal para değerleri, giderek şişen ve ödenmesi olanağı bulunmayan borçlar; Avrupa ekonomisini çöküntünün tam ortasına getirmişti. [...] Avrupa zayıflayıp çökmeye başlayınca, iki endüstri devi, ABD ile Japonya büyük bir gelişme içine girdiler. Savaşın ortadan kaldırdığı insan ve manevi değerlerin ölçülmesi, maddi değerler kadar kolay değildir. Savaşta 10 milyon Avrupalı öldü, 20 milyon insan yaralanarak sakat kaldı. Milyonlarca sakat, Avrupa sokaklarında savaşın anısını taze tuttu. Fransa, 20-32 yaş grubu arasındaki nüfusunun yarısını kaybetti” (Sander, 2008, s.393,394).

2.3. İspanya İç Savaşı

İspanya İç Savaşı, 17 Temmuz 1936 yılında Fas’taki askeri birliklerin komutanı General Francisco Franco’nun komutasındaki milliyetçi güçlerin, seçimle iş başına gelen Cumhuriyetçi "Halk Cephesi" koalisyonuna karşı isyan etmesiyle ayaklanma başlamış, yaklaşık üç yıl süren ve İspanya’da büyük bir yıkıma yol açan iç savaş, 1 Nisan 1939’da milliyetçilerin zaferi ile sonlanmıştı. Almanya artan milliyetçi dalga sayesinde Orta Avrupa’da Avusturya ve Çekoslovakya gibi devletleri ilhak etmesinin yolu açıldı. Almanya ayrıca İkinci Dünya Savaşı öncesinde askeri olarak deneyim kazanmış oldu ve Hitler’in kendine olan güvenini pekiştirdi. 1940 yılında kurulacak olan Çelik Pakt’ın temelleri atılarak Madrid-Berlin-Roma üçlü dayanışmanın önü açılmış oldu. Adolf Hitler ve Mussolini isyanın başlamasından kısa bir zaman sonra Franco’nun isteği üzerine birer uçak filosu göndererek yaklaşık 13,500 kişiyi Fas’tan İspanya’ya taşıdılar. Daha sonraki günlerde 200,000’i geçen İtalyan, Alman ve Arap askerlerden oluşan birlikleri bölgeye sevk ettiler. Bunun karşısında

Cumhuriyetçiler, SSCB'nin desteğini almasına rağmen bu yardımlar geç kalmış ve kısa süreli olmuştur. Söz konusu savaşta ilk kez Alman Kondor Lejyonu hava taktiklerini ve teorilerini deneme fırsatı buldu, nitekim 27 Nisan 1937 yılında binlerce insanın ölümüyle sonuçlanan Guernica'nın yoğun hava bombardımanı ile yok edilmesi, söz konusu hava birliğinin önemli tecrübelerinden biri oldu. İspanya İç Savaşı'ndan en karlı çıkan Almanya oldu ve Fransa'nın ise üçüncü bir faşist komşusu oldu. Yaklaşık üç yıl süren iç savaşta, milliyetçiler bütün İspanya'ya egemen olmuş, cumhuriyetçi askerlerin savunduğu Madrid ve Barselona gibi şehirler yoğun baskı sonucunda milliyetçilerin kontrolüne geçmişti. Böylece cumhuriyetçilerin ellerinde kalan son kaleleri de düşmüş, milliyetçilerin zaferi ile İkinci İspanya Cumhuriyeti dağıtılmış, yerine İspanya krallığı kurulmuş ve 1975 yılında General Franco'nun ölümüne değin sürecek olan diktatörlük dönemi başlamış oldu.

2.4. İkinci Dünya Savaşı

1939 yılından 1945'e kadar sürmüş olan İkinci Dünya Savaşı, yirminci yüzyılın ikinci büyük savaşıdır. İkinci Dünya Savaşına, dönemin büyük güçleri olan İngiltere, Fransa, Sovyetler Birliği, Amerika Birleşik Devletleri ve Çin; Müttefik Devletler olarak katılırken, “Üçlü Mihver” gurubu olarak Almanya, İtalya ve Japonya katılmıştır. Yüz milyondan fazla askeri personelin dâhil olduğu savaş, dünya tarihindeki en büyük savaştır.

Birinci ve İkinci Dünya Savaşı, temel olarak benzer nedenler içerir. Birinci Dünya Savaşının sonuçları, İkinci Dünya Savaşının nedenleri olarak karşımıza çıkmaktadır bir bakıma. Oral Sander “Siyasi Tarih 1918- 1994” adlı kitabında, Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarının nedenleri hakkında şu değerlendirmeleri yapmıştır:

“Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarında savaşan taraflar hemen hemen aynıdır. Bir yanda Almanya ile iki müttefiki, öte yanda İngiltere, Fransa, ABD ile Rusya. İki savaşta da yenik düşen devlet aynıdır: Almanya. İki savaş arasında nedenler açısından köklü bir bağ vardır. Almanya, ikincisinde, birincisinin sonunda kurulmuş bulunan düzenlemeyi bozmak, müttefikler ise bu düzenlemeyi korumak için savaşmışlardır. Bir iki istisna dışında, ikincisi birincisinin sınır düzenlemelerini korumuştur. Kısacası, Birinci Dünya Savaşı Avrupa'nın yeniden kurulması, ikincisi ise bu yeniden

kurulmuş bulunan Avrupa'nın sürdürülmesi için verilmiştir. Birinci Dünya Savaşı temelde Almanya sorunu çevresinde dönmüştü. Karşısındakiler onun gücünü sınırlamak, Almanya ise ekonomik gücüne uygun bir siyasal üstünlük sağlamak için savaşıyordu. Ama savaş bu sorunu çözemedi, tam aksine daha da ağırlaştırdı. [...] 1919'un galip devletleri ek tedbirler almadıkça, Almanya'ya konan sınırlamalar geçici nitelikte kalacaktı. Üstelik Avrupa güç dengesi de Almanya'nın lehine değişmişti. Savaştan önce beş büyük devlet arasında 'bir' idi, savaştan sonra üç arasında 'bir' duruma geldi. Çünkü birinci savaşta Avusturya-Macaristan belki Almanya'nın uydusu gibiydi, ama doğuda Rusya ile batıda Fransa ve İngiltere önemli denge öğeleriydi. Şimdi Sovyetler Birliği Avrupa politikasının dışına çıkmış ya da çıkarılmıştı, İtalya güçsüzdü. İngiltere yatıştırma peşinde olduğundan, Almanya'yı dengeleyecek tek devlet kalmıştı: Fransa. 1945'te bu durum mantıksal sonucuna ulaştı ve İkinci Dünya Savaşı birincisinin yarım bıraktığı işi tamamladı. Müttefikler, yani bir yanda ABD, İngiltere ve Fransa ile öte yanda Sovyetler Birliği, Almanya'yı yalnız yenmekle kalmamışlar, birinci savaştan aldıkları dersle, onu işgal edip parçalamışlardır. Bir benzetme ile konuya açıklık getirmek gerekirse, Avrupa on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında 'yuttuğu Almanya lokmasını ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra öğütebilmiştir'. Ülkelerin her iki savaşa da çaresizlik içinde sürüklendikleri, çünkü yöneticilerin çatışmaya engelleyecek yüreklilik ve gücü gösteremedikleri görüşü doğru olabilir. Kayzer ve Şansölyesi, Avusturya İmparatoru ve Dışişleri Bakanı, Çar ve çevresindekiler olayların denetimlerinden çıkmasına seyirci kaldılar. 1930'ların politikacıları da aynı seyirciliği sürdürdüler. Belki de 1930'ların politikacıları Birinci Dünya Savaşı'ndan yanlış ders aldılar. Onlara göre, 1914' Sırbistan'ın feda edilmesi genel bir savaşı önleyebilirdi. Bu tekniği Münih'te uygulamaya çalışarak 1938'de Çekoslovakya'yı Almanya'yı yatıştırmak için feda etmişlerse de başarılı sonuç alamadılar. Yatıştırma 1914'te belki başarılı olabilirdi, 1939'da ise olmadığı açık bir biçimde ortaya çıktı ve İkinci Dünya Savaşı başladı" (Sander, 1998 s.108, 109).

İkinci Dünya Savaşı, bir bakıma Birinci Dünya Savaşı'ndan yarım kalmış bazı hesapların tamamlaması şeklinde düşünülebilir. Çünkü bu savaşla Avrupa'da süregelen

güç yarışı, aslında hiç bir ülkenin kesin üstünlüğü ile sonuçlanmamıştır. Bundan dolayı İkinci Dünya Savaşı, kesin sonuca ulaşmakta kararlı tarafların savaşı olarak düşünülmelidir. Tüm bu çekişmelerin sonucu elbette ki, ağır olmuştur. İnsanoğlunun yirminci yüzyılda yaşamış olduğu en büyük buhranlardan ikincisi olarak tarihe kazanmıştır.

İkinci Dünya savaşı 1945 yılında, “Üçlü Mihver” gurubunun Müttefik Devletlere yenilmesiyle son buldu. Savaş, dünyanın politik düzeninde ve sosyal yapıdaki değişimleri de beraberinde getirdi. İkinci Dünya Savaşı ile dünyanın politik düzeni ve sosyal yapısı değişti. Uluslararası dayanışmayı sağlamak ve ileriki dönemlerde meydana gelebilecek herhangi bir çatışmayı engellemek için Birleşmiş Milletler (BM) kuruldu. Savaş sonrasında Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği süper güçler olarak ortaya çıktı. Bu durum iki ülke arasında yaklaşık elli yıl boyunca sürecek olan bir Soğuk Savaş dönemini başlattı. Avrupalı büyük güçlerin etkisi dünya ölçeğinde azaldı ve dolayısıyla Asya ve Afrika'da bulunan sömürge devletler bağımsızlıklarını kazanmaya başladı.

İkinci Dünya Savaşı, savaşa katılan bütün devletleri siyasal ve ekonomik açıdan oldukça derinden etkilemiş, özellikle savaşın toplumsal sonuçlarına bakıldığında, dünya tarihindeki en kanlı savaş olarak toplumsal belleklere kazanmıştır. Savaşın tarafları ekonomik, endüstriyel ve teknolojik güçlerini, sivil ya da askeri kaynak farklılığı gözetmeden, bu savaş için kullanmışlardır. Nükleer silahların kullanıldığı ve Yahudi Soykırımı gibi kitlesel sivil ölümlerin gerçekleştirildiği tek savaştır. Savaşta yer alan ülkeler genç nüfuslarının önemli bir kısmını kaybetmiştir. Savaş boyunca yüz binlerce insan sakat kalmış ve yaklaşık 70 milyon insan hayatını kaybetmiştir. Savaş yıllarında ekonomileri ağır darbe alan birçok ülke, kalkınma projeleri geliştirerek yeniden yapılanma sürecine girdi.

2.5. Kore Savaşı

Kore Savaşı 1950-1953 yılları arasında, Kuzey ile Güney Kore arasındaki savaştır. Savaş, ABD ve Müttefiklerinin, daha sonra da Çin Halk Cumhuriyeti'nin müdahalesiyle uluslararası bir soruna dönüşmüştür. Savaş öncesi Kore, salgın hastalıklarla boğuşan, okuma-yazma oranı düşük, endüstrileşmenin olmadığı ve otoriter hükümetlerce yönetilen bir ülkeydi. Soğuk savaş döneminin ilk sıcak çatışması olarak

nitelendirilen Kore Savaşı, ABD ve Müttefiklerinin, daha sonra da Çin Halk Cumhuriyetinin katılımıyla küresel bir boyut kazanmıştır.

“7 Haziran 1950'de Kim II Sung'un Kuzey Kore hükümeti, genel seçimler yoluyla ülkenin barışçı bir biçimde birleşmesi kampanyasını açarak Rhee'nin içerdeki sorunlarından yararlanmak istedi. Kuzey Kore'nin bu girişimleri Stalin'in genel stratejisine de uygun düşmekteydi. Bir kere Truman Mayıs ayının ortasında Japonya ile barış antlaşması görüşmelerinin öncelik kazandığını açıklamıştı ve böyle bir antlaşma, ABD'ye Japon topraklarında uzun süreli askeri üsler kurma hakkını tanıyacak gibi görünüyordu. İşte Stalin bu tehdidi karşılamayı düşünüyordu. İkinci olarak, Mao'nun Çin'deki başarısı, özellikle Hindicini, Filipinler ve Endonezya olmak üzere tüm Asya'da devrimci hareketleri teşvik etmişti. Bu durum, ilk bakışta, Sovyet stratejisine de uygun görünüyordu ve üstelik Çin 1950 Şubat'ında Sovyetler Birliği ile bir de ittifak antlaşması imzalamıştı. Ama durum yüzeyde görüldüğü gibi değildi. Çünkü Mao'nun başarısının sonucu olarak, bu devrimci hareketlerden bazılarının Mao'nun koyduğu modele uygun biçimde başarı kazanması, Stalin'in iki karşıt blok varsayımını zayıflatabilir ve dünya komünist hareketi içinde Stalin'in önderliğini tartışılır duruma getirebilirdi. Şimdi Sovyet denetimindeki Kuzey Kore'nin kısa ve başarılı bir savaşı, Japonya'yı korkutup ABD'ye üs vermekten caydırabilir ve Mao'nun genişleme eğilimini ve ününü sınırlandırabilirdi” (Sander, 1998, s.248).

Harekâtın Sovyetler Birliği tarafından yönetildiğini düşünen ABD Başkanı Truman'a göre büyük çapta bir Çin-Sovyet ortak saldırısının ilkiydi bu savaş. Buna rağmen Amerika'nın bu konudaki ilk tavrı düşünceli ve hassastı. Japonya'daki Amerikan birlikleri komutanı Mareşal Douglas Mac Arthur, Truman'dan aldığı emirle Güney Kore'ye malzeme yardımını başlattı. Buna karşın Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi, Amerika tarafından acilen toplantıya çağırılarak Amerikan tasarısı oylamaya sunuldu. Tasarı Yugoslavya'nın bir çekimser oyuna karşı 9 kabul oyu ile konseyden geçti. Sovyetler Birliği, Çin Halk Cumhuriyeti'nin BM'de temsil edilmemesine tepki göstererek konseyden çekildi ve bu nedenle kararı veto edemedi. Güvenlik Konseyi'nin aldığı söz konusu kararla Kuzey Kore'den birliklerini 38. enlemin kuzeyine çekmesi

isteniyordu. Kuzey Kore'nin BM kararına uymaması ve askeri durumun Güney Kore açısından gittikçe kötüleşmesi, Amerika'nın Hava ve Deniz birliklerini harekete geçirmesine yol açtı. 8. Amerikan Filosu Tayvan Adası'na yollanarak Kore'nin düşmesi durumunda adanın savunulmasında güçlü olunması sağlandı. BM Güvenlik Konseyi 27 Haziran'da üye devletleri Güney Kore'ye yardım etmeye çağıran karar tasarısını kabul etti.

Çin'in de katılımıyla, savaş bir BM-Çin savaşı durumuna geldi. Mac Arthur Çin saldırısına karşı hazırlıklı olmadığı için, Çin ordusu BM birliklerini püskürterek Güney Kore'yi işgal etmeye başladı. Ancak bir karşı saldırı sonucunda Çin birlikleri 38. enlemin kuzeyine çekilmeye zorlandılar ve çizgi boyunca askeri bir durgunluk ortaya çıktı. Askeri kuvvetler arasındaki sınır, 38. enlemin biraz kuzey ve güneyine kaymak suretiyle saptandı ve 1951 Nisan'ında bırakışma görüşmeleri başladı. Panmunjom'daki bırakışma görüşmeleri çok uzun sürdü ve bırakışma ancak 1953 Temmuz'unda imzalanabildi. Kore Savaşı'nın sonucunda, Kuzey Kore, Çin ile Batı arasında tampon devlet haline geldi. Savaşın Çin Halk Cumhuriyeti açısından sonucu, daha bir süre silah ve mali yardım bakımından Sovyetler'e bağlı kalmasıdır. Batılılar, epey kayıp vermelerine rağmen Güney Kore'yi kurtardılar. Ayrıca Sovyetler Birliği'nin, ABD'nin atom üstünlüğüne rağmen, Uzakdoğu'da böyle bir savaşı başlatma cesareti, Avrupa ülkelerini kıtalarında güçlerini artırmaya ve aralarındaki bağları sıkılaştırmaya itti. NATO'nun, içine Türkiye, Yunanistan ve Federal Almanya'yı alacak biçimde genişletilmesi, Kore gibi saldırıya açık durumda bulunan Yugoslavya'ya Batı'nın yardıma başlaması, yine Kore Savaşı'nın sonuçları arasındadır. Kore Savaşı'ndan en zararlı çıkan yine Koreliler oldu; ülkeleri yakılıp yıkıldı ve birkaç milyon Koreli öldü” (Sander, 1998, s.253).

1.6. Vietnam Savaşı

Vietnam Savaşı, diğere bir adıyla İkinci Çinhindi Savaşı 1955- 1975 yılları arasında, Doğu Bloğu ülkeleri olan Kuzey Vietnam, Çin Halk Cumhuriyeti ve Sovyetler Birliği ile ABD ve destekçisi anti-komünist Güney Vietnam arasında yaşanan savaştır. Kore Savaşı'ndan sonra Soğuk Savaş'ın ikinci sıcak çatışması olmuştur. ABD birlikleri

1963- 1973 yılları arasında sırasıyla; Truman, Eisenhower, Kennedy, Johnson ve Nixon dönemi olarak bilinen yirmi yıllık bir kuşatma ile savaşa dâhil olmuştur.

“Kennedy Dönemi, Vietnam savaşının ilk iki döneminde, yani Truman ile Eisenhower’ın başkanlıkları sırasında, ABD her geçen gün artan bir biçimde Vietnam "bataklığının" içine çekilmiş bulunuyordu. Kennedy döneminde ise artık Amerikan kuvvetleri kullanılmaya başlayacaktır. Başkan Kennedy bin günlük kısa başkanlık döneminde ABD'nin Vietnam'daki varlığını önemli ölçüde artırdı. Ölümünde, ABD Vietnam'daki askeri danışmanların sayısını önemli ölçüde artırmış, düşmana karşı sınırlı da olsa "napalm" gibi silahların kullanılmasına izin verilmiş ve ABD Diem gibi sevilmeyen bir öndere sıkıca bağlanmış bulunuyordu. İlginç bir rastlantı olarak, Diem Kennedy'den üç hafta önce öldürülmüştür. Kennedy, özellikle Domuzlar Körfezi çıkarması ve Kruşçev'le başarısız Viyana toplantısından sonra, uluslararası alanda sertlik göstermek durumunda kalmışsa da Vietnam'da kesin bir Amerikan zaferinden kuşkuluydu. Şu sözler onundur: "Son çözümlemede, bu onların savaşıdır; kazanacak ya da kaybedecek olanlar da onlardır." Askeriye tarafından Vietnam'a savaşkan Amerikan birlikleri gönderilmesi için kendisine baskı yapılmışsa da bunu yapmamakta sonuna kadar direnmiştir. Ancak onun önderliğinde ABD Vietnam'da önemli bir geçiş dönemine girmiş, en alt düzeyde bir bağılıktan, doğrudan müdahaleye geçilmiştir. Bunun en önemli nedeni, Başkan’ın yakınındakilerin (Savunma Bakanı ve Genelkurmay Başkanı gibi.) Vietnam’ı siyasal olmaktan çok askeri bir sorun olarak değerlendirmeleridir. Bunların düşüncesine göre, daha gelişmiş silahların çok miktarda kullanılması, kısa bir süre içinde zaferi sağlayabilirdi. 1963 yılının sonunda Vietnam'da 17.000 Amerikalı danışman bulunuyordu” (Sander, 1998, s.469, 470).

1963 yılının Kasım ayında Kennedy bir suikast sonucu öldürüldüğünde, Vietnam'da yaklaşık 17.000 Amerikan askeri vardı. Kennedy’nin ardından Amerika’nın yeni başkanı Johnson olmuştu. Vietnam’daki birliklerin başında bulunan General Westmoreland 1967 yılına gelindiğinde bölgedeki asker sayısını 600.000’e çıkardı. Ancak küçük Asya bir ülkesi 200 milyonluk büyük bir devlete karşı, topyekûn bir savaş vererek geri püskürtmeyi başardı. Başkan Johnson’un ardından göreve gelen Başkan

Nixon ise dış politikada kısmen ılımlı bir rol oynamaya çalışmış, ancak Vietnam politikalarında bir değişme olmamıştır. 1973 yılına kadar süren savaş, bir yandan Kuzey Vietnam'ın bombalanması ve aynı zamanda barış görüşmeleri de sürmeye devam etti. Savaş 23 Ocak 1973 tarihinde, başlamasından yaklaşık 20 yıl sonra yapılan bir ateşkes ile sona erdi. Savaş süresince yaklaşık 1,5 milyon Vietnamlı hayatını kaybetmiştir. Amerika ise geride 58 bin askerini bırakırken, savaş sonrası Vietnam'dan ülkelere dönen askerlerin bir kısmı da intihar ederek yaşamlarına son vermişlerdir. Savaş sonrasında ABD planlarının aksine Kuzey Vietnam ve Güney Vietnam 1975 yılında birleşerek ulusal bir devlet kimliğine büründüler.

2.7. Körfez Savaşları

2.7.1. Birinci Körfez Savaşı

Birinci Körfez Savaşı (1990-1991), ABD öncülüğünde, İngiltere, Fransa, Sudi Arabistan, Suriye ve Mısır gibi 28 devletin askeri koalisyonuyla Irak Devleti arasında yapılan savaştır. Dönemin Irak Devlet Başkanı Saddam Hüseyin'in çıkardığı Körfez Krizi, ABD öncülüğünde topyekûn bir savaşa dönüşmüştür. 1980-1988 yıllarında Irak, İran ile savaşmış ve ekonomik açıdan çok büyük zarara uğramıştı. Saddam Hüseyin iktidarı bu durum karşısında, Kuveyt'i ve diğer petrol üreten ülkeleri suçlayarak; aşırı petrol üretimlerinden dolayı Irak'ın bunda zarar gördüğünü iddia etmişti. Saddam Hüseyin daha da ileri giderek, Kuveyt'in Irak topraklarında petrol kuyuları açarak, petrollerini çaldığını ileri sürerek, 2,4 milyar dolar tazminat ödenmesini istemekteydi. Irak'ın bu talebine karşı, Kuveyt olumsuz cevap verdi. Bunun üzerine Saddam Hüseyin birlikleri, 2 Ağustos 1990 tarihinde Kuveyt'i işgal ederek bu ülkeyi ilhak ettiğini ilan etti.

Siyasi tarihçi Oral Sander, “Siyasi Tarih, 1918- 1994” adlı kitabında, söz konusu savaşın başlamasına ilişkin düşünceleri şöyledir:

“Irak'ın saldırısının ve Kuveyt'i işgalinin durdurulması ise BM Güvenlik Konseyi kararlarında açıkça beliren görülmemiş bir siyasal destek ve ABD'nin başını çektiği ve çoğu Arap devletinin de katıldığı yine görülmemiş bir askeri koalisyonla olanaklı hale geldi. İşin ilginç yönü, bugün bölgedeki radikal rejimlerin de bu "görülmemişliğin" ve bir daha böyle bir siyasal ve askeri ittifakın kolay kolay gerçekleşemeyeceğinin

bilincinde olmalarıdır. Irak'ın Kuveyt'i işgali ABD Başkanı Bush'u ve başta Suudi Arabistan olmak üzere bölgedeki müttefiklerini harekete geçirdi. Bosna-Hersek bunalımındakinden farklı olmak üzere, Kuveyt'in işgali yalnız bölgeyi değil, petrol kaynaklarının denetimi dolayısıyla tüm uluslararası sistemi tehdit etmekteydi. ABD hiç zaman kaybetmeksizin, NATO ve çeşitli Arap devletlerinin katıldığı çokuluslu bir ittifak kurdu ve bölgede askeri yığılmak yapılmaya başladı. BM Güvenlik Konseyi, aldığı bir kararla, 15 Ocak 1991 tarihine kadar Kuveyt'ten çekilmediği takdirde Irak'a karşı silahlı harekâta geçileceğini açıkladı. Saddam ültimatoma uymayı reddedip Kuveyt'ten birliklerini çekmeyince, 17 Ocak'ta savaş başladı. Savaşın başında koalisyon güçleri Irak'a hava ve füze saldırısında bulundular; Irak da buna Suudi Arabistan ve İsraile Scud füzeleri göndererek cevap verdi. 23 Şubat'ta Kuveyt'i kurtarmaya yönelik kara harekâtı başlatıldı ve önemli bir direnme gösteremeyen Irak 4 gün içinde yenildi. Irak tarafında ölü sayısı 85.000, tutsak sayısı 175.000, müttefikler safında ise ölü sayısı 234, yaralı ise 479'du. Tarihte bu kadar "ucuza" kazanılan askeri zafer azdır. 27 Şubat'ta varılan ateşkes anlaşmasıyla Irak bütün zehirli gaz ve kimyasal silahlarını ortadan kaldırmayı ve BM gözlemcilerinin Irak'ın tüm tesis ve füze üslerini denetlemesini kabul etti. Bu noktalar gerçekleşene kadar Irak'a ekonomik abluka ve ticaret yasağı kondu. Savaşın bitmesinden sonra Irak'ta Saddam Hüseyin'e karşı ayaklanmalar çıktı. Irak birlikleri, yüz binlerce Kürt, Şii ve rejime direnen sivil İran ve Türkiye sınırlarına sürdü ve bu iki ülke boyutlan milyona varan bir mülteci sorunuyla karşı karşıya kaldılar. Bunun üzerine ABD, Kuzey Irak'ta mülteciler için güvenli bölgeler ilan edip, Irak hava ve kara birliklerinin giremeyeceği coğrafi enlemler belirledi ve Irak'ın buna uyup uymadığını saptamak için Türkiye'nin güneyine bir "Çekiç Güç" yerleştirdi. Bu tarihten sonra, Irak'ın silahlanma programının durdurulması konusunda BM yetkilileri ile Irak yöneticileri arasında çeşitli gerginlikler yaşanmıştır ve bugün de zaman zaman yaşanmaktadır" (Sander, 1998, s.509, 510).

Sander'e göre Birinci Körfez Savaşı'nın "[...] en önemli ve uzun vadeli sonucu, tüm Ortadoğu ve Kuzey Afrika'da köktenci akımların güçlenmesi"dir. Nitekim

günümüze değin gelinen noktada, Sander'in bu görüşünün geçerliliğini koruduğunu görmekteyiz.

Bölgede 1945'ten beri üzerinde en çok konuşulan ve tüm siyasal partilerin programlarının basında yer verdikleri konu olan Arap Birliği büyük bir darbe yemiştir. Araplar, eskiden beri birliği güzel bir "düş" olarak görmüşler, gerçekleşmesi çok zor ve gösterişte de olsa, bu uğurda fikir üretmişlerdi. Ancak Körfez Savaşında Arapların ayrı ayrı saflarda kümelenmeleri ve kendi ulusal devletlerinin olduğu kadar Batı'nın çıkarlarını da korumak için aralarında savaşmaları, Arap birliği düşünüy de ortadan kaldırdı. 1993 yılında gerçekleşme yoluna giren Arap-İsrail barışı, Arap dünyasının bir bölümünde tepki ve çaresizliğe yol açmıştır. Ekonomik ve demokratik gelişmenin bir türlü gerçekleşmemesi, ilkelerine yeni bir kişilik ve amaç duygusu verecek yeni önder ve kadroların ortaya çıkmaması, Arap halklarında umutsuzluk yaratmaktadır. İşte bütün bu gelişmelerin sonunda, birleştirici bir öge olarak Batı düşmanlığı patlayıcı bir potansiyel olarak ortaya çıkmakta ve ister dinci, ister aşırı milliyetçi olsun, radikal akımlar tarafından kuşanılmaktadır. Üstelik Arapların uluslar-üstü birlik özlemlerine cevap verebilecek Arap birliği düşüncesi ortadan kalkınca, bin yıldan beri böyle bir birlik çağrısı yapan İslami köktendinciler, İran rejiminin de destek ve kışkırtmasıyla, ortamı boş bulmuşlar ve faaliyetlerini yaygınlaştırıp hızlandırmışlardır" (Sander, 1998, s. 512, 513).

2.7.2. İkinci Körfez Savaşı

Birinci Körfez Savaşı'nın sona erdirilmesinin ardından, Irak yönetimi Saddam Hüseyin liderliğinde değişmeden devam etmiştir. Kuveyt'in işgal edilmesinin ardından yürürlüğe giren Irak'a yönelik bütün ambargolar, savaştan sonraki dönemlerde devam etmiştir. 3 Nisan 1991 tarihli 687 sayılı karar Irak ile varılacak ateşkesin şartlarını içermektedir, bu kararla, Irak'a BM gözlemcilerinin gönderilmesi ve bu gözlemcilerin, Irak'ın gıda ve insani ihtiyaçlarının belirlenmesini öngörmektedir. 15 Ağustos 1991 tarihli 706 sayılı kararda; gıda karşılığı petrol talebinde bulunulmuştur. Ancak bu karar Irak lideri tarafından kabul edilmemiştir.

Birinci Körfez Savaşı'nın ardından ABD sürekli olarak Irak'ın iç işlerine müdahalede bulunmuş ve Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi tarafından sürekli olarak her konuda yaptırımlara zorlanmıştır. Kuşkusuz bu süreç boyunca ABD tarafından en çok gündeme getirilen konu, Irak'ın elinde bulundurduğu iddia edilen “Kitle İmha Silahları” meselesidir. ABD başkanı George Bush, Birinci Körfez Savaşı'ndan yarım kalmış hesapları bu bahane ile bütün Dünya'nın gözü önünde, silah zoruyla çözmekte karalıydı. Savaş, CNN Televizyonu'nun canlı yayınlarıyla birlikte, adeta ABD'nin gövde gösterisine dönüşmüştür. 21. yüzyıl'ın ilk büyük vahşetine tüm insanlar ortak edilerek, bir bakıma “ABD karşıtlığının hazin sonu” şeklinde, tüm dünya uluslarına gözdağı verilmiştir.

[...] İktidara geldiği andan itibaren gündemlerindeki ilk maddenin Irak olduğunu belirten Bush yönetimi, bu hususla ilgili olarak etkin faaliyetlerde bulunmaya başlamıştır. 11 Eylül 2001 tarihinde Amerika'da yapılan terör saldırılarının ardından El-Kaide'ye yönelik olarak yürütülen operasyonlara paralel olarak, bu saldırıların arkasında Irak'ın da bulunduğu propagandası yapılmaya başlanmıştır. Terör saldırıları sonucunda mağdur olduğu propagandası ile dünya kamuoyunu kendi yanına alan ve sempati toplayan ABD yönetimi, ilk olarak Afganistan'daki Taliban yönetimine karşı bir askeri hareket düzenlemiştir. Ancak kısa bir süre sonra, saldırılarla doğrudan bağlantısı bulunmamasına karşın, ABD'nin gündeminden düşmeyen Irak rejimi, ABD'deki terörist saldırıların baş mimarı, Suudi asıllı terörist Usame Bin Ladin'in ele geçirilememesinden sonra daha da çok anılır olmuştur. Bir zaman sonra Saddam Hüseyin'in adı, Bin Ladin'den daha çok dile getirilmeye başlanmış, Amerikan yönetimi, Irak'ın elinde kitle imha silahları bulunduğu tezini işlerken, bu silahların, Irak'ın yardımıyla teröristlerin eline geçmesinden endişe ettiğini her platformda belirtmiştir. Bu yönde büyük bir propaganda faaliyetine girişen Bush yönetimi, Irak'a yönelik olarak yapmak istediği askeri hareket için destek bulmakta zorlanmıştır. Bu nedenden ötürü dönemin ABD Dışişleri Bakanı Condoleezza Rice, Başkan'a diplomasi yolunu tercih etmesini tavsiye etmiştir. Yürütülen propaganda ve diplomasi faaliyetleri sonucunda İngiltere başta olmak üzere bazı ülkeleri yanına almayı başaran Bush yönetimi, savaşa karşı çıkan Avrupa ülkelerinin yönetimlerini “eski Avrupa” olarak

aşağılamaya, demokratik ilkelere karşı çıkıp halklarının çoğunluğunun isteğine rağmen koalisyona katılma kararı alan ülkeleri ise “vizyon sahibi” olarak övmeye başlamıştır (Yılmazçelik, 2007, s. 83, 84).

Amerikan ve İngiliz uçaklarının 20 Mart 2003'te Irak'ı bombalamasıyla savaş resmi olarak başlamış, başkent Bağdat üç hafta gibi kısa sayılabilecek bir sürede ele geçirilmiştir. Saddam Hüseyin ülke içinde kendisine karşı çıkanları çok ağır bir biçimde durdururken, dışarıdan gelen saldırılar karşısında hiçbir şey yapamamıştır. Başkentteki Firdevs Meydanı'nda bulunan Saddam heykeli, Amerikan deniz piyadeleri tarafından boynuna ip geçirilerek yıkılırken görüntüler aynı anda tüm dünya medyasına servis edilmişti. ABD'nin Irak'a yapacağı askeri harekâta karşı 15 Şubat 2003'te dünyanın bütün büyük kentlerinde milyonlarca insan savaş karşıtı gösteriler düzenlediler. Bu gösterilerin en önemli özelliği ilk defa savaş başlamadan küresel anlamda bir tepki konmasıydı. ABD'nin önceki savaşlardaki gibi gece saldırması beklenirken bu kez gün ışıırken bombardımana başladı. Irak'ın elindeki silahlar teknolojinin oldukça gerisindeydi, ABD ise yeni silahlarını bu savaşta deneme fırsatı bulmuştu. Irak Amerika için bir tatbikat alanına dönmüş, öyle ki harekât sırasında Amerika en ağır silahlarını kullanmaktan çekinmemiş, bu silahların tahrip güçlerini test etmiştir. Bush yönetimi savaş sırasında medyadan da en iyi şekilde faydalanmış CNN kanalı aracılığıyla savaşın tüm dünya tarafından canlı olarak ekranlardan izlenmesini sağlamış ve kendi propagandasını en iyi şekilde yapmıştır. Yoğun bombardımanın ardından Amerikan askerleri Irak'ı büyük ölçüde ele geçirdiler. Yıllarca Saddam Hüseyin'in baskısı altında yaşayan halk Amerikan askerlerini gelişine sevinmiş, ülkelere barışın ve demokrasinin geleceğine inanmışlardır. Saddam Hüseyin, ordusunun kolayca dağılması karşısında çaresiz kalmış, oğullarıyla birlikte kaçarak saklanmak zorunda kalmıştı; fakat bir süre sonra oğulları öldürülmüş kendisi ise Amerikan askerleri tarafından yakalanmıştır. ABD Irak'ı tamamen işgal edince 21 Mayıs 2003 tarihinde BM karar alarak 13 yıldır uygulanan ambargoyu kaldırmıştır. Duçayl davasında suçlu bulunan Saddam Hüseyin 30 Aralık 2006'da asılarak idam edildi. 2007 yılında yapılan bir araştırmaya göre Irak'ın işgali sırasında yaklaşık 1.000.000 sivil yurttaş hayatını kaybetmiş, UNHCR Nisan 2008 tarihli verilerine göre ise 4.7 milyon Iraklı yer değiştirmiştir.

BÖLÜM III

BATIDA SAVAŞ VE SANAT

3.1. Batı Sanatında Savaş Teması

Acıların ikonografisinin uzun bir geçmişi,
değiş yerindeyse bir soyağacı vardır.

Gösterilmeye değer sayılan acılar, kaynağı ister ilahi güçler,
isterse insanoğlu olsun, bir gazabın sonucu olarak kavranan acılardır.

Susan Sontag

Sanat, insanın varoluş serüveninin bir parçası olarak biçimlenmiştir ve insanın gerçekte olan bağı kopmadığı sürece bu konumunu koruyacaktır. Georgi V. Plehanov şöyle bir tanımlama yapar; “Sanatın maddesi gerçekliktir. Ama sanatçı hep bir seçme yapar. Onun, kendine göre, bir görüş biçimi vardır. Gerçeği enikonu yeniden yaratır. Bundan ötürü, gerçekçilik bayağı bir kopyacılıkla sınırlandırılmaz.” (Plehanov, 1999, s. 61) Plehanov’un da belirttiği gibi “sanatçı hep bir seçme yapar”, bu seçim en temel anlamda, sanatçının dünyayı kavrayış biçimiyle ilgilidir. Sanatçı, yalnızca dünyada olup biteni kendi resminin bir konusu olarak görmez, gerçekliğe ilişkin olarak sanatın içinden sorulmuş herhangi bir soru, bir anlamın ya da bir olgunun, tuval yüzeyine inşa edilmesi olarak kavrar bir bakıma.

İnsanlık tarihi toplumsal travmalarla doludur. Bu travmaların başında ise savaşlar gelmektedir. Sanat, her tarihsel süreçte bu travmalarla ilgilenmiş ve kendi nesnel gerçekliğinde, konuyu tartışmaya açmıştır. Savaşın bütün olumsuzluklarını yaşayan sanatçılar ise sadece tanık oldukları savaşa değil, en geniş anlamıyla bütün savaşlara karşı bir tutum içerisinde olmuşlardır. Kimi sanatçılar, kendilerini muhalif bir sanatın savunucusu konumunda tarif etmiş, sanatlarını doğrudan, hayatın biçimlenişine dönük bir eylem olarak kullanmışlardır.

[...] savaşlar, “propaganda, ant, protesto ve/veya kayıt” gibi farklı amaçlar altında, “kalıcı ve geçici” eserlerin üretimine ilham vermiştir. Zaman içinde tekrarlanan önemli örnekleriyle savaş temalı sanat, bir geleneği de içinde

barındırmaktadır. Zira sanatçılar, devamlı şekilde önceki sanatçıların eserlerine dönüş yaşamışlardır (Demirbaş, 2009, s. 53).

“Sosyal, ideolojik veya dini amaçlar için üretilen ve yayılan bilgi ve imgelere” işaret eden propagandanın kullanım alanlarından biri de, savaştır. Bu noktada savaş konulu eserler, sürekli şekilde politik bir araç olarak kullanılmıştır” (Demirbaş, 2009, s. 53). Batı sanatında, 15. yüzyılın sonlarından günümüze değin birçok sanatçı, savaş temasını resimlerinde kullanmıştır. Söz konusu sanatçılar ve eserleri için, şöyle bir tarihsel sıralama yapılabilir: Paolo Uccello, “San Romano Savaşı, 1432” Albrecht Altdorfer, “Issus Savaşı, 1529” (Resim 1), Peter Paul Rubens, “Masumların Katli, 1611” (Resim 2), Willem van de Velde, “Deniz Savaşları, 1666”, Jacques Louis David, “Horatius Kardeşlerin Yemini, 1784”, Antoine- Jean Gros, “Napolyon Eylau’da, 1808” (Resim 3), Francisco de Goya, “3 Mayıs, 1808”, Edouard Manet, “İmparator I. Maximilian'ın İnfazı, 1868” (Resim 4), Henri Rousseau, “Savaş, 1894” (Resim 5), Kathe Kollewitz, “Ana, 1903” (Resim 6), Ernst Ludwig Kirchner, “Asker Olarak Oto-portre, 1915”, Max Beckmann, Gece, 1918”, Paul Nash, “Tel, 1918- 19” (Resim 7), Otto Dix, “Yaralı Asker, 1924”, Alessandro Bruschetti, “Faşist Sentez, 1935” (Resim 8), Pablo Picasso, “Guernica, 1937”, Leon Golub, “Vietnam II, 1973” ve Fernando Botero, tarafından yapılan, “*Abu Ghraib* 57, 2005” resimleri, Batı sanatında savaşın konu edildiği eserlerden öne çıkanlardır.

İlkçağ uygarlıklarından günümüze değin, sanatın bütün dalları değişip dönüşerek ilerlemiştir. Bu dönüşümler aynı zamanda toplumların yaşadığı büyük buhranların bir sonucu olarak, sanatın bütün alanlarına nüfuz etmiştir. Kimi sanatçılar, kendi dönemlerinin tanığı olarak, sanat alanı içerisinde, savaşın salt gerçekliğini sorgulamış ve hayata dönük tutumlarıyla da bu travmaları, sanatlarında tema olarak işlemişlerdir. Batı sanatında bir bakıma gelenekselleşmiş olan savaş teması, sanatçıların bireysel deneyimlerini yansıtarak, daha çok savaş karşıtı tutumlarını öne çıkarmıştır. Ayrıca Batı sanatında bir geleneğe sahip olduğunu belirttiğimiz bu tema, aynı zamanda 20. yüzyılda Batı sanatının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır.



Resim 1. Albrecht Altdorfer, Issus savaşı, tuval üzerine yağlıboya, 1529



Resim 2. Peter Paul Rubens, Masumların katli, tuval üzerine yağlıboya, 1611



Resim 3. Antoine-Jean Gros, Napoleon Eylau'da, tuval üzerine yağlıboya, 1808



Resim 4. Edouard Manet, İmparator I. Maximilian'ın infazı, tuval üzerine yağlıboya, 252 × 305 cm, 1868



Resim 5. Henri Rousseau, Savaş, tuval üzerine yağlıboya, 114 x 195 cm, 1894



Resim 6. Kathe Kollwitz, Ana, 1903



Resim 7. Paul Nash, Tel, tuval üzerine yağlıboya, 1918-19



Resim 8. Alessandro Bruschetti, Faşist sentez, tuval üzerine yağlıboya, 1935

Batı sanatında “savaş temalı resimler” ile öne çıkan söz konusu sanatçılar, savaş konusunu her dönemde tartışmaya açmışlar ve sanatlarını doğrudan propaganda ve ya protesto gibi farklı amaçlarla ortaya koymuşlardır. Bu bağlamda 19. yüzyılın önemli sanatçılarından biri olan İspanyol ressam Francisco de Goya’nın “3 Mayıs 1808” adlı resmi ve “Savaşın Felaketleri” adlı gravür dizisinin 20. yüzyıl ve günümüz sanatı için bir kırılma noktası olarak kabul görmesi bakımından, ayrıca ağırlık verilmesi gerekmektedir.

Goya, Aragon bölgesinin küçük bir kasabasında 30 Mart 1746 günü dünyaya geldi. Resme olan ilgisi ve yeteneğinden dolayı babası onu Aragonlu yerel bir sanatçı olan José Luzan’ın atölyesine gönderdi. Bu atölyede dört yıl resim eğitimi aldıktan sonra, 1763 yılında Madrid’e gitti ve güçlü resimleriyle kendisine yeni bir çevre edindi.

1771 senesinde İtalya’da yaklaşık bir yıl kadar bulundu ve Parma Akademisi’nin düzenlediği yarışmayı kazanarak adını duyurdu. İspanya’ya geri döndüğünde artık tanınan bir ressamdı. 1786’da, Kral III. Charles’ın hizmetine girerek, imparatorluğun baş ressamı unvanını aldı. 1792 yılında, Güney İspanya’ya yaptığı yolculuğu Goya’nın sanatında bir dönüm noktası gibidir. Bu yolculuk sırasında geçirdiği ciddi hastalıklar, işitme duyusunu tümüyle yitirmesine yol açtı. Goya’nın içine düştüğü yoğun ruhsal çöküntü ve karamsarlık duygusu, onun sanatına yansiyarak, eserlerine güçlü bir inandırıcılık ve hüznün katmıştır. Napolyon askerlerinin İspanya’yı işgal etmesi sonucu Goya, Fransız askerlerinin İspanyol vatandaşlarına yaşattığı zulüm ve acıları gözlemleyerek, “3 Mayıs 1808” (Resim 17) adlı tablosunu yarattı. İspanyol resim sanatının başyapıtlarından biri olarak kabul edilen yapıt, sanat tarihçisi Kenneth Clark’a göre: tarz, konu ve içlem olarak kelimenin tam manası ile devrim sayılabilecek ilk büyük resimdir. “3 Mayıs 1808” adlı bu resmin içeriği ve duygusal gücü, onu, savaşın korkunçluğu konusunda çığır açan ve ilk örneklerden biri olarak değerlendirilen bir imge haline getirmiştir. Batı Sanatının 19. yüzyıldaki en güçlü resimlerinden biri olan “3 Mayıs 1808” adlı resmin yanı sıra, söz konusu işgalin kaydı niteliğini taşıyan “Savaşın Felaketleri” adlı gravür dizisi de yine Goya’ya aittir. Bu gravür dizisi Napolyon askerlerinin İspanyol halkına uyguladığı vahşetin belgesi niteliğindedir. Goya, tanıklık ettiği bu dönemi bir bakıma kayıt altına almıştır.

Napolyon orduları İspanya’yı 1808 yılında işgal ettiğinde, İspanyol burjuvası ve aydınlar, Fransa’nın İspanyol halkının ihtiyaç duyduğu, reformları getireceğine inanmışlardı. Goya bir cumhuriyetçi olarak bu gelişmeyi, ilk başlarda olumlu bulmuştur; çünkü ülke Monarşi ile yönetiliyordu ve Fransa İspanya’ya göre çoğu reformları gerçekleştirmiş durumdaydı. Ancak; duyulan bu umutlar, savaşın daha başlarında hüsrana dönüştü. Napolyon askerleri, masum insanları katletmeye başlamış ve ülke bir kaosa sürüklenmişti. Bir yandan İspanya kendi içerisindeki iç çatışmalarla uğraşırken bir yandan Napolyon askerlerine karşı savaşıyordu. Bu katliamlara karşı cumhuriyetçiler sessiz kalmayıp direnişe geçtiler ve Fransa’ya karşı ciddi bir halk hareketi başlattılar. İspanyol askerler gerilla savaşıma başlamasıyla uzun ve kanlı bir döneme girilmiş oldu. Bu süreçte oluşan iktidar boşluğu, monarşi yanlıları ve cumhuriyetçileri karşı karşıya getirdi ve ülkede iç savaş başlamış oldu.

“Goya uzun savaş ve işgal yılları boyunca bu sıcak gündemi ele alan bir dizi çalışma yapmıştır. 3 Mayıs 1808, bunlar arasında özel bir yere sahip olmakla birlikte kendi arka planında yıllardır adeta gizlice sürmekte olan bir dizi çalışmayı

barındırmaktadır” (Okan, 2006, s.132). “Savaşın Felaketleri” adlı baskı resimlerinden oluşan bu eserler, sanatçının tanıklık ettiği savaşın, anlamsızlığı ve karşı duruşun simgeleridir bir bakıma. Goya’nın, “Savaşın Felaketleri” adlı baskı resimleri, sanatçının, söz konusu bu süreçten nasıl etkilendiğini bize açıkça göstermektedir.

Savaş temalı bu resimlerin, anlam olanaklarını, seçilen resimler üzerinden (Resim: 9-10-11-12) giderek ele aldığımızda; Goya’nın söz konusu resimleri, kendi zamansallığının çok ötesine geçerek, bütün zamanlarda kendisine yer bulan bir öndeyişler bütünü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mustafa Okan, Goya’nın söz konusu resimlerinin çözümlemesi bağlamında, şunları söyler:

Dizinin başlığı olan "Savaşın Felaketleri", kararlı bir açıklıkla, içerdiği görüntülerin gerçek olduğunu ima eder, savaşın neye benzediğini temsil ettiğini söyler. Goya, arkadaşı Cean Bermudez'e 1824 yılında bıraktığı çalışmaların setine şu başlığı not düşerek imzalamıştır: "85 baskıda Bonaparte ile İspanya'daki kanlı savaşın ölümcül sonuçları ve diğer anlamlı ifadeler. Orijinal, ressam tarafından yaratılmış, çizilmiş ve oyulmuştur, Don Francisco de Goya y Lucientes." Bu başlık dolaysız şekilde gösteriyor ki, sanatçı, doğrudan anlatmak yerine ima yoluyla bir şeyi vurgulamayı veya uyarıda bulunmayı seçmiştir. Buradan giderek, Goya'nın görüntülerini yaratırken bir tür özgürlük alanı açmak istediği düşünülebilir. Başlıkta yer alan "yaratılmış" sözcüğü izleyiciyi Goya’nın gerçekten de "Savaşın Felaketleri"ni yaparken yorumunu kullandığı yargısını desteklemektedir.

Her izleyiciye kendini yerleştirebileceği bir olay veya kendi yüzü yerine koyabileceği bir yüz vererek yapmaya çalışır bunu. Şöyle der; bu önceden olmuştur, tekrar olacaktır, bu sadece bir örnektir, bu senin de başına gelebilir. Belki, tersinden giderek sonuç çıkarmanın güçlüklerini taşıyor ama yine de bir tamamlayıcı özetleme olarak söylemek gerekir ki, görüntüler belli olaylara bağlı olmadığından, tarihsel referansların onaylarına da gerek kalmamıştır. Onlar, kendi tarihsel gerçeklikleriyle çatışmayan bir tutarlılığa sahip olmakla, kendine yeten gerçek öyküler haline gelmişlerdir. Kaldı ki, "Savaşın Felaketleri" içinde toplanmış resimler bu savaşın tek görsel "kayıtları" olarak, özellikle kanıt rolüne çok uygun düşmektedirler (Okan, 2006, s. 132).



Resim 9. Francisco de Goya, Barbarlar! (38. plaka), 15.5 x 20.5cm, 1810-14



Resim 10. Francisco de Goya, Bu kötüdür, 15.5 x 20.5cm (46. plaka), 1810



Resim 11. Francisco de Goya, Bu daha kötüdür, (74. plaka), 1810-14



Resim 12. Francisco de Goya, Kimse Buna Bakamaz, 14,5 cm x 21 cm, 1810-12

İspanyol ressam Goya, tanıklık ettiği dönemde yaşanan savaşlarda, sıradan insanların çektiği acıları eserlerine aktarmıştır. Goya'nın resimleri, Klasik Batı resmi içerisinde kendine özgü bir alan yaratmıştır; çünkü Goya'nın resimleri o güne değin, alışıla gelmiş bütün kuralları yıkar. Goya'nın resimleri, bir gelenekten kopuş anlamındadır; ancak Goya, "Modern Avrupa Sanatı" içinde yeni bir geleneğin, en önemli temsilcilerinden biri durumundadır.

Dönemin savaş temalı resimlerin, diğer önemli sanatçısı olan, Fransız ressam Eugène Delacroix'dır. Delacroix, 1830 yılında yaptığı "Halka Önderlik Eden Özgürlük"

(Resim 13) resmiyle ilgili, kardeşine yazdığı bir mektupta: “Devrim için savaşmıyorsam hiç olmazsa devrim için resim yapmalıyım” demiştir. Fransız Devriminin simgesi olarak kabul edilen resim, 1830 yılında Kral X. Charles’ın devrilmesine yol açan üç günlük halk ayaklanmasının anısına yapılmıştır.

27 Temmuz 1830 Günü Paris Halkı ayaklandı, barikatların üstüne çıktı. Kral X. Charles yayımladığı bir fermanla meclisi dağıtmış ve basın özgürlüğünü kısıtlamak niyetinde olduğunu beyan etmişti. Başta ufak tefek isyanlar şeklinde başlayan hareket kısa zamanda bir ayaklanmaya, hatta ilk kez işçilerin de katıldığı, tüm burjuva katmanlarınca desteklenen bir devrime dönüştü. Ayaklanmanın tek, gerçek lideri yoktu. Bunun içindir ki Delacroix halkın önderinin “Özgürlük” olduğunu söyler (Krausse, 2005, s. 61).



Resim 13. Eugène Delacroix, Halka yol gösteren özgürlük, tuval üzerine yağlıboya, 260 cm × 325 cm, 1830

Birçok sanat tarihçisi, “Halka Yol Gösteren Özgürlük” yapıtını, modern resim sanatının ilk politik çalışması olarak kabul eder. Delacroix, ayaklanmacılara destek vermiş ve özgürlük ideasını resminde somutlamıştır. Bu açıdan bakıldığında Delacroix’nın resmi kendinden önceki resimlere pek benzemez; çünkü bu yapıtta verilen “özgürlük” mesajı, soyut bir kavram olarak verilmemiştir. Aksine, doğrudan devrimcileri birer kahraman olarak göstermiş ve Fransız halkını, Kral X. Charles’a karşı ayaklanmaya davet etmiştir bir bakıma. Delacroix, resminin merkezine özgürlüğü

simgeleyen bir kadın figürü yerleştirmiştir. Bir elinde Fransız bayrağı diğer elinde bir tüfek taşıyan kadın, ilerlemekte kararlı bir izlenim vermektedir. Hemen ardından gelen devrimci insanları bütün engellere rağmen bu haklı mücadeleden vazgeçmemeleri konusunda adeta öncülük etmektedir.

Batı Sanatında, savaş konu edinen çok sayıda örnek vardır. Savaş, kiminde bir kahramanlık öyküsü olarak, kiminde ise yerilmesi gereken bir olgu olarak işlenmiştir. 20. yüzyıla gelindiğinde birçok sanatçı, çoğunlukla kişisel deneyimlerini yansıtacak biçimde savaş temasına ilgi duymuşlardır. Söz konusu sanatçılar, Paolo Uccello, Jacques Louis David, Francisco de Goya, Eugène Delacroix gibi, sanatçıların etkilerini eserlerine taşıyarak, savaşların daha çok, korkunçluğunu ve yıkımını konu edineceklerdir. Modernist sanatçılar tarafından konu edilen “savaş teması”, içerisinde taşıdığı politik tavrıyla birlikte, Batı sanatında daha sonraları gelenekselleşecek olan karşı-sanat fikrinin, en güçlü dayanağı olacaktır.

3.2. Savaş Dönemleri ve Sanatta Dönüşümler: Savaşın Tarihi ile Sanatın Tarihine Eş Zamanlı Bakış

Sanat, insanoğlunun ortaya çıkışıyla birlikte kendini ifade etme edimi olarak karşımıza çıkmıştır. İnsanoğlunun, bilinen en eski tarihli örneklerinden olan mağara resimlerinden günümüze değin, sanat sürekli olarak yeniden biçimlenmiştir. Söz konusu biçimlenişe dinsel ve kültürel etkinliklerin yanı sıra savaşların etkisi de oldukça büyük olmuştur. Savaşlar, yüzyıllardır çeşitli toplumların yer değiştirmelerine ve kültürler arasında etkileşimlerin ortaya çıkışında etkili olmuştur. Çok geniş coğrafyalara yayılan insan topluluklarının arasındaki çekişmeler, beraberinde insanoğlunun kolektif belleğini de oluşturmuştur bir bakıma. Bu etkileşimlerin doğal bir sonucu olarak, toplumların kültürel dokusunu oluşturan figürlerin, heykellerin, motiflerin ve hatta kimi mitolojik öykülerin benzerliği bu şekilde olanaklı hale gelmiştir. İnsanoğlu yazıyı bulgulamasından çok önce çizgiyi keşfetmiştir. 19. yüzyılda keşfedilen İspanya’daki Alta Mira (Resim 14) ve Fransa’daki Lascaux (Resim 15) mağaralarında bulunan bizon, mamut, at ve geyik gibi hayvan betimlemeleri yazılı kaynaklarımızdan çok önceyi imlemektedir ve bize tarih öncesine ilişkin bilgilerin kaydını göstermektedir. Bunlar, İ.Ö. 20.000’lerde büyük bir ustalıkla mağara duvarlarına çeşitli yöntemlerle çizilmiş resimlerdir. Bu resimlere bakarak, tarih öncesi insanların gündelik yaşamlarına, inançlarına ve kültürel etkinliklerinin neler olduğuna dair akıl yürütebiliriz. Paleolitik

dönemde rastlanılan bu insan etkinliğinin sanatsal bir etkinlik olup olmadığı tartışmalıdır, ancak bu resimler her ne amaçla yapılmış olursa olsun, yine de insanoğlunun kolektif belleğindeki imgelerin, ilk göstergeleri durumundadırlar.

En eski örneklerden başlayarak günümüze değin Savaş olgusu, sanatın üzerinde durduğu temaların başında gelmektedir. Uzun insanlık tarihini boyunca, bir bakıma kendi dönemine tanıklık eden sanat, kimi zaman bir kayıt işlevi kimi zaman ise propaganda ve ya protesto gibi farklı amaçlarla varlığını sürdürmüştür. Bu bağlamda Sanat, her dönemde belli iktidar çevrelerinin hizmetinde kullanıldığında bile birçok sanatçı, kendi konumunun sınırlarını zorlayarak, gizliden ve ya açıkça sanatın muhalif yanını ortaya koymaktan çekinmemiştir. Toplumsal olaylar, özellikle de savaşlar ve büyük katliamlar, tarihin her döneminde sanatçıları derinden etkilemiş ve düşüncelerinin belli bir netliğe kavuşmasıyla da ürünlerinde somutlaşmıştır. Batı Sanatında savaş teması, Paolo Uccello'dan Francisco de Goya'ya, Henri Rousseau'dan Pablo Picasso'ya kadar birçok sanatçının ortak konusu olmuştur.



Resim 14. Bizon Figürü, Altamira mağara duvarı, İ.Ö. 17.000-9000, İspanya



Resim 15. At Figürü, Lascaux mağara duvarı, İ.Ö. 16.000-9000, Fransa



Resim16. Paolo Uccello, “San Romano muharebesi”, tuval üzerine yağlıboya, 182 cm × 320 cm, 1432

15. yüzyılın sonlarından günümüze değin birçok sanatçı tarafından işlenen savaş teması, Batı Sanatının biçimlenmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. Örneğin Batı sanatının savaş temalı ilk özgün eserlerinden olan Paolo Uccello’nun “San Romano Muharebesi” (Resim 16) adlı çalışmasıdır. 15. yüzyıl Rönesans sanatçısı Uccello, Floransalılar’ın 1432 yılında Sienalları’ı yenişini resmetmiştir.

Batı sanatının biçimleniş evresinin, önemli sanatçılarından biri olan Goya, resimlerinde işlediği savaş temasını salt resminin konusu olarak görmez, aynı zamanda bu onun politik tavrının bir göstergesidir. Goya, 1808 yılında Napolyon askerlerinin

İspanya'yı işgalini ve Fransız askerlerinin İspanyol halkına yaşattığı acıları “3 Mayıs 1808” (Resim 17) adlı tablosunda bütün çarpıcılığıyla göstermiştir. İspanyol resim sanatının başyapıtlarından biri olarak kabul edilen tablo, sanat tarihinin devrim sayılabilecek ilk büyük simgesidir aynı zamanda. Batı Sanatının 19. yüzyıldaki en güçlü resimlerinden biri olarak kabul edilen “3 Mayıs 1808” adlı resim, aynı zamanda söz konusu işgalin kaydı niteliğindedir.

Sanatı içinde bulunduğu toplumun ekonomik ve sosyo-kültürel değerlerinden soyutlamak mümkün değildir. 18. ve 19. yüzyılın sosyal, siyasal ve kültürel yapısı 20. yüzyılın Batı Sanatını biçimlendirmiştir bir bakıma. Söz konusu ihtilal sadece Batı dünyasının değil, bütün dünyada aydınlanma fikrinin en güçlü dayanağı olmuş ve Batı sanatına yön vermiştir. 19. yüzyılın ilk yıllarından başlayıp, 20. yüzyılın ikinci yarısına değin Batı Sanatında hiç olmadığı kadar sanat akımları ortaya çıkmıştır. Kimi akımın etkisi çok kısa soluklu olmuş, kimi ise Batı Sanatını kökünden değiştirmiştir. Avrupalı filozoflar, edebiyatçılar ve sanatçılar, dönemin egemen düşünce yapısını reddederek, bilimin ve sanatın ışığına doğru yönelmişlerdir. 18. yüzyılın ortalarından itibaren “Aydınlanma Çağı” diye adlandırılan bu dönem, 1789 Fransız Devrimi ile taçlandırılmıştır. Fransız Devrimi ile ortaya çıkan rasyonalizm fikri, güzel sanatlar alanında, söz konusu akımların temel dayanağını oluşturmuştur.



Resim 17. Francisco de Goya, 3 mayıs 1808, tuval üzerine yağlıboya,
268 x 347 cm, 1814

Dönemin Fransa'sında halk, soylular, burjuvalar, rahipler ve köylüler olmak üzere farklı sınıfsal katmandan oluşmaktaydı. Toplumda eşitliğin olmaması, soyluların ve rahiplerin sosyal hayatta ayrıcalıklı bir yere sahip olması, burjuvaların ise daha fazla siyasal haklar talep etmesi ve bütün bunların aksine köylülerin hiçbir hakka sahip olmaması, 1789 Fransız İhtilâli'nin çıkmasında etken olmuştur. Ayrıca Volter, Monteskiyö ve Jan Jak Russo gibi aydınların 18. Yüzyılın sonlarına doğru Fransa'da yaşanan bu devrimin, fikri alt yapısının oluşmasında katkıları çok büyük olmuştur. Fransız aydınları, eserlerinde dönemin siyasal rejimini bütün yönleriyle tartışmaya açarak, Fransız halkının kendi kendini yönetebilecek bir iradeye sahip olduğunu ortaya koymuşlardır. Fransa'da oluşan bu fikri ortam, halkın krallık rejimine karşı ayaklanmasına ve devrimin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. 1789 Fransız Devrimi ile oluşan yeni siyasal durum, toplumsal hayatın bütün alanlarında yeni bir hayatın mümkün olabileceği umudunu ortaya koymuştur bir bakıma.

18. yüzyılın ortalarından itibaren Batı, her alanda değişim ve dönüşüm içerisine girerek, sosyal hayatı hızla değişime zorlamıştır. Bütün bu toplumsal dönüşümler, sanatın bütün dallarında kendisini hissettirmiş ve kısa zamanda sanat, Batı dünyasında bütün değişim ve dönüşümlerin öncüsü olarak yerini almıştır. 18. yüzyıldan 19. yüzyıl sonlarına değin süren Sanayi Devrimi, Fransız İhtilali'nin yarattığı natüralizm ve rasyonalizm fikrinden doğmuştur. Sanayi Devrimi, kuşkusuz insanlık tarihinin en büyük dönüşümlerinden biridir. Dünyanın sanayi devrimiyle eş zamanlı olarak yeni bir çehre kazanması, 19. ve 20. yüzyılda tanık olduğumuz sanat alanlarındaki değişimlerin ve dönüşümlerin temelini oluşturmaktadır. Sanayi devrimi ile birlikte toplumsal hayattaki değişimler güzel sanatlar alanında da kendisi göstermiştir. Söz konusu değişimlere kayıtsız kalmayan Batılı sanatçılar, yeni arayışlara girmişler ve sanatçıyı sınırlayan bütün değerlere karşı savaş açmışlardır. Sanatçı, artık sürekli gelişen ve modernleşen bir dünyanın olanaklarını düşünüyor ve sanatın hayatla olan ilişkisini daha somut hale getirmenin yollarını arıyordu. Kuşkusuz, modern dünyanın göstergeleri, ancak insanoğlunun sanatsal düzeyi ile orantılı olabilmektedir.

19. yüzyılın ortalarından başlayarak 1930'lara kadar, Batı Sanatı devrimci bir yapı içerisinde şekillenmiştir. Bu yapı aslında büyük toplumsal buhranlar sırasında veya sonrasında ortaya çıkmıştır. Yeni bir dünya özlemiyle kendi alanlarının sınırsız olanaklarının farkına varan sanatçılar, bir bakıma hayatın şekillenmesine dönük müdahalede bulunmuşlardır. Hayatın her alanında yaşanan devrimler, edebiyat, müzik,

mimarlık, heykel ve resim gibi sanat dallarını derinden etkileyerek bütün kuralları yıkmıştır.

20. yüzyılın ilk büyük toplumsal yıkımı, şüphesiz I. Dünya Savaşıdır. Bu savaşın bütün toplumlar için olumsuz sonuçları eş zamanlı olarak, sanatın muhalif yanının ortaya çıkarmasına olanak sağlamıştır. Avrupa Sanatı, yalnızca sanatın estetik yönünü değil, sanatın aynı zamanda sosyal ve siyasi yapıyla da yakın ilişkiye sahip yeni bir ortam yaratmıştır. Söz konusu sanat ortamı, sanatçıların akademiye ve burjuva estetiğine ve hatta sınıf düzenine yönelik karşıtlığında belirmiştir. Bu bağlamda sanatçılar, sanat eserlerinin metalaşarak yalnızca burjuvanın estetik anlayışının boyunduruğuna girmesinin yanı sıra burjuvanın egemenliğindeki bütün toplumsal yapıya da karşı çıkmışlardır.

Savaş olgusu, kendi somut varlığı bakımından korkunç sonuçları olan bir duruma denk düşmektedir. Özellikle, muhalif bir çizgide uğraş veren kimi sanatçıların, savaş olgusunun bütün toplumlar için tekrar gözden geçirilmesi bağlamında uyarıları olduğu açıktır. Sanat tarihinin kolektif akılda en çok iz bırakan ürünleri incelendiğinde, bu ürünlerin kendi zamansallığının üzerine çıkmasının tesadüf olmadığı görülür. Bu bağlamda, özellikle, “Savaş Dönemlerinde Sanat” konusu kendi somut varlığının dışında, bütün sanat tarihini derinden etkilemesi bakımından önem kazanmaktadır. Genel olarak büyük sanat ürünleri ve sanat akımları yaşanan bu kargaşa ve acı ortamının ürünleri olarak ortaya çıkmıştır. Sanat ile yaşanan bu travmalar arasındaki bağın dolaysız olarak oluştuğu görülür.

20. yüzyılın hemen başında Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Orfizm, Fütürizm ve Sürrealizm gibi birçok sanat akımı ortaya çıkmıştır. Söz konusu bu akımlar, hayatın biçimlenişine dönük düşünce ve eylemleri kapsamaktadır. Sanatın bu bağlamda tanımlanması ve sanatçıların birer özne olarak kendi dönemlerinin toplumsal travmalarına karşı, sanatlarında gösterdikleri refleksin bir olgu olarak ortaya konması büyük önem taşımaktadır. Yakın tarihli savaşlar olan I. ve II. Dünya Savaşı, Kore, Vietnam ve Körfez savaşları sırasında ve sonrasında yaşanan toplumsal travmaların, sanatçı ve ürünleri odaklı ele alınarak çözümlenmesi, sanat ile hayat arasındaki ilişkinin kavranılması bakımından kritik öneme sahiptir.

Birinci Dünya Savaşı (1914- 1918) öncesinde Batı Sanatı’nda yaşanan değişim ve yenilikler modern sanatın tüm dünyada gelişmesine öncülük etmiştir. 20. yüzyılın hemen başlarında birçok yeni sanat akımı ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılda öne çıkan Romantizm, Realizm, Ekspresyonizm ve Post Ekspresyonizm gibi akımlarının yarattığı tartışma ortamı, 20. yüzyılın başlarında da etkisini sürdürmüş ve Ekspresyonistlere tepki

olarak, Henri Matisse ve Maurice de Vlaminck öncülüğünde Fovizm akımı ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılın ilk modern sanat akımı Fovizm'dir. Fovizm, (Les Fauves) sözcüğü ilk kez, Louis Vauxcelles (1870-1943) tarafından kullanılmıştır ve tanım olarak “Vahşi Hayvanlar” veya “Vahşiler” anlamına gelmektedir. Fovizm akımının en temel özelliği, tüpten çıkmış çığ ve çarpıcı renklerin doğrudan kullanımının yanı sıra bozuk bir perspektifin de kullanılıyor olmasıdır. Fovizm akımı, Camoin, Flandrin, Vlaminck, Matisse (Resim 18), Marquet, Rouault (Resim 19) ve Derain gibi sanatçıların eserleriyle, 1905 yılında Paris'te açılan bir sergiyle adını duyurmuştur. Fovizm, “20. yüzyılın adı konmuş ilk Dışavurumcu akım olarak tarihe geçmiştir” (Antmen, 2009, s. 36).

“Fovistler'in, [...] Empresyonizmin simgelediği geleneksel gerçek kavramına karşı gösterdikleri hoşnutsuzluk, bu yeni kuşağın niteliğini belirlemektedir. Bu sanatçılar, dış görünüşlerin betimlenmesinin gerçeğin yalnız bir yüzünü içerdiğini, nesnelerin ruhuna inmediğini biliyorlardı. Onlar, hem gözlemledikleri nesnenin en ince ayrıntısına değin çözümlenmesinin, hem de düşünsel işlemlerin betimlenmesinin, varlığın tümünü anlatmakta yetersiz kaldığını anlamışlardı. Matisse buna şöyle bir çıkar yol buldu: "Her şeyden önce ulaşmak istediğim şey dışavurumdur. Dışavurum bence bir yüzü birdenbire canlandıran veya kendini şiddetli bir harekette gösteren bir coşkuda değil, herhangi bir resmin tümel örgütlenmesindedir. Nesnelerin kapladıkları mekân, bunların çevresindeki boşluk ve oranlar, hepsinin bu konuda payı vardır. Rengin başlıca amacı dışavuruma olabildiğince yardım etmektir" (<http://www.msxlabs.org>).

Fovizm akımı içerisinde yer alan Georges Rouault, sanat tarihçisi Richard Hamilton'a göre, [...] “dekoratif yönünden ziyade, hislerini ifade etmenin aracı olarak ilgi gösterdiği sanatı, egemen sınıfların baskısı altında ezilen, toplumun dışına itilen kesimlerde “dini deneyimin gerçeklerini bulmak” üzere kullanmaktadır ”(Demirbaş, 2009, s. 37).

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan diğer bir akım Kübizm'dir. Bu akımın öncüleri Pablo Picasso (1881–1973) ve Georges Braque (1882-1963) (Resim 21) olarak kabul edilir. 1910 yılından itibaren Juan Gris (1887-1927), Robert Delaunay (1885-1941), Fernand Léger (188-1955) gibi sanatçıların da katılımıyla Salon sergileri açıldılar

ve Kübizm’ in yaygınlık kazanmasını sağladılar. İp eroğlu’na göre: “Kübizm, [...] natüralist sanat geleneğini kırarak yeni bir biçim dili yaratan sanat akımıdır.” (İp eroğlu, 2009, s. 26)



Resim 18. Henri Matisse, Green Stripe, 40,5 x 32,5 cm, 1905



Resim 19. Georges Rouault, Mösyö ve Madam Poulot, 70 x 52 cm, 1905

Söz konusu akımın ortaya çıkışında Paul Cezanne’ın rolü çok büyük olmuştur. Cezanne, Empresyonizm ile Kübizm arasında köprü oluşturarak, modern sanatın ortaya

çıkmasına olanak sağlamıştır. Kübizm, kısaca; nesnelerin geometrik formlara ayrılarak parçalanmasıdır. “Birçok kişiye göre, nesnelerin bu parçalanışı; yaşamdan alınan öce işaret etmekte, ölüm, yaşamın geçiciliği ve güvensizlik bu anlatım diliyle ifade edilmektedir. Yüzyılın savaşları, sanatçıları endişeye boğmuş ve yaşananlara tepkiler, sanatçıların resimsel ifadelerinde, parçalama, yok etme ya da dağıtma yoluyla dile getirilmiştir” (Çetinkaya, 2000, s.36). Birinci Dünya Savaşı ile birlikte birçok sanatçı askere çağırılmış ve hatta bazıları ciddi yaralar almıştır. Cephede yaralananlar arasında Kübizm’ in öncülerinden olan Braque da bulunmaktaydı. Bu durum savaş öncesi heyecanı ciddi ölçüde etkilemiş olsa da söz konusu akım, modern sanatın öne çıkan en aykırı dili olma özelliğini korumuştur. Dönemin sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire’ye göre ise Kübizm: Fransa’da dönemin en “yüce” sanat akımıdır. “Kübizm gerçekten de yeni bir resimsel dil; yeni bir görme biçimi; dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak dönemine damgasını vuran başlıca sanat akımıdır” (Antmen, 2009, s. 47).

1907 yılında Picasso tarafından yapılan “Avignonlu Kızlar” (Resim 20) resmi, bu akımın ilk yapıtı olarak kabul edilmektedir. Bununla birlikte, söz konusu resim, modern sanat için devrim niteliğindedir. “Avignonlu Kızlar’ın devrim yaratan özelliği, üç boyutlu nesneleri iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin yeni bir yolunu önermeye başlamasıdır: Resimde açıkça görülebileceği gibi oldukça kaba ve şematize bir biçimde resmedilmiş figürler, aynı anda hem cepheden, hem profilden görünmekte, izleyiciye aynı figürü farklı açılardan kavrayabilmek olanağı vermektedir” (Antmen, 2009, s. 47).



Resim 20. Pablo Picasso, Avignonlu kızlar, tuval üzerine yağlıboya, 243,9 × 233,7 cm, 1907



Resim 21. Georges Braque, Şişe ve balıklar, tuval üzerine yağlıboya, 61 x 75 cm, 1910

20. yüzyılın ilk yıllarında, Kübizm ile eşzamanlı olarak, küçük guruplardan oluşan sanat hareketleri ortaya çıktı. Söz konusu bu sanat hareketleri: Fütürizm, Orfizm ve Der Blaue Reiter'dir. Bu akımlar içerisinde öne çıkan akım ise, Fütürizm (Gelecekçilik) olmuştur. Fütürizm hareketi "Yeni bir dünya, yeni bir sanat" söylemiyle yola çıkmıştır ve dönemin en çok ilgi uyandıran akımı olmuştur. Fütürizm akımı,

İtalyan Şair Filippo Tommaso Marinetti tarafından, 1909 yılında kaleme alınan “Fütürizm Manifestosu” ile adını duyurmuştur.

Söz konusu manifesto ile [...] Çağdaş uygarlığın getirdiği tüm yeniliklere, teknik ve bilim alanında çığır açan bulgulara “evet” deniliyordu. Bu manifestoda modern makine dünyası, evrensel bir dinamizm olarak tanımlanıyor, etkinlik, devinim ve hız bu dünyanın amblemleri olarak gösteriliyordu. Etkinlik, devinim ve hız teknik dünyada doğadaki ölçülerin sınırlarını aşmış, dev boyutlar kazanmıştı. Manifestoda natüralist sanatın olanaklarıyla, doğmakta olan yeni dünyanın verilemeyeceğine işaret ediyor ve bu yeni dünyanın yaşantılarını sanata eşzamanlı yansıtabilecek yeni bir biçim-dilin uygulanması isteniyordu” (İpşiroğlu, 2009, s. 33).

Fütürizm akımı, Carlo Carrà (1881-1966), Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Russolo (1885-1947), Gino Severini (1883-1966) ve Giacomo Balla (1871-1958) gibi dönemin İtalyan sanatçıların öncülüğünde gelişerek Rusya, İngiltere ve Fransa’ya yayıldı. Bu akımın öne çıkan sanatçıları Umberto Boccioni (Resim 22), (Resim 23) ve Giacomo Balla’dır (Resim 24).

Lynton’a göre: Fütürist sanat, Kübizmin açtığı uluslararası kanala kabaran bir dalga olarak katıldı ve modern sanatçıları önemli seçeneklerle karşı karşıya getirdi. Modern sanatçı ya geleneğin yerleşmiş sınırları içinde kalıp halkın anlayış ve ilgisini sağlayabilirdi, ya da sanatın kendini yenilemesine ve modern dünyanın özelliklerini ve sorunlarını yansıtmaya yardım edebilirdi” (Lynton, 2004, s. 94).

İtalya’da Marinetti’nin başını çektiği Fütürist sanatçılar, İtalya’nın kurtuluşunun ancak geleneksel yerleşik düşüncelerden arınarak olabileceğini savunmuşlar ve bütün İtalyan sanatçıları vatansever bir tavır almaya davet etmişlerdir. İtalyan Fütüristler köhnemiş düzenin ve yüzeysel burjuva sanatına karşı savaş açarak yeni bir gelecek vadetmişlerdir. Ancak, Birinci Dünya Savaşı sırasında attan düşerek hayatını kaybeden Umberto Boccioni ile Fütürizm akımı güç kaybetmiştir. Boccioni, başlarda savaşa destek veriyse de ölümünden önce yaptığı resimlerde bu düşüncelerinden tamamen vazgeçtiği görülmektedir. Savaş sırasında ve sonrasında askere alınan pek çok sanatçı, savaşın acımasızlığı ve yıkımlarıyla yüz yüze gelip, savaş öncesinde takındıkları savaş istekliliğinden vazgeçmişlerdir. Savaş sonrasında birçok Fütürist sanatçı Kübizm ve Metafizik Resme yönelmiş, Giacomo Balla ise Fütürizm ideallerine bağlı kalan tek sanatçı olmuştur. Savaş sonrasında İtalyan sanatçı Marinetti, “Fütürist Politika Partisi” adında bir parti kurarak milliyetçi söylemlerde bulunmuştur. Bu söylemlerin, neredeyse Faşist Mussolini’nin propaganda söylemleriyle örtüşmesi yüzünden, faşist bir hareket

olarak anılmaya başlamıştır. Mussolini, bu harekete karşı çıkmamış ve kimi zaman propaganda aracı olarak ustaca kullanmıştır.



Resim 22. Umberto Boccioni, Mızraklı süvarilerin hücumu, 1915



Resim 23. Umberto Boccioni, sokağın gürültüsü evi etkiliyor, tuval üzerine yağlıboya,
100 x 106,5 cm, 1911



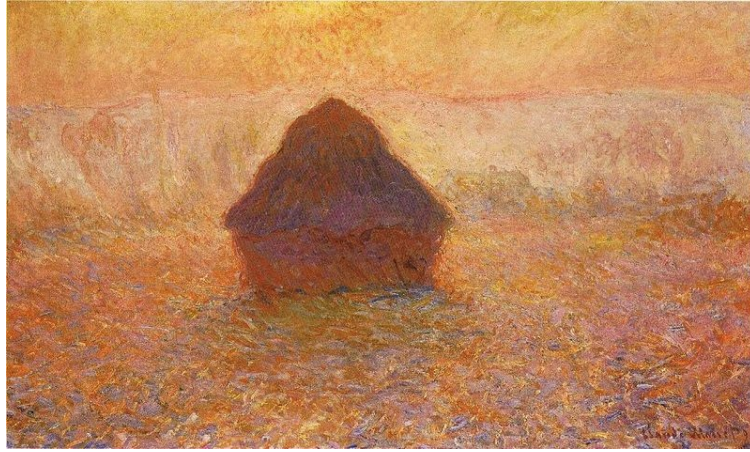
Resim 24. Giacomo Balla, Tasmalı köpeğin dinamizmi, tuval üzerine yağlıboya, 90x110cm, 1912

Fovizm, Kübizm ve Fütürizm ile yaklaşık olarak aynı tarihlerde Soyut sanat ortaya çıkmıştır. İlk soyut resmi Kandinsky'nin (Resim 25) yaptığı kabul görmekle birlikte Monet'nin "Saman Yığını" (Resim 26) adlı eseri soyut sanatın ilham kaynağı olarak kabul edilmektedir. Kandinsky, sanatın doğayı taklit etmeyi bıraktığını; çünkü sanatın kendine özgü bir gerçeklik alanı olduğuna inanmıştır. Kandinsky, Monet'nin bu resmini Moskova'da ilk gördüğü anı şöyle anlatıyor:

"Resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim. Ne olduğunu anlayamamış ve bundan tedirginlik duymuştum. Fakat şaşkınlık içinde resmin, beni sarmakla kalmayıp, bir daha silinmeyecek gibi belleğimde yer ettiğini ve tüm ayrıntılarıyla birdenbire her an gözümün önünde canlandığını farkettilim. Paletin, o zamana kadar bana gizli kalmış olan gücünü anlamıştım. Resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inandığım konunun artık bir önemi kalmamıştı benim için" (İpşiroğlu, 2009, s. 45, 46).



Resim 25. Wassily Kandinsky, Suluboya, 188 x 196 cm, 1910



Resim 26. Claude Monet, Saman yığını, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 100 cm, 1891

Antmen, “20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar” adlı kitabında Soyut Sanat için şunları söylüyor:

“Soyut Sanat, 20. yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi olmuş, 19.yüzyıl sonunda İzlenimcilerden başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir.(...) 20. yüzyıl başına tarihlenen her akım, genel bir eğilim olarak soyutlamayı benimsemiş, ‘sanat için sanat’çı bir yaklaşım içinde akademik ve natüralist ifadeden ayrılmıştır.19. yüzyıl’da soyuta yönelişin erken örnekleri arasında Fransız ressam Claude Monet ve Paul Cezanne, İngiliz ressam J.M.W. Turner ve Amerikalı ressam J.M.

Whistler'in resimleri dikkat çeker. Bu ressamın hiçbir görünen gerçeklikten tam anlamıyla ayrılmamış olmakla birlikte, biçimsel arayışların ve boyasal etkilerin ön planda olduğu resimlerinde 'modern'in ifadesinin temsili gerçekliğin ötesine uzanan saf sanatta aranacağına ipuçlarını vermişlerdir" (Antmen, 2009, s. 79, 80).



Resim 27. Vladimir Tatlin, Üçüncü enternasyonal anıtı'nın modeli, 1919

Soyut sanat içerisinde, Hollanda'da De Stijl, Rusya'da Süprematizm ve Konstrüktivizm akımları doğmuştur. Yaklaşık olarak aynı tarihlerde ortaya çıkan bu akımların içerisinde yer alan sanatçılar şöyledir: De Stijl; Theo Van Doesburg, Piet Mondrian, Bart Van Der Leek, Gerrit Rietveld. Süprematizm; Kazimir Maleviç. Konstrüktivizm; Aleksandr Rodçenko, Vladimir Tatlin (Resim 27), Naum Gabo, Anton Pevsner'dir.

Birinci Dünya Savaşı öncesi, Avrupa sanat ortamı birçok yönden gelişme göstermiştir. Birçok akım kendinden önceki akımları reddederek yeni bir akım ortaya çıkıyordu. Sanatçılar ve sanat eleştirmenleri kendi alanlarına dönük tartışmaları sürdürürken, bir yandan bütün dünya topyekûn bir savaşa sürükleniyordu. 20. yüzyılın başlarında, daha önce hiç olmadığı kadar, sanat akımı ortaya çıkmıştır ve bir bakıma sanatın en üretken dönemi olarak kayda geçmiştir. Ancak, yaklaşmakta olan Birinci

Dünya Savaşı ile bu üretken dönem kesintiye uğrayacaktır. Savaşın başlamasıyla birlikte birçok sanatçı askere çağırılarak, savaşta taraf olma durumunda bırakılmışlardır. İtalya, Almanya, İngiltere ve Fransa’da savaşa karşı tavır alan birçok sanatçının yanı sıra, kimi sanatçılar yaklaşmakta olan savaşı isteklilikle karşılamışlardır. Ancak, söz konusu sanatçılar aşırı milliyetçi bir tepkiyle değil, aksine savaşın beklenen değişimlerin geleceğini ve yozlaşan kültürlerin kendi benliğine kavuşacağını düşünerek savaş istekliliği göstermişlerdir. 1914 yılında savaşın başlamasıyla birlikte, yaşanan vahşet karşısında bu beklentilerin boşuna olduğunu anlamışlar ve savaş karşıtı bir sanat anlayışı benimsemişlerdir.

“Söz konusu savaş, sanatçıları, başlangıçta tahmin edebildiklerinin ötesinde, derin ve acı verici bir deneyimle karşı karşıya bırakmıştır. Asker veya sivil olsun, birçok sanatçı, bu deneyimi eserlerine taşımıştır. Savaş, aynı zamanda, bazı sanatçıların, savaş öncesinde meşgul oldukları sanat anlayışlarını, biçimsel ve içeriksel açıdan gözden geçirmelerine ve hatta onları tümünden reddetmelerine kadar varacak bir değişimi de beraberinde getirmiştir. Savaşın olumsuz koşulları sanatçıların psikolojik yönden etkilenmesini ve eserlerinde, bu sorunun üstesinden gelmeye yönelik çabalarda bulunmasını gerektirmiştir” (Demirbaş, 2009, s. 1).

Dört yılı aşkın bir süre devam eden Birinci Dünya Savaşı, kendisinden önceki bütün savaşlardan farklı olarak yaşanmıştır. Teknolojik ilerlemenin yavaş yavaş kendini göstermesiyle birlikte, yüksek yıkım gücüne sahip silahlar, kendisini ilk kez bu kadar vahşice tecrübe edecek bir olanak bulmuştur. Birinci Dünya Savaşı, insanlığın o güne değin gördüğü vahşet sahnelerine yenilerini ekleyerek, savaşın vahşetini tüm toplumların belleğine kazımıştır. Savaş, yakın tarih savaşları içerisinde, ardından gerçekleşecek olan diğer büyük savaşların ve işgallerin de işaretlerini taşımaktadır aynı zamanda. Söz konusu savaşın Batılı sanatçılar tarafından karşılanması vatan savunması veya milliyetçilik gibi farklı düşüncelerle karşılanmıştır. Dönemin Batılı sanatçıları genel olarak Birinci Dünya Savaşını isteklilikle karşılamışlardır. Ancak; söz konusu savaşın yarattığı trajedi karşısında birçok sanatçı savaşa verdikleri desteği gözden geçirmiş ve savaş karşıtı bir tutum almıştır. Pek çok sanatçı savaşta görev almış ve edindikleri bu deneyimi, savaş karşıtı bir sanat algısına dönüştürerek, muhalif bir görüş benimsemişlerdir.

Batı Sanatının önemli temsilcilerinden biri olan, Alman ressam Max Beckmann (1884-1950), “I. Dünya savaşı başladığında [...] Belçika’nın batı saflarına gönüllü tıbbi görevli olarak gönderilmiştir. “Orada insanın ayakta kalma mücadelesinin yalnız kahramanı, evrenin kıyamet atmosferinde bir gözlemci, zaman bilimci olarak yer alabileceğini düşünmüştür” 1915’te karısına, savaşın onun sanatı için mucize olduğunu yazmıştır.” (Uysal, 2007, s.709) Max Beckmann, Ernst Barlach, Oskar Kokoscha, Franz Marc, George Grosz ve Otto Dix gibi dönemin önemli Alman sanatçılarıyla birlikte, savaşı isteklilikle karşılamışlardır. Aynı dönemde sanatçıların görüşlerine paralel olarak, 1914 Ağustos’unda Karl Scheffler, yayınladığı bir yazıda, sanatçıların görüşlerini şöyle özetlemiştir: “Savaş yetenekli sanatçılar için bir okul olmalıdır. Çatışmalarla yıkılmış doğanın resimsel zenginliği ve savaşın korkutucu güzelliği savaşan sanatçıları büyüleyecektir. Savaşın sanatımıza önemli bir katkıda bulunacağı kesindir.” (Ulay, 1984)

Arzu Uysal, Türk Eğitim Bilimleri Dergisi’nde yayımlanan bir makalesinde, söz konusu savaşın, Beckmann üzerinde yarattığı travma için şunları söyler:

“[...] Beckmann, savaş alanında toplu ölümlerin görüntüsü karşısında düşüncelerinin ne denli yanlış olduğunu görmüştür. Sayısız çizim ve baskılarında, gittikçe artan savaş deneyimini ve korkularını irdelemiştir. Neşe, sevinç, canlılık yavaş yavaş mektuplarından kaybolmaya başlamıştır. Son olarak, 1915’te psikolojik ve fizyolojik olarak bir düşüş yaşamış, görevinden alınıp Frankfurt’a gönderilmiştir. Bu dönemde yaşamıyla ilgili iki yıl gibi bir süre bilgi edinilemiyor (Karısından ayrılması dışında). Sanatçının, tehlike ve ölüme karşı kendi kendini güvende hissetmesi, çizerek ve boyayarak, korkusunu ve dehşetini dışa vurabilmesi uzun zaman almıştır. 1917’de yaptığı “Kırmızı Atkılı Kendi Portresi”(Resim 28) Beckmann’ın eziyet çekmiş ve olayı yasayan bir kişi olarak, resimlerindeki şiddete dayanarak zorlukla kendi kendine yeten, görünüşte ayakta duramayan bir kişilik olduğunu göstermektedir. Savaştan önce onun ilgisini çeken konularda tekrar resimler yapmamıştır. 1918’den sonra da umutsuzluk ve şiddetle dolu dünyada çaresizliğini, güçsüzlüğünü, bireyselliğini konu edinen resimler yapmıştır” (Uysal, 2007, s.709).

Beckmann, 1884 yılında Leipzig’de orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. 1900-1902 Weimar Akademisi’nde resim eğitimi gördü. 1903 yılında Paris’e giderek

Fransız ve İtalyan Primitifleri ile ilgilendi ve bu sanatçıların eserlerinden kopyalar yaptı. Sanatçı 1905 yılında Berlin'e dönerek, Empresyonist ve Ekspresyonist nitelikteki resimlerin müzelere alınmasını savunan Sezession hareketine katıldı. 1910 yılında Sezession topluluğunun yönetim kurulu üyesi oldu. Beckmann, 1914'te Birinci Dünya Savaşı'na tıbbi görevli olarak cepheye gönderilmiştir. 1915 yılında sürekli hastalığı yüzünden terhis edilmiştir. 1920'lerde ressam büyük başarılar ve ödüller kazandı. 1925 yılında Frankfurt Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalışan sanatçı, 1927'de Alman Sanatına yaptığı katkılardan dolayı İmparatorluk Onur Ödülü'nü ve Düsseldorf şehrinin altın madalyasını aldı. 1933 yılından itibaren başlayan Nazi baskısı yüzünden 1937'de önce Berlin'e ve daha sonra Amsterdam'a gitti. Ancak, Nazi baskısı devam edince, sanatçı Amerika'ya kaçmak zorunda kaldı. Beckmann, Birinci Dünya Savaşı'nda yaşanan trajedilere bizzat şahit olmuş ve bu travmatik deneyimler sanata ve hayata bakışını değiştirmiştir. Bu değişim, savunduğu sanatsal anlayışına yansiyarak, figürün ve boşluğun çarpıtılması ile oluşan yeni ve özgün bir resim dili yaratmıştır. Renkler daha kuvvetli ve parlak, biçimleri ise daha köşeli bir nitelik kazanmıştır. Figürleri belli bireyleri temsil eden biçimler olmaktan çok sanatçının düşüncelerinin ve duygularının anlatım aracı haline gelmiştir. Resimlerinde kompozisyonu gerilimli, rahatsız edici bir hava içinde ve dikey yönde bir mekân içine sıkışan figürlerle oluşturmuştur. Beckmann, pek çok çizim ve baskılarında, savaş deneyimini ve korkularını yansıtarak savaşın dehşetini eserlerine aktarmıştır. Savaş döneminin en önemli, politik resimlerinden biri olan “Gece” (Resim 29) tablosunda Beckmann, bütün insani değerlerin kaybedildiği savaşın getirdiği acıyı, nefreti ve ölümü betimlemiştir.



Resim 28. Max Beckmann, Kırmızı atkılı Otoportre, 1917



Resim 29. Max Beckmann, Gece, Tuval üzerine yağlıboya, 133 x 154 cm, 1918-19



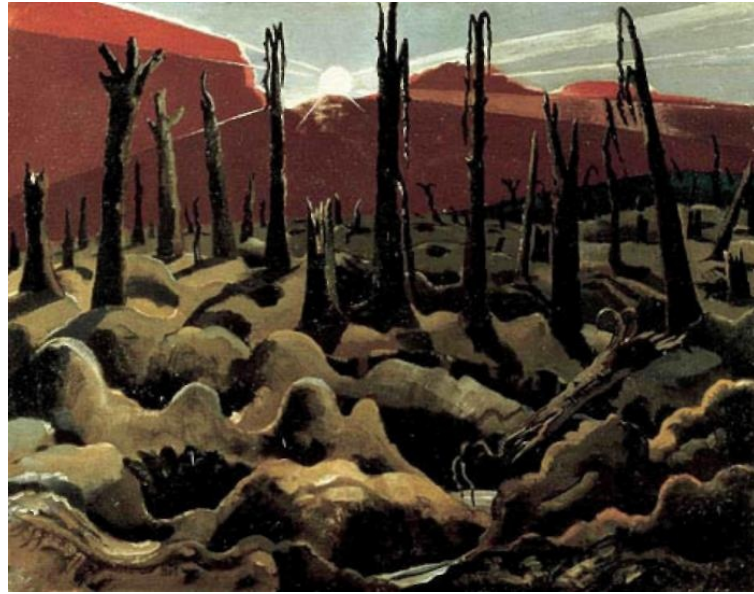
*Resim 30. Max Beckmann, Aile tablosu, tuval üzerine yağlıboya,
65 x 101 cm, 1920*

Sanatçının “Gece” adlı tablosu kadar önemli diğer bir eseri “Aile Tablosu” (Resim 30) adlı resmidir. Her iki eserin ortak noktası ise savaş sonrası insanların içine düştüğü umutsuzluktur. Beckmann, bu resimlerinde ayrıca, Almanya’da giderek artan aşırı milliyetçiliğe karşı eleştiride bulunmuş ve toplumun kötülüklerine, akıl dışı eylemlerine karşı bir duruş sergilemiştir.

Birinci Dünya Savaşı’nda cephede savaşı bizzat tecrübe eden diğer bir sanatçı, İngiliz Ressam Paul Nash’dır. 1914 yılı Eylül’ünde savunma eri olarak cepheye gönderilen Nash, bu süreç içerisinde cephe gerisinde kalarak, birçok çizim ve taslak yapmıştır. Bu dönem içerisinde savaşa karşı herhangi bir tavır içinde olmamıştır aksine köhnemiş Avrupa kültürünün ancak büyük bir savaşla kendisini yenileyebileceğini düşünmüştür. Bu dönem içerisinde “Goupil Gallery” de açtığı bir sergide daha çok dekoratif işler sergilemiştir. 1917 yılında yakın bir arkadaşı cephede ölünce, derin bir karamsarlık ve korku içine düşerek, savaş karşıtı bir tavır içerisine girmiştir. Bu dönemden sonraki çalışmaları genel olarak, metruk doğa ya da cephede ölen askerlerin dramatik sonlarının resimlenmesi şeklinde olmuştur. Savaşın anlamsızlığını kavrayan sanatçı açıkça karşı saldırıya geçmekten çekinmemiştir. Bu resimlerden birisi “Boşluk” (Resim 31), bir diğeri “Yeni Bir Dünya Yaratıyoruz” (Resim 32) adlı çalışmalarıdır. Bu resimler, açıkça savaş karşıtı bir resimlerdir ve bir zamanlar kendisinin de destek verdiği savaşı, ironik bir şekilde eleştirmektedir. Nash, 1918 yılında “Savaşın Boşluğu” adıyla bir sergi açarak bu resimleri sergilemiştir.



Resim 31. Paul Nash, Boşluk, tuval üzerine yağlıboya, 1918



Resim 32. Paul Nash, Yeni bir dünya yaratıyoruz, tuval üzerine yağlıboya, 1918

Birinci Dünya Savaşı bütün yıkımıyla sürerken, 1916'da Zürih'de bir grup genç sanatçı tarafından Dada hareketi olarak adlandırılan bir sanat akımı doğdu. Dada hareketi, Macar şairi Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Hulsenk gibi sanatçıların öncülüğünde başlamış ve Birinci Dünya Savaşının sonlarına doğru bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Tristan Tzara, 1918 tarihli Dada Manifestosunda şunları söylüyor: "Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk

şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir...” (Antmen, 2009, s.122). Antmen, “Yirminci Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar” adlı kitabında Dada hareketi için şunları söylüyor:

“Politik tavrı, sanat karşıtı eğilimi ve dolayısıyla sanatta ‘avangard’ın tanımına yönelik dönüştürücü gücüyle 20. yüzyılın en etkili akımlarından biri olan Dada, özellikle 1960’lardan sonra gelişen birçok kavramsal eğilimin öncülü olarak nitelendirilebilir. Yeni bir toplumsal yapı önermesi içeren, yaşam ile sanat arasındaki sınırları yok eden, disiplinler arası bir etkinlik gözetken ve sanatçı-izleyici etkileşimine dayanan Dada, günümüz sanatında gördüğümüz birçok yaklaşımı, 20. yüzyıl başında deneylenmiş bir akımdır” (Antmen, 2009, s.126).

Dada hareketinin öncülerinden olan Hans Arp, ise “Sosyal Estetik’ten zamanla daha fazla uzaklaştım” adlı makalesinde, Dada hareketini şöyle tanımlıyor:

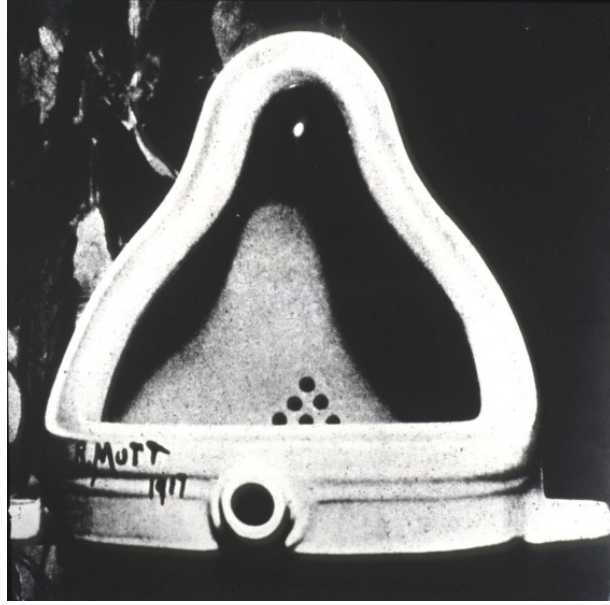
"Dada, insanın akla uygun aldanışlarını ortadan kaldırmayı ve de doğal ve mantıksız düzene yeniden kavuşmayı amaçlamıştır. Dada, insanın mantıklı anlamsızlıklarını, mantıksız saçmalıklarla değiştirmeyi istemektedir. İşte bu yüzden biz, Dada'nın büyük davulunu bütün nefesimizle üflüyoruz. Dada için felsefeler bırakılmış eski bir diş fırçasından daha az değerlidir. Dada onları büyük dünya liderlerine bırakır. Dada, erdemin resmi sözlüğünün iğrenç entrikalarını kınamaktadır. Dada, saçma olan için vardır ki bu saçmalık anlamsızlık anlamına gelmez. Dada doğa gibi saçma ve akla aykırıdır. Dada doğadan yana ve Sanat'ın karşısındadır" (<http://www.belgeler.com/blg/aqn/dadaizm>).

Dada hareketi, içerisinde yazarlar, tiyatrocular, ressamalar, heykeltıraşlar ve yönetmenlerin de olduğu geniş bir sanatçı kitlesinden oluşmaktaydı. Bu hareket Avrupa toplumunun yerleşik inançlarına ve savaş destekçiliğine karşı protesto anlamına gelmekteydi. Dadacılar, Birinci Dünya Savaşı'nın yıkımlarına karşı sessiz kalınmaması gerektiğini ve ulaşılan her teknolojik yeniliğin insanlığın yararına kullanılması gerektiği söyleminde bulunmuşlardır. Ayrıca, yüzeysel burjuva beğenilerine seslenen bütün sanat yapıtlarına karşı, yaratıcı insan zekâsının ürünlerine itibar edilmesi gerektiğini savunan bir

akım olmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru, Dada hareketi Almanya'ya sıçradı ve burada aşırı sağa karşı mücadeleyi savundu. Almanya'da Dada hareketinin içerisinde, Max Ernst, George Grosz, Raoul Hausmann, Hans Richter gibi dönemin önde gelen Alman sanatçıları yer aldı. Bu sanatçıların yanı sıra, Otto Dix, Alman Dadaistleri arasında sayılabilir. Daha sonra 1920'lerde ortaya çıkacak olan “Yeni Nesnellik” (Neue Sachlichkeit) akımının öncüleri, Dada hareketinden ayrılan George Grosz ve Otto Dix olacaktır.

Dada hareketinin Fransa'daki temsilcileri ise Marcel Duchamp, Francis Picabia ve Arthur Cravan olmuştur. Fransız asıllı Amerikalı sanatçı, Marcel Duchamp (1887-1968) yirminci yüzyılda Avrupa ve Kuzey Amerika'nın en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Daha sonraları ortaya çıkacak olan, “Kavramsal Sanat” akımının zeminini de yine Duchamp, oluşturmuştur. Duchamp'ın politik görüşü, dönemimin genel siyasi taraflarıyla uyumsuzluk içerisinde olmasına sebep olmuştur. Dönemin yaygın anlayışı olan “savaş istekliliğinin” dışında kalmayı tercih eden sanatçı, Birinci Dünya Savaşı'na karşı çıkarak Amerika'ya gitmiştir. Duchamp, özellikle Birinci Dünya Savaşı öncesinde, Avrupa sanat ortamının genel algısını oldukça eleştirmiş ve sanat eserlerinin sadece göze hitap etmesinin eksik bir anlayış olduğunu, bunun yerine sanatı "yeniden zihnin hizmetine sunmak gerektiğini" söylemiştir. Bu söylemleriyle Duchamp, bütün sanat çevrelerinde tartışmalara sebep olmuş ve doğal olarak, Dada hareketinin ilgisini çekmiştir.

Duchamp'ın görüşleriyle, Dada hareketi büyük ölçüde örtüşüyordu ve bu durum Duchamp'ın kendisini daha güçlü ifade etmesine olanak sağlamıştı. Duchamp'ın, New York'ta bir sergiye gönderdiği hazır-yapıt, dönemin en çok tartışılan konusu olmuştur. Bu hazır-yapıt “R. Mutt” imzasıyla, galeriye gönderilen ve daha sonraları, “Çeşme” (Resim 33) olarak adlandırılacak olan porselen bir pisuardı. Bu hazır-yapıt, halkın beğenisinin ve sanatsal üretimin sınırlarını zorlamış ve bütün değerlere karşı anarşist bir saldırı olarak nitelendirilmişti.



Resim 33. Duchamp, Çeşme, porselen, 1917

Lynton, “Modern Sanatın Öyküsü” adlı kitabında, Duchamp’ın bu eylemi için, şunları söylüyor:

“[...] Sanatçı, dış ya da içgüdüsüne dayanarak belli bir objeyi ele alıp ona herhangi bir anlam verecek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece bir obje seçiyordu –hem de, Duchamp’ın vurguladığı gibi rasgele bir biçimde seçiyordu. Bu oje yeni ve benzeri olmayan bir eşya olacağı yerde, sıradan ve seri yapım sonucu bir ürün oluyordu. Böyle bir objenin tek yeniliği, sanatçının ona sağladığı yeni konum ve bu değişimin getirdiği anlam değişikliği idi (sanatçının imzası ya da herhangi bir ekleme da buna katkıda bulunabilirdi; örneğin, fırçayla ressamca yazılmış ‘R. Mutt’ imzası bu sıradan soğuk parçaya belli bir özellik kazandırmıştı). Sanat izleyicisi, böylece sanattan beklemeye hakkı olduğunu sandığı bir doyumdan yoksun kalmış oluyor, her zaman olduğu gibi, bir sanat yapıtını benimsemek ya da reddetmek rolü yerine, sergilenen yapıtın sanat olup olmadığını kendine sormak zorunda bırakılıyordu. Sanatçının bu durumda katkısı –buna katkı denilebilirse- en az düzeye indirgeniyor, sanat seyircisi de her türlü kültür değerlerinin yok olması sorunuyla karşı karşıya kalıyordu” (Lynton, 2004, s.131,132).

Birinci Dünya Savaşı sürerken, Dada hareketinin Almanya'daki güçlü temsilcilerinden olan George Grosz (1893-1959) savaşa en başından karşı çıkmıştır. Grosz ve Herzfelde “[...] Sanat Tehlikede adlı bir kitapçık yayımlayarak sanatçının karşı karşıya olduğu seçenekleri açıkladı: sanatçı ya toplumu sömürenlere katılabilirdi, ya da zamanımızın özelliklerini betimleme ve eleştirme yoluyla, aynı zamanda devrimci düşüncüyü ve devrimcileri destekleyip savunarak, sömürülenlerin safında yeni bir toplum yaratmak için savaşılabildi” (Lynton, 2004, s.137).

Krausse, Grosz’ un Dada içerisindeki konumunu şöyle anlatıyor: “Grosz, Dada’nın düzgün biçimleri ayaklar altına alma tarzından faydalanarak ikiyüzlülüğe, açgözlülüğe ve nefrete karşı hissettiği öfkeyi ifade eder. Ressam çirkinliği ve biçimsizliği toplumu şok etmek için bir silah gibi kullanır. Grosz toplumsal yaşamda maruz kaldığı şiddet duygusuna, sanatı döverecek karşılık vermiştir (Krausse, 2005, s. 100).

Savaşın henüz başladığı günlerde Grosz, bir söyleşisinde içerisinde bulunduğu durumu şöyle aktarıyor: “Savaşın başlaması, sokaklarda çılgınca sevinç çığlığı atarak yürüyen kitlelerin, bir iradesinin olmadığı, basın ve askeri ihtişamın etkisi altında olduğuna açıklık getirmişti. Onlara, devlet adamlar ve generallerin iradesi hâkimdi. Ben de bu iradeyi üzerimde hissediyor; ancak sevinç çığlığı atmıyordum; çünkü o zamana kadar içinde yaşadığım bireysel özgürlüğe yönelik tehdidin farkındaydım” (Demirbaş, 2009, s.102).

Grosz, 1915 yılında askere çağrılacağını anlayınca Batı cephesine gönüllü olarak gitti. Bu süre içerisinde savaşın akıl almaz vahşiliği karşısında akıl sağlığını korumakta güçlük çekmiştir. Cephede bizzat şahit olduğu ölü askerlerin görüntüsünü uzun yıllar belleğinden çıkaramamış ve birçok kez sinir bozukluğu sebebiyle hastaneye yatmak zorunda kalmıştır. Askere tekrar alınma tedirginliğini o yıllarda çokça hisseden Grosz, ruhsal olarak çöküntüye uğramıştır, ancak bu dönemlerde sanatsal üretkenliği oldukça başarılıdır. Bizzat tecrübe ettiği savaşın, üzerinde yarattığı travmayı ustalıklı çizimlerine ve taş baskılarına yansıtmayı bilmiştir. Bu dönemde yarattığı pek çok çizim ve baskıları Grosz ’un en güçlü resimleri arasındadır. Grosz ’un 1921 tarihli Yönetici Sınıfın Yüzü (Resim 34) başlıklı taşbaskı resmi bu resimlerden biridir. Grosz, yine bu resimden ilham alarak 1926 yılında Toplumun Temel Direkleri (Resim 35) adlı resmini yapmıştır. Krausse, sanatçının bu resmiyle ilgili şunları söylüyor: “Bir elinde bira maşrapası, diğerinde kılıç, kravatında gamalı haçlar ve boş karasının içinde Kayzer’ in süvarileri; “Şoven” kahramanımız, “toplumun temel direkleri” olan dostlarının başını çekmekte. Mizahi ressam Grosz 1926’da yaptığı bu modern ve “tarihsel resim” de Almanya’daki

gerici güçlerin portresini çizmiştir: Hitler'in Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi üyelerinden sağcı gazeteciye ve hizmete amade papazdan imparatorluğun kolluk kuvvetlerine kadar herkes burada toplanmıştır (Krausse, 2005, s. 100).



Resim 34. George Grosz, Yönetici sınıfın yüzü, Taşbaskı, 1921



Resim 35. George Grosz, Toplumun temel direkleri, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 108 cm, 1926

George Grosz ile birlikte Yeni Nesnellik (Neue Sachlichkeit) akımının öncülerinden olan Otto Dix (1891 – 1969), aslında aynı tarihlerde Verizm (Doğruculuk) yani propagandacı gerçekçilik hareketinin içinde, George Grosz ile yer aldılar. Sanatçı, Birinci Dünya Savaşı başladığında, gönüllü olarak Alman ordusuna katıldı. Cephede birçok kez sıcak çatışmaya giren sanatçı, Alman ordusuna yaptığı katkılardan dolayı madalya aldı. Otto Dix'te diğer birçok sanatçı gibi savaşı isteklilikle karşılamış ve hatta bizzat savaşa katılmıştır. Ancak, savaşın acımasızlığı karşısında dehşete düşmüş ve daha sonraları birçok resminde kendi düşüncelerini ironik bir biçimde eleştirmiştir. Savaş sırasında bile resim yapmayı sürdüren sanatçı, birçok baskı resim ve çizimler yapmıştır. Dix, savaşın henüz başlarında kendisini, savaşımaya hazır bir asker (Resim 36) olarak resmetmiştir. Sanatçının bu Otoportresi bir meydan okuma anlamına gelmektedir ve Alman yurtseverliğine bağlılığını göstermektedir. Dix'in 1924 tarihinde 'Savaş' adlı 50 parçadan oluşan gravür dizisi oldukça önem arz etmektedir. Sanatçı, bu resimlerde cephede yaşadığı travmatik deneyimleri çalışmalarına aktararak, tıpkı Goya gibi savaşın

felaketlerini kayıt altına almıştır bir bakıma. Sanatçının yaşamı ve çalışmalarına ilişkin araştırmalar, tezin üçüncü bölümünde (3.1) geniş olarak ele alınacaktır.



Resim 36. Otto Dix, Bir asker olarak otoportre, kağıt üzerine yağlıboya, 1914

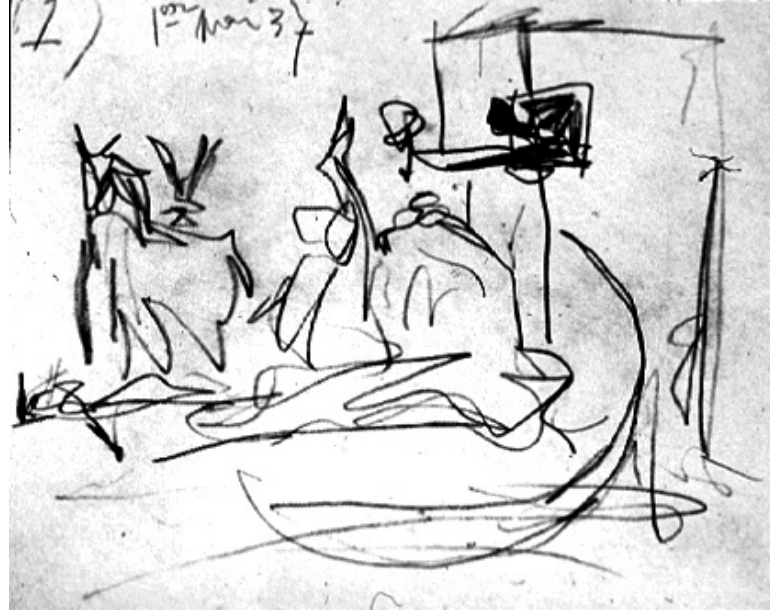
Birinci Dünya Savaşı, bütün yıkımıyla sürerken, dönemin koşullarıyla ortaya çıkan Bolşevik Devrimi, zorunlu olarak sanatçıların, Sosyalist ve ya Faşist bir düşünceye angaje olmasına yol açmıştır. Bir başka deyişle sanatçılar savaş öncesinde, daha çok, kişisel özgürlük, estetik kaygılar ve apolitik bir sanat söylemleri içerisindeyken, savaşla birlikte bu görüşlerinin değiştiğini görmekteyiz. Özellikle, Bolşevik Devrimi'yle ortaya çıkan toplumcu sanat anlayışına bağlı olarak toplumsal ve politik alanlarda, sanatçıların daha fazla etkin olması gerektiği fikrini öne çıkarmıştır. Avrupalı birçok sanatçı benimsedikleri kimi öncü hareketleri, başarıya ulaşmış bir devrimi desteklemek amacıyla çalışmalarını, yeni yapının olanaklarıyla şekillendirmişlerdir. Bu hareket içerisinde özellikle Dadaistler ve Veristler yer almıştır. Ekim Devrimi'yle Sovyetler Birliği ortaya çıkmış ve bu yeni anlayış Çarlık döneminin, sanat anlayışını bütünüyle reddetmişti; çünkü devrimle kurulan bir ülkenin sanatı da devrimci olmak zorundaydı. Anatole Lunacharsky, devrimin eğitim kanadının başında bulunmaktaydı, sanatçılara ve her türlü sanat anlayışına özgürlük fikrini benimsemişti. Bu doğrultuda, güzel sanatlar alanında Malevich, Tatlin, Kandinsky gibi sanatçılara

yönetici olarak görev verilmiş ve bu yeni yapıya halkın entegre olması sağlanmak istenmişti. Ne var ki, Joseph Stalin'in, İşçinin yüceltildiği Sosyalist Realizm'i işaret etmesi, bir anlamda diğer sanatçıların dışlanmasına yol açmış ve Lunacharsky'nin benimsediği özgürlükçü anlayış terkedilmiştir. Bu durum, Rus avangard sanatçıların doğrudan doğruya etkilemiş ve kısıtlı bir etki alanına itmiştir. Stalin'in, görüşleri doğrultusunda oluşan bu yeni sanat ortamı, kimi sanatçıların Avrupa'ya göç etmesine yol açmıştır.

1918 yılına gelindiğinde Avrupa halen bir karmaşanın içerisindeydi ve Almanya İtilaf Devletleri karşısında güç kaybediyordu. Sınırlı kaynaklar ve gıda sıkıntısı Alman İmparatorluğu'nu savaşta güçsüz düşürmüştü. Alman hükümeti kendi iç meselelerinin çözümü yerine ters tepen bir olayla karşı karşıya kaldı. Ekim Devrimi sonucunda, Rusya'dan gelen Bolşevik hareketlerin etkileri Alman işçi sınıfının harekete geçmesine neden oldu. Böylelikle ülke çapında grevler ve ayaklanmalar çıktı. Alman Hükümeti büyük bir hata yaparak grevcileri cepheye sürdü ve bu durum Alman Ordusu içerisinde isyanlara ve itaatsizliklere yol açtı. Amerika'nın cepheye girmesiyle İtilaf Devletleri, Alman Ordusu'nu geriye doğru püskürtmeyi başardı. Tek tek yapılan ateşkes antlaşmalarıyla savaş sona ermiş oldu.

Birinci Dünya Savaşı öncesinde birçok sanatçı, savaşı isteklilikle karşılamalarına rağmen savaşın yaşattığı yıkımlar nedeniyle, savaş karşıtı sanat fikrini benimseyerek dünya sanatı için önemli eserler gerçekleştirmişlerdir. Söz konusu savaşın ardından 1936-39 yılları boyunca süren, İspanya İç Savaşı bu konuya iyi bir örnek teşkil etmektedir. Picasso, Birinci Dünya Savaşı boyunca, savaş karşıtı olmasına rağmen, resimlerinin etki alanı kısıtlı kalmıştır. Ancak, Birinci Dünya Savaşı'nın bütün toplumlara yaşattığı trajediyi gördükten sonra, doğrudan doğruya savaş karşıtı bir sanat algısı geliştirmiştir. 1937 yılında bombalanan, küçük İspanyol kasabası, Guernica için yaptığı anıtsal resim (Resim 76), aslında bütün toplumlara yaptığı açık bir uyarı niteliğindedir. Picasso, bu resmiyle Guernica'nın Alman Nazi ordusu tarafından bombalanmasına karşı olduğunu söylüyor ve aynı zamanda yaklaşan İkinci Dünya Savaşı'nın ipuçlarını veriyor. Sanatçı ilk olarak 1 Mayıs 1937 yılında Guernica resmi için bir dizi ön çalışma yapmıştır (Resim 37). Picasso'nun, aynı gün içerisinde yaptığı bilinen altı çalışmadan ilkidir ve "[...] burada, olayı en genel çizgileri içinde tartışabilmek için, biçimini çocuksu bir yalınlığa indirgemıştır..." (Teber, 1985, s. 47). Picasso'nun Guernica resmi, tezin üçüncü bölümünde (3.2) daha geniş olarak ele alınacaktır. Birçok sanatçının, aynı bakış açısını, esasen Birinci Dünya Savaşı'nın acı

sonuçları karşısında değiştirdiğini ve savaş karşıtı sanat fikrini benimsediklerini görmekteyiz.

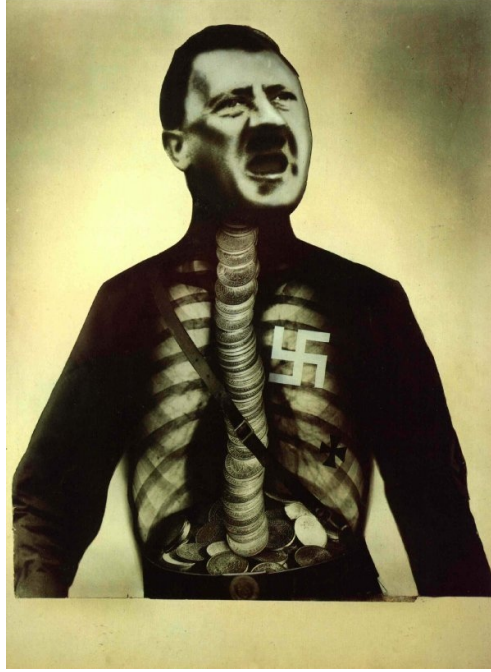


Resim 37. Pablo Picasso, Guernica için yapılan ilk çalışma,
26,9 x 20,9 cm, 1 Mayıs 1937

İkinci Dünya Savaşı, Almanya'nın 1 Eylül 1939'da Polonya'ya saldırması ile başlamış ve bu olayın hemen ardından Fransa ve İngiltere, bu ülkeye yardım amacıyla Almanya'ya savaş açtılar. Kısa sürede savaşın alanı oldukça genişledi ve birçok ülkenin yer aldığı dünya savaşına dönüştü. "100 milyondan fazla askeri personelin dâhil olduğu savaş, dünya tarihindeki en büyük savaştır. Savaşın önemli katılımcıları tüm ekonomik, endüstriyel ve bilimsel güçlerini, sivil ya da askeri kaynak farklılığı gözetmeksizin, bu savaş için kullanmıştır. Nükleer silahların kullanıldığı tek savaş olan ve Yahudi Soykırımı gibi kitlesel sivil ölümlerin gerçekleştirildiği II. Dünya Savaşı, insanlık tarihindeki en kanlı savaştır" (www.wikipedia.org/wiki/II._Dünya_Savaşı).

1930'lu yıllardan itibaren, Amerika'ya göç eden birçok sanatçı olmasına rağmen, kendi ülkesinde kalmayı tercih eden birçok Avrupalı sanatçı da vardır. Örneğin; dönemin Alman sanatçılarından John Heartfield, yükselen Nazi hareketine rağmen, kendi ülkesini terk etmeyerek yoğun baskılara karşı direnmeyi tercih etmiştir ve Nazilere karşı birçok propaganda afişleri yapmıştır (Resim 38). John Heartfield, aynı zamanda Grosz'un arkadaşıdır ve birlikte ilk eylemleri, isimlerini İngilizceleştirmek olur. Bu eylem esasen, Nazi propagandalarına gönderme yapar ve savaşa duyulan nefreti ifade eder. Heartfield,

politika üzerinde sanatın daha etkin bir rol oynamasını her zaman benimsemiştir ve politik bir sanatçı olmanın gereğini ölene dek kendince yerine getirmeye gayret etmiştir. Bu gün bile Alman'da sol hareketler onun posterlerini birer simge olarak kullanmaktadırlar.



Resim 38. John Heartfield, Altın yutup teneke konuşuyor, Poster, Berlin, 1932

İkinci Dünya Savaşı sürerken, Nazi Hava Kuvvetleri tarafından, Hollanda'nın Rotterdam kenti 14 Mayıs 1940'ta bombalandı. 90 Nazi bombardıman uçağı, kenti yaklaşık 15 dakika boyunca bombalamış ve Rotterdam kentini neredeyse haritadan silmişti. Bu saldırılar sonrasında, 900'e yakın insan hayatını kaybetmiş ve binlercesi de yaralanmıştır. Bu vahşetin yaşandığı dönemlerde Amerika'da bulunan Fransız heykeltıraş Ossip Zadkine, orada ölenlerin anısına "Yıkılmış Şehir" (Resim 39) adlı anıtını yapmıştır. 1890 yılında Belarus'ta doğan, heykeltıraş ve ressam Ossip Zadkine, 1905 yılında Sunderland şehrinde bulunan sanat okulunun heykeltıraş kurslarına devam etti. Aynı yıl Londra'ya giderek "Regent Street Polytechnic" deki Güzel Sanatlar Okulunda heykeltıraş alanında yüksek sanat eğitimi gördü. Eğitim gördüğü okul British Museum'a çok yakın olduğu için, müzedeki antik klasik heykelleri inceleme olanağına sahip olmuştur. Burada edindiği deneyim Zadkine'in sanatçı kimliğine ve sanatına büyük katkı sağlamıştır. "Zadkine'in en bilinen heykeli olan, "Yıkılmış Şehir" adlı anıtı, "1953'te tamamlanmış ve liman girişine yerleştirilmiştir. Yapıt, yalnız kentin yıkımı

konusunda öfkeli bir tutumu yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda onarıma yüreklendiren bir mesaj da iletir” (Uz, 2010, s.153).

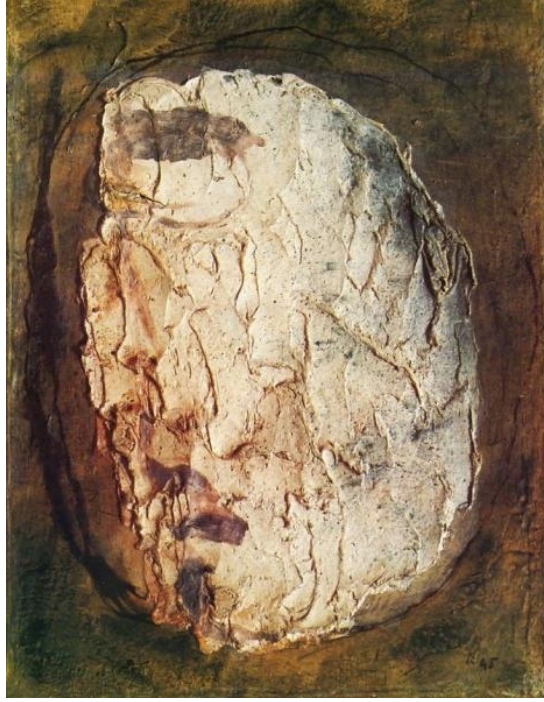


*Resim 39. Ossip Zadkine, Yıkılmış şehir, Yükseklik: 650 cm,
Bronz, Rotterdam, 1953*

“Kendisinde derin izler bırakan savaş yılları, Zadkine için, küçük düşürülmüş insan ruhunun protesto edildiği bir dönemdir. Kendini zarar görmüş insanlık onurundan sorumlu hisseder. Sanatı, haksızlığa karşı herkesi bilinçlendirmelidir. Dokunaklı vurguları, coşkulu formları, obje insan birlikteliği, nadiren de olsa şiddetin ifadesi O’nu modern sanata ulaştırır. Bu özellikleriyle sanatçının varoluşçu felsefeyle buluştuğu söylenebilir. II. Dünya Savaşına ve bizzat savaşın kendisine karşı olan sanatçının duygularını “Tutsağın Endişesi”, “Herkül”, “Anka Kuşunun Sevinci” gibi çalışmalarında görmek mümkündür. Ancak bu döneminin hiç kuşkusuz başyapıtı “Yıkılmış Şehir”dir. İngiliz eleştirmen John Berger bu yapıtı, tüm Avrupa Savaşını dünyada en iyi betimleyen anıt olarak tanımlar” (Uz, 2010, s.160,161).

1945 yılında dağılan Nazi Partisi'nin ardında yeni Almanya Hükümeti teslim oldu. Savaşın sonlarına doğru Amerika'nın, Nagazaki ve Hiroşima üzerine atom bombası atmasıyla da Japonya teslim oldu. Ve böylece İkinci Dünya Savaşı'nın askeri yönü sona erdi; fakat bütün toplumlarda yarattığı, büyük ölçekli yıkımlar, insanlığın kolektif belleğine kazınmış oldu. Söz konusu savaş, milyonlarca sivil insanın hayatını kaybettiği bir trajediyle sonuçlanmış, Avrupa'da birçok kent yerle bir olmuş ve birçok Avrupa ülkesi genç nüfusunun büyük çoğunluğunu kaybetmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'nın yaşattığı trajediler karşısında karamsarlık ve umutsuzluğa düşen birçok sanatçı vardır. Ancak, bu durum karşısında bile yılmadan resim yapmayı sürdüren sanatçılardan biri de Fransız sanatçı, Jean Fautrier (1898-1964)'dir. Üstü örtük imgeleri çokça kullanan sanatçı, aynı zamanda savaşa karşı duyduğu öfkeyi yine aynı tepkisellikle resimlerine yansıtmayı bilmiştir. Hostages (Rehineler) (Resim 40-41), adlı bu resim dizisi, kalın boya tabakalarıyla neredeyse üç boyutlu olarak, geleneksel zarafet algısının aksine, kabaca biçimlenmiş insan yüzleridir.



Resim 40. Jean Fautrier, *Rehineler dizisi*, tuval üzerindeki kâğıda yağlıboya,
37 x 30 cm, 1945



Resim 41. Jean Fautrier, *Rehineler dizisi*, tuval üzerindeki kâğıda yağlıboya,
35 x 30 cm, 1945

Sanatçının, savaş yıllarındaki izlenimlerinin soyut dışavurumu olarak kabul edilen bu resimler oldukça güçlüdür. Sanatçı, İkinci Dünya Savaşı'na başından beri

karşı çıkmış ve yaşanan toplumsal yıkımlardan her zaman yönetici sınıfı sorumlu tutmuştur. Fautrier, “Rehineler” adlı bu resimlerini, ilk kez 1945’te Paris’te Galerie Rene Drouin’de sergileme fırsatı bulmuş ve söz konusu resimleri büyük beğeni toplamıştır. Paris okulunun önde gelen sanatçıları arasına giren sanatçı, 1960 yılında gerçekleşen Venedik Bienali’nde, “Büyük Ödül”ün sahibi olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı’nın derin izler bırakan yaraları, sarılmadan bu kez 1950 yılında uzak Asya’da bulunan Kuzey ve Güney Kore arasında, ABD ve Çin Halk Cumhuriyeti’nin taraf olmasıyla Soğuk Savaşın ilk sıcak çatışması başlamış oldu. Kore Savaşı, bu kez Avrupa’dan çok uzakta yaşandığı için o dönemde önemli bir kamuoyu sağlanamamıştır. Bu durum, birçok sanatçı tarafından gündeme getirilerek, dikkatlerden kaçmasına engel olunmak istenmiş ve belli oranda kamuoyu oluşturulmuştur. Tıpkı Goya’nın Kurşuna Dizilenler tablosundaki masum insanları katleden, aldıkları emri insani duygularını yitirerek birer makine gibi yerine getiren Fransız askerlerinin, Picasso’nun söz konusu tablosunda da benzer bir şekilde Amerikan askerlerini betimlediğini görüyoruz (Resim 42). Dönemin yaşayan en büyük sanatçıların olan Pablo Picasso, Kore’de yaşanan bu savaşa dair izlenimlerini ‘Kore’de Katliam’ resmini (Resim 81) 1951 yılında yaparak, sanatını savaş karşıtı bir silah olarak kullanmıştır. Picasso, Goya’nın 3 Mayıs 1808 resmini referans olarak almış ve 1808 yılında İspanya’da yaşanan katliamlarla benzerlik kurarak, aradan geçen yaklaşık yüz elli yılın ardından halen benzer acıların yaşandığına dikkatleri çekerek, savaşıardan duyduğu öfkeyi dile getirmiştir. Picasso’nun söz konusu eseri, tezin üçüncü bölümünde (3.2) daha geniş olarak ele alınacaktır. Söz konusu savaş, 1950-1953 yılları boyunca sürdü ve yaklaşık üç milyon insanın ölümüyle sonuçlandı. 1953 yılının Temmuz ayında taraflar arasında sağlanan mutabakat ile ateşkes antlaşması imzalanmasına rağmen Kore’nin bölünmüşlüğü günümüze kadar sorun yaratmıştır. 2007 yılında, taraflar arasında yapılan barış antlaşmasıyla şimdilik sorunlar bitmiş gibi görünmektedir.



Resim 42. Pablo Picasso, Kore’de katliam resminden ayrıntı, 110 x 210 cm, 1951



Resim 43. Bacon, Velazquez’in X. Papa Innocent sonrası çalışma, 1953

Francis Bacon, yirminci yüzyıl sanatçıları arasında belki de en tartışmalı, en itaatsiz ve en sıra dışı sanatçılarından birisidir. Bütün sanat yaşamı göz önüne alındığında, sanatçının eserlerini her hangi bir akım ya da oluşum içerisinde tanımlanması oldukça zordur. Ancak, yine de onu İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan Yeni Figürasyoncu eğilimin içinde saymak yanlış olmaz. Bacon’ın resimlerinde

savaş sonrası yaşanan sıkıntıların, trajedilerin ve hayal kırıklıklarının yaratmış olduğu hezeyanın duyumsal biçimlemeleri sanatında önemli bir yer teşkil etmiştir. Bacon, 1950’lerin başında “Papalar” başlıklı bir dizi resim yapmıştır. Sanatçının, “Papalar” serisi (Resim 43), 17. yy’da Velazquez’in yaptığı ve şimdi Roma’daki Doria Palace’da (Altın Saray) bulunan Pape Innocent X Portresinin şaşırtıcı bir şekilde yorumlanıp, değiştirilmiş halidir. Söz konusu resimler kimi radikal guruplar tarafında tahrik edici bulunmuş, kimi çevreler tarafından ise beğeniyle karşılanmıştır. İkinci Dünya Savaşı’nın çöküntüsüne ve soğuk savaşın beraberinde getirdiği kötü sonuçlara tanıklık eden sanatçı, resimlerinin konusunu oluşturmakta hiç zorlanmamış, kendi içsel gerilimleriyle sanatını bir bütünsellik içerisinde var etmiştir. Savaş yıllarında korku ve şiddet olgusunu siyasetinin bir parçası olarak gören Hitler ve onun teğmenlerinin gazetelerde yer alan fotoğraflarını çokça resimlerinde referans olarak kullanan Bacon, yaşanmakta olan bu anlamsız savaş, şiddetle reddetmiştir. Bir çok çalışmasında olduğu gibi Papa çalışmasında da figürü saydam bir prizma içerisine hapsedmiştir. Bu kafesin içinde, neresi olduğu tam olarak kestirilemeyen uzaysı bir mekânda, dehşete kapılmış bir Papa bağırmaktadır. O ‘an’, sanatçı tarafından, sanki sonsuza dek dondurulmuş gibi, ustalıkla resmedilmiştir. İzleyici resme her baktığında, müthiş bir devingenlik içerisine girerek, kendisini resmin kaotik ortamından kurtaramaz ve bu her defasında tekrar tekrar yaşanan bir durum olarak karşımıza çıkar. Lynton, Bacon’un sanatıyla ilgili şunları söyler:

“Hristiyanlıkta çok eskiden kahramanların acı çekişlerini ifade etmek için imgelere gerek duyulmuştur. Bacon gibi sanatçıların bu geleneği tersine çevirdikleri görünür. Azizlerin acı çekmeleri, onların ulaştıkları zaferin bir simgesi idi. Oysa Bacon’ın islediği, din dışı, san ve şeref kazanmakla bir ilgisi olmayan şehitlik temasının farklı bir gelenekle bağlantısı vardır. O’nu ilgilendiren kutsal kitap kahramanlarının değil, basit halk tabakasının çektiği acılardı“ (Lynton, 2004, s.258,259).

20. yüzyılın henüz ilk yarısında, iki büyük dünya savaşına tanık olan modernist sanatçılar, savaşın sona ermesiyle her şeye yeniden başlama arzusu içerisindeydiler. “Herkes Avrupa’yı 1939 – 1945 yılları arasında kasıp kavuran dehşetengiz savaşın nihayet bittiğine seviniyor, barış ve refah içinde yeni bir hayata başlamak istiyordu. Savaşın korkunç görüntülerini hatırlamak bile istemiyordu hiç kimse. Bu, özellikle

yakın geçmişinde yaşananların ulusal vicdanı sızlattığı Almanya için geçerliydi” (Krausse, 2005, s. 106). Savaş yılları boyunca Nazi baskısını oldukça fazla hisseden, Chagalle, Dali, Duchamp, Grosz ve Enst gibi avangart sanatçılar, bu yıllarda ABD’ye göç ettiler. Savaşla birlikte, Amerika’ya göç eden diğer sanatçılar arasında Roberto Matta, Andre Breton, Fernand Leger ve Piet Mondrian gibi dönemin tanınmış sanatçıları vardı. Daha sonraları bu sanatçılar Amerikalı genç sanatçıların üzerinde oldukça etkili olmuş ve bir bakıma yeni Amerikan sanatının öncüleri olmuşlardır. Ragon’a göre: Amerikan sanatı, böylelikle Avrupa’dan gelen, bu genç sanatçılar sayesinde taşralılığından kurtulmuştur. 1940’lı yılların ortalarında New York Okulu olarak bilinen oluşumun içerisinde ise; Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Mark Rothko, Hans Hofmann, Robert Motherwell ve Clyfford Still yer almıştır. İkinci Dünya Savaşı sonlarına doğru Amerikan sanatının genel eğilimleri, Soyut Dışavurumculuk olarak gelişme göstermiştir. Amerika’daki sanat yöntemi daha çok figüratif yapıdayken, İkinci Dünya Savaşının yarattığı etkiler ve Avrupa’dan gelen ‘sanatçı göçü’ nedeniyle, Soyut Dışavurumculuk Akımı, egemen sanat haline gelmiştir.

İkinci Dünya Savaşı, Avrupa’yı yalnızca sosyal ve ekonomik açıdan etkilememiştir, birçok aydın ve sanatçısının zorunlu olarak Amerika’ya göç etmesinin yarattığı bu yeni durum, çoğu Avrupa ülkesini kültürel ve sanatsal kayba uğratmıştır. Avrupalı birçok sanatçının Amerika’ya göç etmesiyle ortaya çıkan bu durum, esasen tek başına savaşların sanatçılar üzerinde yarattığı travma ile ilgili değildir. Söz konusu tarihsel döneme bakıldığında, Avrupa’da yaşanan ekonomik ve politik bunalımlarla eş zamanlı olarak, ABD’nin aynı dönemlerde, sanatta öncülüğü ele geçirmeyi, sanatçılar için burayı bir çekim merkezi haline getirmeyi planladığı bilinmektedir. Bu durum ABD’yi ileriki dönemlerde sanatın yeni merkezi haline getirmişti. Söz konusu dönemde ABD, sanayi, teknoloji ve ticari faaliyetlerin gelişmişliğinin yanı sıra, sanatı da bu gelişmişliğin bir parçası haline getirmek istemişti ve bunu büyük ölçüde çok kısa süre içerisinde gerçekleştirmişti. Bundan böyle, sanatın tek merkezi Paris değildir. New York, dünya sanatının yeni merkezi haline gelmiş, Avrupalı birçok sanatçının ise düşlediği yeni olanakların gerçekleştiği yer olarak tanınmaktaydı. Yaşanan bu eksen kaymasını, Avrupa nezdinde değerlendirecek olursak, bu durumun öncelikli nedeni, 1930’lu yıllarda yükselen aşırı Sağ’ın, sanatçılar üzerinde yarattığı baskıcı tutumdur. Sanatçıların özgürce hareket edebileceği bir sanat ortamının oluşmasına fırsat vermeyen siyasal yapı, birçok aydın ve sanatçıyı alternatif bir olanak aramaya itmiştir. Paris’ten New York’a yönelik bu

merkez kaymasının diğ er nedeni ise, 1920’lerde başlayan gelişmelerin, ABD ekonomisini olumlu yönde etkilemesidir.

Amerika’da ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk, esasen savaşlardan bıkmış modernist sanatçıların, gerçek dünyanın tasvirini bir kenara bırakıp, yeni bir resim sanatının nasıl var edilebileceğine ilişkin düşüncelerle şekillenmiştir. Gerçek dünyanın tasvirinden ve betimleyici unsurlardan arınan sanat, acaba hangi anlatım olanaklarına kavuşacaktır? Özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra oluşan bu iklim, birçok sanatçıyı farklı üslup ve anlatım yolları aramaya itti. Söz konusu sanatçılardan biri olan Jackson Pollock, resimlerine bakanlara şu tavsiyede bulunmuştur: “Resmime bakarken kafanızdaki ana mesajı ve yanınızda getirdiğiniz tükenmiş fikirlere rağbet etmeyin; resim size ne veriyor bununla ilgilenin” demiştir (Krausse, 2005, s. 108).

Krausse, söz konusu dönemi şöyle anlatıyor:

“Bundan sonra sanatın neyi nasıl yapması gerektiği konusunda, dünyada hiçbir genel geçer kurallar bütünü görülmez. İlk kez Dışavurumcu akımda ortaya çıkan sanatçının öznelliği meselesi merkeze oturmuş, sanatın sanat sayılmasının kriteri haline gelmiştir. Sanatçının estetik geleneklerden veya oturmuş kompozisyon biçimlerinden ne kadar faydalanıp faydalanmayacağı artık kendisine kalmıştı. Kurallara uyma zorunluluğunun kalkmasıyla birlikte sanatçının özgürlük alanı da fevkalade genişliyordu. Ama bu kez de geniş kamuoyu ile sanat arasındaki ilişki giderek zorlaşmaktaydı. Gündelik hayatla hiçbir alakası olmayan bu yeni sanat akımlarının nasıl olup da modern hayatın yansıması olarak alkış topladığına akıl erdirmek g  leşti. Birçok kişi yeni resimlerin beceriksiz ressamların elinden çıkmış anlamsız fırça hareketleri olduğunu düşündü. Bunlara pirim vermek hata değil miydi? Bütün bu çalışmaların en bari özelliği hiçbir somut nesneye veya olaya gönderme yapmamış olmalarıydı. Onlara bakmak da artık eğitilmiş göz istiyordu. Artık “bir resmin neyi betimlediğini bakıp çıkarmak” değil, “resme bakıp çağrışımlar yaratmak”tı izleyiciden beklenen. Hayal gücü, konsantrasyon, tefekkür ve kendini sorgulama gibi meziyetler gerekiyordu. Bu açıdan bakıldığında resimlerin zamana pek l  uyduğunu söyleyebiliriz. Görünürde hiçbir mesaj içermedikleri için izleyici onlara bakıp kendi içine dönüyordu; kendisi ve dünya hakkında düşünmek zorunda kalıyordu” (Krausse, 2005, s. 108).

Pollock, döneminin en dikkat çekici sanatçıları arasındadır; çünkü resim yapma eylemi ile kendisi arasında dolaysız bir bağ kurmaya çalışmıştır. Yere serdiği büyük boyutlarda beze, kendisinin de dâhil olduğu boyama eylemini, tıpkı bir ritüeli gerçekleştirir gibi çalışırdı. Pollock, resimlerini sürekli olarak kontrollü bir şekilde tamamlar ve herhangi bir motifin ya da lekenin tekrarına kolay kolay düşmezdi. Pollock'a göre: eğer bir resim bütün anlamını bir çırpıda izleyicisine aktarırsa, zaman içinde eskimeye mahkûm olacaktır; fakat izleyici, resme her baktığında onu yeniden keşfettiğinde, o resim sonsuza dek yeni kalacaktır (Resim 44).

Soyut Dışavurumcularla yaklaşık aynı tarihsel döneme denk gelen, Fransız Lirik Soyutlama resim dili ile eş zamanlı olarak Tashisme (Tasizm-Lekecilik) akımı ortaya çıkmıştır. Bu resim anlayışları Amerikan Soyut Dışavurumculuğundan biraz farklılık göstermektedir. Resimde, geometrik biçimler, akıtma ve damlata, serbest fırça kullanımını gibi tekniklerin yanı sıra, kalın boya tabakaları ve çeşitli malzemeler kullanılmaktaydı. Dönemin önemli sanatçılarından olan Alberto Burri, incelik ve güzellik anlayışını bozarak, geleneksel beğeniye karşı, atılmış yıpranmış malzemeleri bir araya getirdiği resimlerinde, savaş dönemlerinin kendisinde bıraktığı izleri anlatır bir bakıma. Bir bölümü yakılmış bezlerin ve kırmızıya boyanmış kimi alanların varlığıyla, tıpkı savaşta yaralanmış bir asker ve ya bir sivilin yarasının üzerindeki bandajları çağrıştırır Burri'nin resimleri (Resim 45). Alberto Burri; savaş yıkıntısı gibi, kömürleşmiş tahtalar, yanmış, erimiş plastik nesneler, teneke levhalardan kurduğu kolajları, savaşın geride bıraktığı acıyı ve yıkımı simgeler bir bakıma.



Resim 44. Jackson Pollock, Numara 11, tuval üzerine yağlıboya

212,09 x 488,95 cm, 1952



Resim 45. Alberto Burri, Çanta, tuval üzerine karışık malzeme, 44 x 36 cm, 1953

Aynı dönemlerde, Amerikalı ressam Adolph Gottlieb, savaş temalı bir dizi resim yapmıştır. Sanatçı, *Blasts* (Patlamalar) (Resim 46-47) adını verdiği bu resim dizisini, Soyut Dışavurumculuk akımı içerisinde gerçekleştirmiştir ve Gottlieb, kendi sanatı için “Soyutlama, zamanımızın gerçekçiliğidir” demiştir.

Adolph Gottlieb:

“1935-40 arasında New York'ta çağdaş ve soyut resme yönelen Onlar Grubu'yla sergilere katılmış, bir süre devletin sanatçılara yardım için düzenlediği Federal Sanat Projesi (WPA-FAP) içinde çalışmıştır. 1937'de bu programı terk ederek bir yıl Arizona Çölü'nde resim yapmış, buradaki yaşantısı resimlerinin yalınlaşmasında ve renklerinin şiddetli ton-lar kazanmasında etkili olmuştur. 1930'ların sonunda kaktüs biçimlerinin soyutlandığı ölü doğılardan sonra, insan ve doğa biçimlerinin bölümler içinde yalıtıldığı "piktografi" türü resimlere yönelmiş, bu çalışmalarında yerli sanatı ve eski hiyerogliflerle yakınlıklar kurmuştur. Piktografi'lerde (1941-51) imgeler giderek daha yalınlaşmış; ay, güneş ve patlayan yalın biçimlere dönüşmüştür. (...) Sanatı ilk bakışta son derece soyut gibi görünse ve oldukça yalın olsa da, daha önceki yılların soyut Gerçeküstücüleriyle paylaştığı bir anlam yoğunluğu taşıyan Gottlieb için konu çok önemlidir ve

bir resim için ancak trajik ve zamana bağılı olmayan konu geçerlidir”
(<http://dolusozluk.com>).



Resim 46. Adolph Gottlieb, Patlamalar (Blasts), tuval üzerine yağlıboya,
114 x 228 cm, 1957



Resim 47. Adolph Gottlieb, Patlamalar (Blasts), tuval üzerine yağlıboya, 1957

1960'lı yıllara gelindiğinde savaşların etkisi, halen toplumların üzerinde sürüyordu. Avrupa ve Amerika'da sanat ortamı ise, aynı yıllarda büyük dönüşümler yaşıyordu. Artık sanatın nesneye gereksinim duyup duymadığı tartışmaya açılmış, “yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir. İlk başta “Düşünce Sanatı”, “Enformasyon Sanatı” gibi isimlerle anılan bu türde yeni eğilimler,” (Antmen, 2009, s.193) daha sonraları Minimalist sanatçı, Sol Lewitt'in 1967 yılında Artforum dergisine yazdığı, “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” adlı yazısından sonra “Kavramsal Sanat” terimi genel olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Sol Lewit'e göre:

“Kavramsal sanat yapan bir sanatçı, yapıtını önceden tasarlar, yapıtıyla ilgili kararları önceden verir: uygulama o kadar önemli değildir. Düşünce, sanatın gerçekleştirilmesini sağlayan bir makineye dönüşür. Bu tür bir sanat kuramsal ya da kuramların görsel bir karşılığı değildir; sezgiseldir, her türlü zihinsel süreçle ilgilidir ve bir amaç gütmeyiz. Genellikle, sanatçının zanaatçı yönünden, yani beceriye olan gereksiniminden bağımsız bir uygulama alanıdır. Kavramsal sanatla ilgilenen sanatçının amacı, yapıtını izleyicinin zihinsel anlamda ilginç bulmasıdır, dolayısıyla yapıtın izleyiciye duygusal anlamda seslenmesini istemeyebilir. Yalnız bu, kavramsal sanatçının izleyicinin özellikle canını sıkmak istemesi gibi algılanmasın. Ama dışavurumcu sanata şartlanmış kişilerin beklentisi olan duygusal bir tepki, bu tür sanatın algılanmasına bir engel oluşturur” (Antmen, 2009, s.197).

“Duchamp'ın öngördüğü “düşünce olarak sanat” anlayışını her şeyden önce felsefeyle, dille, kimi zaman matematiksel formüllerle ilişkilendirerek salt kavram düzeyinde algıya yönelik bir sanatsal yaklaşım benimseyen [...]” (Antmen, 2009, s.197). Amerikalı sanatçı Joseph Kosuth, 1960'larda dil temelinde yapıtlar üretmiş ve uygulamalar yapmıştır. Kavramsal Sanat'ın öncülerinden biri olan Sanatçı, dil ve sanat arasındaki ilişkileri irdeleyerek yapıtlarını birçok ülkede sergilemiştir.

Kosuth, 1969'da yazdığı “Felsefenin Ardından Sanat” adlı makalesinde şunları söylüyor:

“Estetik'i sanattan ayırmak gereklidir. Çünkü estetik, dünyanın genel algısı üzerine yargıları kapsar. Geçmişte, sanatsal işlevin bir kutbu, süsleyicisi,

değeri idi. Güzeli, dolayısıyla beğeniyi konu edinen felsefenin bir kesimi kaçınılmaz olarak sanatı da tartışmak durumundaydı. Bu alışkanlıktan, estetikle sanat arasında kavramsal bir ilişki vardır düşüncüsü doğdu. Bu doğru değildir. Bu düşünüyü, günümüze dek, sanatsal düşüncelerle dolaysız çatışmaya girmemiştir. Bu yanlışlı sürdürülen biçimsel niteliklerinden başka, görümümdeki obur işlevleri de (dinsel konuda resim, soylu portreleri, mimarlık öğeleri vb.) sanatı, sanatı gizlemek için kullanıyordu” (Kosuth, 1980, s.11).

Antmen’e göre:

“Joseph Kosuth ‘sanatın sanat olma hali’nin zaten kavramsal bir durum olduğunu ileri sürer. Kosuth’a göre “dil yoksa sanat da yoktur. [...] Kosuth, siyah zemin üzerine beyaz yazıyla gerçekleştirdiği ‘tanım resimleri’nde sanat, anlam, resim, boşluk gibi sözcüklerin anlamlarını sorgulamış; “Bir ve Üç Sandalye” (1965) (Resim 48), gibi yapıtlarında gerçek bir sandalye, bir sandalyenin fotoğrafı ve tanımı üzerinden görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemiştir” (Antmen, 2009, s.195).



Resim 48. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965

Şükrü Aysan, Kosuth’un söz konusu çalışması için şunları söyler:

“Görülen çalışma, Kavramsal Sanat’ı açıklayan genel bir sanat kavramıyla tekil bir nesne olan sanat yapıtı arasındaki ilişkiyi çözümlemeye açar. Bu nedenle sanat yapıtı bilmenin bir aracı olarak ele alınır. Sanat nesnesi artistik pratiğin” değil kuramsal çalışmaların sonucunda yapılandırılır. Çalışmanın fotoğrafında görülen, aynı bir kavramı gösteren üç öge, nesne, nesnenin fotoğrafı, nesnenin tanımını kaydeden bir yazıdır. Bu üç ögenin birbirleriyle ilişkisi, bireysel bir yorumlamanın ötesinde bir içerik taşır. Dilsel ögeler dile değgin olarak konumlandırılırlar. Göstergelerle ifade edilen bir fotolojik önermedir. Dilsel öge olarak yazı, bu çalışmada, diğer ögelerin işlevi neyse aynı üstlenir; aynı anlıksal ortak ögenin tasarımına işaret eder” (Aysan, 1980, s.83).

Kosuth, “Felsefenin Ardından Sanat” adlı makalesinde sanatsal görüşünü şöyle özetliyor:

“Sanatın gerçek işlevi, toplumdaki politik yaşamın anlaşılması için bir anahtar olmasıdır. Bu da bürokratik ya da kurumlarca konulanın dışında bağımsız bir anlamı gerektirir. Sanatçılar her şeyi kullanabilir, bu sanatın inanılmaz politik gücü ve rahatsızlığıdır. Sanat gerçekte anlam yaratma sürecinin yeni alana oturtulmasıdır. Böylece sanatın oluşturulmasında her şeyi kullanabilirsiniz. Eğer altmışların sonlarında bir şeyler yaptıysak, bu bir politik noktadır ve o zamandan bu yana bir ressam olsan, yapıtın bir sanat olsa da, sanat olarak değeri onun bir yapıt olarak değerinden daha büyük olsa bile, resim yapmak, bir tepkisel eylem yapmak anlamına da gelecektir” (Kosuth, 1980, s.157).

1960’lı yılların en radikal sanat hareketlerinden bir diğeri Fluxus’tur. Amerikalı George Maciunas manifestosunda şöyle diyordu: Sanatı “burjuva hastalıklarından” kurtarmak! Ölü sanattan arınmak! Sanatta devrimci bir akım başlatmak! Söz konusu bu hareket esasen Dada’yla benzeşen kimi söylemleri vardır, ancak Maciunas bunu reddeder.

Sanatsal eylemlerinin çoğunu izleyici topluluğunun önünde gerçekleştiren Beuys, Fluxus hareketi içerisinde yer alır. (Resim 49) “Beuys: Alanı ve tanımı genişletilmiş devrimleştirilmiş bir sanat aracılığıyla yeryüzünün ve insanlığın

iyileştirilmesi, olumlu yönde değiştirilmesi doğrultusunda çalışan” bir sanatçı idi” (Yılmaz, 2005, s.271).



Resim 49. Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır, Performans, Düsseldorf, 1965

Bu oluşumun içerisinde en ilginç karakterlerden biri olan Alman sanatçı, Joseph Beuys, “Bir Saha Kimliği Arıyorum” (1973) başlıklı makalesinde şunları söylüyor: Sanatın bugün tek evrimci-devrimci güç olduğunu kanıtlayabilmek, sanatla ilgili tüm etkinliklerin göz önünde bulundurulması ve sanat tanımında radikal bir değişikliğe gidilmesiyle mümkün olacaktır. Bir ayağı çukurda bunak bir sosyal sistemin baskılayıcı unsurlarını çözmek, bugün yalnızca sanatla mümkündür: Sanat, Sanat yapıtı olarak sosyal organizma inşa edebilmek için önce yıkmak durumundadır” (Antmen, 2009, s.211). Alman kültürünün Nazizm’le oldukça kirlendiğini düşünen Beuys, bu kirlenmeyi yok edebilmek için, ancak onunla yüzleşmek gerektiğini düşünürdü. Beuys, ayrıca insanların dünyayı değiştirebilmeleri için, önce kendi davranış ve düşüncelerinin değişmesi gerektiğini söyler. Sanatı, toplumsal değişimde önemli bir etken olarak gören Beuys, ancak daha iyi bir toplum yaratma ideallerinin, kolektif bir çabayla mümkün olabileceğine işaret eder.

Duchamp ve Kosuth gibi kavramsal sanatın öncülerinden olan Beuys, toplum ve sanatın birlikteliğini sanatının merkezine koyuyordu. İnsan, sanat eserinin içine

katılarak yeni bilgi yaratımında etkin bir rol üstlenmeliydi. Buradan hareketle Beuys, ilk defa yapıt olarak kendi bedenini konu almıştır. Beuys, “Her insan bir sanatçıdır” diyerek insanı sanat eseri olarak, sanatın içine yerleştirmiştir.

Avrupa ve Amerika sanat ortamında yaşanan bu dönüşümlerin tartışmaları devam ederken, yaşanan tarihsel dönemle eş zamanlı olarak, savaşlar da hız kesmiyordu. Kore Savaşı’nın etkileri sürerken bu kez Soğuk Savaş’ın ikinci sıcak savaşı olan, Vietnam Savaşı başladı. Esasen Vietnam Savaşı, 1945 yılında Vietnamlı Komünistlerin, Fransız kolonilerine karşı başlattıkları mücadeleleriyle başlamıştır. Ülke, anti-emperyalist Kuzey ve Amerikan yanlısı Güney olmak üzere 1954’te ikiye bölündü. Vietnam Savaşı, kendinden önceki savaşlardan farklı olarak, ilk kez milyonlarca insanın güvenli evlerindeki ekranlardan izlendiği bir savaş olmuştur. Sıcak çatışmaların dışında kalmasına rağmen, savaşın her anına tanıklık eden dünya, artık medyanın cezbedici görüntüleriyle baş başadır. Vietnam Savaşı’nın en acımasız dönemleri 1965-1971 yılları arasında Amerika ile Kuzey Vietnam’ın mücadelesidir. Amerikan askerleri, binlerce sivil acımadan katletmiş ve hiçbir suçu olmayan Vietnamlı köylüleri kurşuna dizmiştir. Amerika, ayrıca siviller üzerinde napalm bombaları kullanarak neredeyse bir soykırım yapmıştır. Ancak, bütün bunlara rağmen, tabiat koşullarının Amerikalı askerler için yabancı olması ve belki daha önemlisi savaştıkları toplumun kurtuluş mücadelesine gösterdiği inanç, bu savaşı bir çıkmaza sürüklemişti. Savaşın korkunçluğunu, ekranlardan izleyen uluslar, bu amaçsız savaşın sona ermesi için tüm dünyada protestolar gerçekleştirmeye başlamıştı. Söz konusu savaşı, ilk başlarda destekleyen Amerikan halkı, 1970’lerin hemen başında hükümete karşı tepkilerini sokağa taşımışlar ve ciddi bir kamuoyu oluşturmuşlardı. Savaş 1971 yılında sona ermiş ve ABD’nin Vietnam’ı bölme girişimi suya düşmüştü. Savaş sonunda Vietnam, 1,5 milyon yurttaşını kaybetmiş ve topraklarının büyük bir kısmını kullanamaz hale gelmiştir. 1975 yılında ise Kuzey ve Güney Vietnam birleşerek bugünkü sınırlarına kavuşmuşlardır.

Vietnam Savaşı’nın modern tarihteki farklı yönü, daha önce de belirttiğimiz gibi, medyanın buradaki rolüdür. Önceleri, evlerindeki güvenli ortamlardan savaşı izleyen halkların, savaşın uzaması ve on binlerce sivilin hayatını kaybetmesi üzerine, bütün dünyada savaş karşıtlığına dönüşen kolektif aklın oluşmasındaki önemi, çok büyük olmuştur. Medya, sansüresiz olarak verdiği görüntülerle, esasen öngöremediği bir karşıtlığı kendiliğinden yaratmış oldu ve böylece toplumlar, savaşın acımasızlığına daha gerçekçi bir açıdan bakabilme olanağı buldu. Söz konusu savaşın, Amerikan toplumu üzerindeki etkileri halen sürmekte ve savaş karşıtı bir geleneğin varlığından söz

edilecekse bu büyük ölçüde, 1970’li yılların başında, Amerikan halkının yaklaşık olarak yüzde yetmişinin savaş karşıtı olmasına bağlıdır. Savaş karşıtlığı yalnızca sıradan halk ile sınırlı kalmamıştır, dönemin aydınları sanatçıları da gerekli tepkiyi göstererek, protesto eylemleri düzenlemiş ve ya bu eylemlere dâhil olmuşlardır. Amerikalı bir sanatçı olan Leon Golub, bu sanatçılardan biridir. 1922 yılında Chicago’da doğan sanatçı, tıpkı Goya gibi kendi dönemine tanıklık etmiş ve savaşın kaydını tutmuştur bir bakıma. Golub, “Vietnam” başlıklı bir dizi resimler yapmış ve savaşa olan tepkisini açıkça göstermiştir. Resimlerinde daha çok fotoğraflardan yararlanan sanatçı, ayrıca ‘Sorgulama’, ‘Napalm’(Resim 50), ‘Paralı Askerler’ gibi başlıklı bir dizi resim yapmıştır. Golub, her ne kadar fotoğrafı bir kaynak olarak görse de, fotoğraf ile resim arasındaki ilişkinin, çok hassas olduğunu biliyordu ve bu sorunsalı her zaman ustalıkla çözmüş, önemli sanatçılardan biri olmuştur. Söz konusu sanatçı ve eserleri, tezin üçüncü bölümünde (3.3) kapsamlı olarak ele alınacaktır.

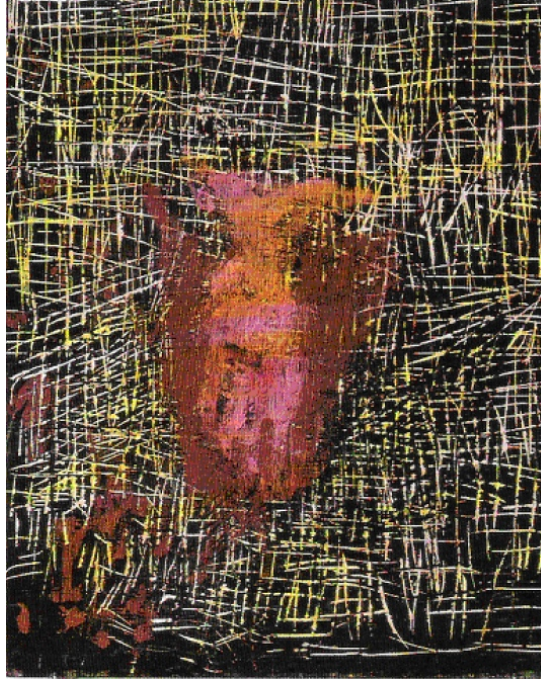
Yeni Dışavurumcu resmin en önemli üyelerinden biri olan Alman sanatçı Georg Baselitz, sanatın kendi geçmişine kök salmış olması gerektiğine inanır. Doğu Almanya’nın Toplumcu Gerçekçi, Batı Almanya’nın Lirik Soyut sanatını kendi resimsel anlatımında ustaca birleştiren Baselitz, tıpkı Beuys gibi Almanya’nın geçmişiyle olan hesaplaşmalarından kaçmadan, sanatını icra etmiştir. Baselitz ’in resimlerinde kullandığı bir çok imge, aceleyle yapılmışlık izlenimi vermesine karşın, resimlerinde yakın Alman tarihinin izlerini metaforik bir anlatımla aktarmaktadır. Baselitz, resimlerini baş aşağı sergilemeye başladığında, kimi sanat eleştirmenleri tarafından, sanat kurumlarına karşı bir başkaldırı olarak algılanmıştır. Baselitz’in bu tutumuyla ilgili, Lynton şunları söylüyor: “İmgelerin ‘doğru’ (başı yukarda) görünmesini bekleme alışkanlığına karşı meydan okuyarak, baş aşağı edilmiş imgeler çizmek ve resmetmek küçümsenemeyecek bir kendini yadsıma eylemiydi” (Lynton, 2004, s.344).



Resim 50. Leon Golub, Napalm II, tuval üzerine akrilik, 294 x 502 cm, 1969

Baselitz'in 1989'da yaptığı yirmi parçadan oluşan '45' adlı çalışması (Resim 51), dışavurumcu dramatik nitelikleri bakımında oldukça başarılıdır. Sanatçı, bu resim dizisine '45' adını vermiştir ki, bu Almanya'nın kanlı geçmişini, ironik bir biçimde anımsatmadır aynı zamanda. Büyük ölçülerde, ağaç plakalar üzerine yapılmış bu resimlerde, baş aşağı duran, kadın portreleri vardır ve bu yer çekimsiz mekânda dramatik bir ruh halindedirler. Söz konusu bu resimler, izleyici üzerinde dramatik bir etki yaratır ve aynı zamanda, sanatçının yaşadığı tarihsel dönemin getirmiş olduğu, büyük buhranın izlerini de taşır. Lynton'a göre, Baselitz'in resimleri "geçmişi ile şimdiki zamanı arasında bocalayan bir Almanya'yı, kendi doğal sanat dili üzerindeki egemenliğini yitirmiş bir Almanya'yı yansıtıyordu" (Lynton, 2004, s.344). Baselitz, her ne kadar kimi eleştirmenler tarafından çokça eleştirilmişse de, bazı eleştirmenler ise, bu baş aşağı duran imgelerin aynı zamanda "dünyanın durumunun bir alegoris"i olarak görmektedirler.

21. yüzyılın ilk savaşı ise, 2003 yılında kimyasal silah bahanesi ile yarım kalan planlarını tamamlamak isteyen ABD'nin, Irak'ı işgaliyle başladı. 2 Ağustos 1990 günü Irak'ın Kuveyt'i işgal etmesiyle başlayan sürecin, ABD lehine sonuçlandırılmak istenmesidir başka bir deyişle. Irak için Kuveyt'in petrol kaynaklarına el koymak çok cazip görünüyordu; fakat Arap ülkelerinin, ABD'nin yanında yer alması, savaşın Irak ve Amerika arasında yoğunlaşmasına neden oldu. Irak, kendi içerisinde zaten kozmopolit bir ülke olduğu için, Saddam'a karşı isyan çok fazla gecikmedi. Saddam yönetimini hedef alan halk ayaklanmaları ülke geneline yayılmaya başladı ve Saddam elinde kalan güçlerle zorda olsa bu ayaklanmaları bastırmayı başardı.



Resim 51. Georg Baselitz, '45', 20 Parça, Her biri 200 x 162 cm, 1989

Saddam, bu ayaklanmalar sırasında orantısız güç kullandı ve katliamlar yaptı. Amerika'nın Irak'a bazı yaptırımlar uygulamasının ardından "Çekiç Güç" adı altında bir kuvvetin de bölgeye yerleştirilmesiyle Kuzey Irak'ta fiili bir Kürt yönetimi oluşturma çabalarına girişildi. Bütün bu sürecin sonunda ABD birlikleri Irak topraklarını terk etmedi. Nihayet 2003 yılında Saddam rejiminin kimyasal silah barındırdığını bahane ederek kamuoyu desteği sağladı ve ardından ABD ordusu Irak'ı işgal etti. Tıpkı Vietnam savaşında olduğu gibi, her şey Medya'nın gözü önünde gerçekleşiyor, tüm dünyada insanlar canlı yayınlarla bu işgali seyrediyordu. Medya, bu kez tarafını kesin olarak belirlemiş, sağlanan hükümet güvencesiyle, savaşta olup bitenleri manipüle ederek tüm dünyaya servis ediyordu. ABD, Irak'a karşı üstünlüğü ele geçirince, muhalifleri etkisiz hale getirebilmek için, yeni cezaevleri inşa etti. Bu dönem içerisinde en çok gündeme gelen Abu Ghraib (Resim 52) cezaevidir. 2003 yılında Irak'taki işkencelerin anlatıldığı ve kamuoyundan gizlenen 53 sayfalık bir rapor medyaya sızdı. Abu Ghraib hapishanesinde yapılan işkenceleri kanıtlayan fotoğrafların da ortaya çıkmasının ardından, Pentagon önce bu raporu yalanladı, ancak medya'ya başka fotoğrafların da sızmasının ardından, söz konusu hapishanedeki olayları araştırmak için müfettişlerin gönderileceği bildirdi.



*Resim 52. Fernando Botero, Abu Ghraib 60, tuval üzerine yağlı boya,
179 x 121 cm 2005*

Amerikan basınında yer alan raporda, "sadistçe, kaba ve ahlak dışı" olarak tanımlanan çok sayıda işkence biçimi anlatılıyordu. Abu Ghraib'te yaşanan işkence fotoğraflarının ortaya çıkmasının ardından Kolombiyalı ressam Fernando Botero bu işkencelerle ilgili birçok fotoğraf ve doküman toplamaya başladı. Botero'nun kendine özgü üslubu ile biçimlendirilmiş bu resim dizisi, orada yaşanan bu insanlık dramını açıkça gözler önüne seriyordu. Kendi ülkelerinde, başka bir ülkenin askerleri tarafından işkenceye maruz kalan sıradan birçok insanın yaşadığı, bu insanlık dışı muameleye sessiz kalmayan Botero, birçok ülkede açtığı sergilerle çok ciddi bir kamuoyu oluşturmuştur. Söz konusu sanatçı ve eserleri tezin üçüncü bölümünde (3.4) daha kapsamlı olarak ele alınacaktır.

BÖLÜM IV

YAKIN TARİH SAVAŞLARI VE DÖRT SANATÇI

4.1. Otto Dix

4.1.1. Otto Dix'in Sanatı ve Savaş Olgusu

“Bazı şeyler yorum gerektirmez. Eylem her zaman sözden önce gelir.
Ben görsel düşünen bir insanım, filozof değil. Bu nedenledir ki tavrımı, duruşumu hep resimlerimle
belli eder; gerçeği, neyin ne olduğunu, anlatılması gerekeni resimlerimde gösteririm.
Otto Dix

Otto Dix, 2 Aralık 1891 yılında Almanya'nın Gera-Untermhaus şehrinde doğdu. Sanata olan yeteneği henüz ilkokuldayken ortaya çıktı ve babası tarafından oldukça destek gören Dix, ilk sanat eğitimini Ernst Schunke'den aldı. Dix, Schunke ile birlikte dört yıl çalıştıktan sonra burs alarak Dresden'deki Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdi. Dix, öğretmenini Ernst Schunke için daha sonra şöyle demiştir: “En baştan beri aklımdan resim yapabiliyordum, ama bana yaratıcı özgürlük yolunu açan hocam Ernst Schunke'ye çok teşekkür borçluyum. Onun sayesinde, yardımcısı olduğum ressam Herr Senff'in despotluğundan kurtulup Sanat ve Zanaat Okulu'nda sanat eğitimi almaya başlayabildim. Senff'in bana son sözleri: ‘Sen hiçbir zaman ressam olamayacaksın. Asla doğru dürüst resim yapamayacaksın’ olmuştu” (Keuerleber, 2005, s. 11).

Otto Dix'in Dresden'deki ilk çalışmaları, sadece aldığı derslerle sınırlı kalmamış, büyük bir isteklilikle çağdaş sanattaki gelişmelerle de yakından ilgilenmişti. Dix, bu dönemde bir yandan Empresyonist sergileri büyük bir heyecanla takip edip bir yandan da kendine özgü bir resim dili yaratmaya çalışıyordu. Dix'in bu araştırmaları, sanatçının özgün sanat anlayışının temellerini oluşturmuştur denilebilir. 1912 yılında Dresden'de açılan Van Gogh sergisi, sanatçıyı oldukça derinden etkilemiş ve daha sonraki yıllarda bu etkilerin izleri çalışmalarına yansımıştır. Dışavurumcu ilk çalışmalarında da Van Gogh'un etkisi açıkça görülmektedir. Sanatçı, henüz yirmili yaşlarında, dönemin sanat akımlarını yakından takip ediyor ve öğrendiği her şeyi resimlerine yansıtıyordu. Dix, çağdaşları olan Picasso, Braque, Matisse ve Derain gibi sanatçılardan çok şey öğrenmiştir; fakat bir yandan da eski ustalara duyduğu hayranlığı,

kimi çalışmalarında göstermekten çekinmemiştir. Örneğin; “Kasımpatılı Otoportre” (Resim 53) resmi, geleneksel resme olan ilgisini yansıtmaktadır. Dix, bu resmiyle ilgili daha sonraları şöyle demiştir: “ Amacım Erken Rönesans dönemi ressamı gibi resim yapmaktı” (Keuerleber, 2005, s. 12).



Resim 53. Otto Dix, Kasımpatılı Otoportre, 1912

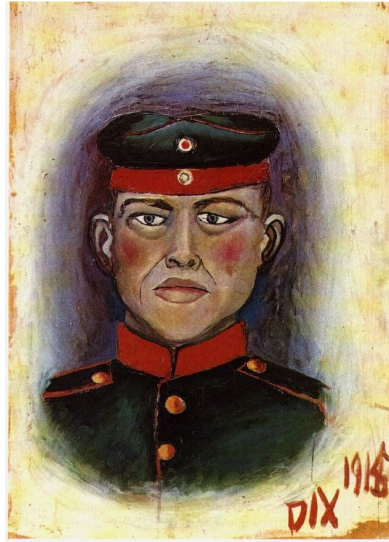
Dix'in sanatı, Dresden Sanat ve Zanaat Okulu'nda büyük bir olgunlukla ilerlerken, yaklaşan Birinci Dünya Savaşı ile bu süreç kesintiye uğradı. Dix, savaşı isteklilikle karşılamış ve Dresden'deki bir topçu birliğine, 1914 yılının Ağustos ayında gönüllü olarak katılmıştı. Dix'te çağdaşı birçok sanatçı gibi, savaşın yarattığı olumsuz koşullarını bizzat yaşamış bir sanatçıdır. Döneminin koşulları içerisinde Dix, önceleri savaşı olumlu bir gelişme olarak algılamıştır. Ancak, bu durum kısa bir süre sonra, yerini büyük bir hayal kırıklığına bırakmıştır. Savaşın, cephe gerisinde masum insanların öldüğü bir hal alması, sanatçının içinde bulunduğu hezeyanın derinleşmesine yol açmıştır. Sanatçı, yaşadığı travma karşısında, savaş yıllarında cephede tuttuğu günlüğünde şunları yazmıştır: “Bitler, fareler, dikenli teller karmaşası, pireler, kediler, gazlara, mermiler, pislik, makinalı tüfek, alev, çelik... Savaş işte bu! Şeytanın işinden başka bir şey değil...”

Dix, Dresden'deki topçu birliğine katılmasının hemen ardından resmettiği “Bir Asker Olarak Otoportre” adlı eserinde (Resim 36), kendini savaşılmaya hazır bir asker; 1915 yılına ait “Mars Olarak Otoportre ”sinde (Resim 54), kendisini ‘savaş tanrısı’

olarak betimlerken; yine aynı yıl yaptığı “Hedef Tahtası Olarak Otoportre ”sinde ise (Resim 55), kendisini düşman hedefine açık bir “kukla” olarak göstermiştir. Sanatçı, bu resmiyle savaşın herkes için açık bir tehdit oluşturduğunu ve hiç kimsenin yaşamsal güvencesinin bulunmadığını anlatmak istemiştir.



Resim 54. Otto Dix, Mars Olarak Otoportre, 1915



Resim 55. Otto Dix, Hedef Tahtası Olarak Otoportre, 1915

Dix, savaşın üzerinde oluşturduğu değişimi şu sözleriyle ifade ediyor: “Savaşın beni ne kadar derinden etkilediğini gençken fark etmemiştim. Yıllar boyu, en azından 10 yıl boyunca, hep aynı rüyaları gördüm: Harabeye dönüşmüş evlerin arasından sürünerek geçiyorum, anacak geçebileceğim kadar dar pasajlarda zorlanarak

yürüyorum. Hep yıkıntılar görüyorum rüyalarımnda. Resim yapmak da benim için bir kaçış olamadı” (Keuerleber, 2005, s.28).

Otto Dix, Birinci Dünya Savaşı sırasında, yaşadığı bütün acılara rağmen sanatı için verimli ve yaratıcı bir dönem olmuştur. Sanatçı, resimlerinin bu denli güçlü olmasını yaşadığı olayların gerçekliğinden kaynaklandığını biliyordu. Sanatçı, bu konu ile ilgili şunları söylemiştir: “ Bu anlamda savaş canavar bir yaratığa benziyor: onda açlık, bitler, pislik ve garip sesler var. Her şey farklı. Çünkü biliyor musunuz ben ilk resimlerimi yaparken gerçeğin bir yüzünün, çirkinliğin, henüz hiç gösterilmemiş olduğunu düşünüyordum. Savaş iğrençti ve aynı zamanda olağanüstüydü. Olacaklar neyse onları kaçıramazdım. Tutunacak hiçbir şeyleri kalmayan insanları görmeden, insanlığı tanımış sayılmazsınız” (Keuerleber, 2005, s.32).

Dix, savaş yılları boyunca, batı ve doğu cephesinin çeşitli bölgelerinde ve Flandra, Champagne, Somme Muharebelerine katılmıştır. Sanatçı, bu süreç içerisinde genel olarak kâğıt üzerine çalışmalar yapmıştır. 1917 yılında resmettiği çalışmalardan biri “İşaret Fişeği” adlı eserdir (Resim 56). Dix, söz konusu resminde, bizzat tecrübe ettiği savaş sırasında patlamaların yol açtığı kısa süreli aydınlıkla görülen üst üste yığılmış cesetlerin dehşet veren görüntüsünü resmetmiştir.

1918 yılı Kasım ayında sona eren savaştan, Demir Haç ve Friedrich-August madalyasıyla dönen Otto Dix, kısa bir süre sonra savaş karşıtı sanatçıların arasında anılmaya başlamıştır. Bu dönemde Dadaizm’in güçlü etkisini resimlerinde kullanan Dix, “Prag Sokağı” (Resim 57) adlı eserinde, savaş sonrasında Alman toplumunda, savaş malullerinin içine düştüğü trajik durumu göstermek istemiştir. Dix, askerden döndükten sonra 1922 yılında Düsseldorf Akademisi’nde öğrenim görmüş ve 1922-1925 yılları arasında yine aynı akademide dersler vermiştir. Dix, bu dönem içerisinde Georg Grosz ve Rudolf Schlichter gibi sanatçılarla birlikte 1920’li yılların başında ortaya çıkan ‘Yeni Nesnellik’ akımının Almanya’daki yansıması olan ‘Verizm’ (Gerçekçilik) akımı içerisinde anılmışlardır. Dönemin bir eleştirmeni bu hareket için şunları söylemiştir: “Verizm, toplumcu sanatçıların Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya’daki devrimci kriz havasına verdiği yanıtı” (Krausse, 2005, s. 101).



Resim 56. Otto Dix, İşaret Fişegi, kâğıt üzerine guvaş, 1917



Resim 57. Otto Dix, Prag Sokağı, tuval üzerine yağlıboya ve kolaj, 1920

Dix, savaş malulleriyle ilgili bir süre birçok resim ve çizim yapmıştır. Savaş deneyimlerine ilişkin bu tür resimler yapmayı daha ileriki dönemlerde de sürdürmüştür. Bu bağlamda 1920 ile 1923 yılları arasında yaptığı “Siper” adlı eser (Resim 58), sanatçının, Dadaizm’in etkisinden uzaklaşıp, Yeni Nesnellik’e ve Verizm’e geçişindeki yapıtlardan birini temsil etmektedir. Dix, bu eserinde oldukça dolaysız bir anlatıma gitmiş ve savaşta deneyimlediği bu tür vahşet sahnelerinden birini, bu eserinde kullanmıştır. Dix’in bu resmini, Köln’deki Wallraf-Richartz Müzesi’nin satın alması,

dönemi itibariyle tartışma yaratmış ve özellikle sağ kesim tarafından kınanmıştır; ancak, bazı kesimler ise Dix'in bu eserini, savaşa dair gerçekleri aktarması bakımından olumlu bulmuştur.



Resim 58. Otto Dix, Siper, Naziler Tarafından İmha Edilmiş, 1920-1923

Dix, bu süreçte Düsseldorf Akademisi Grafik Bölümü'nde Wilhelm Herberholz'dan öğrendiği asitli gravür tekniği ile 1923-24 yılları arasında, 50 gravürden oluşan 'Savaş' başlıklı bir dizi resim yapmıştır. Dix'in sanatında söz konusu gravür dizisi önemli bir yer teşkil eder ve onun savaş karşıtı tutumunun en açık göstergelerinden biri olarak görülür. Dix'in bu eserleri tezin (3.1.2) üçüncü bölümünde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Dix, 1927 yılından sonra öğretmen olarak Dresden Akademisi'nde çalışmış ve ardından, 1931 yılında Prusya Akademisi'nde görev yapmıştır. Bu dönem itibariyle, Almanya'da yükselen Nazi Hareketi etkili olmaya başlamış ve 1933 yılında Nazi Partisi iktidara gelince de Dix, hemen görevden uzaklaştırılmıştır. Dix'in "1934'te sergi açması yasaklanmış, sekiz yapıtı Nazi Partisi'nin 1937'deki 'Yoz Sanat' sergisinde yer almış, ayrıca 260 kadar yapıtı da Alman müzelerinden çıkarılmıştır" (Eczacıbaşı, 1997, s. 445). Dix'in, Naziler tarafından el konulan bazı eserleri ise 1939 yılında, 'Alman halkının savaşma direncini kırdığı' gerekçesiyle Berlin İtfaiye Merkezi'nde yakılmıştır. Dix, artan Nazi baskısı yüzünden Konstans Gölü civarında bulunan, Singen şehrine zorunlu göç yaptı ve uzun süre burada kaldı. Bu dönem içerisinde genel olarak manzara resimleri yaptı. Sanatçı yaşadığı bu durum için: "Ayakta durmuş, manzarayı bir inek gibi seyreden" mülteci olduğunu söylemiştir. (Keuerleber, 2005, s.19).

“Dix de diğer pek çok ressam gibi Goebbels'in yönetimindeki Kültür Bakanlığı'nın bir parçası olan Güzel Sanatlar Reich Odası'nda çalışmaya zorlandı. Ressam bu dönemde sadece manzara resimleri yapacağına yemin ettirildi; fakat Nazi fikirlerini eleştiren ironik resimler yapmaya devam etti” (Conzelmann, 1959, s.50). Sanatçı, daha sonra Adolf Hitler'e karşı bir gruba üye olmaktan, 1939 yılında tutuklandı ve cezaevine konuldu.

Adolf Hitler öncülüğündeki Almanya, 1 Eylül 1939'da Polonya'yı işgal etmesiyle İkinci Dünya Savaşı başladı ve Dix, bu savaşın sonralarına doğru askere alındı. Birinci Dünya Savaşı'nın neredeyse tamamında cephede olan Dix, İkinci Dünya Savaşı'nda bir kez daha savaşmak zorunda kalmış; ancak bu durumu sanatına olumlu yönde aktarmayı başarmıştır. Savaşın sonlarına doğru Fransa'da tutuklu kaldı ve savaşın 1945 yılında sona ermesiyle Almanya'ya geri gönderildi. Dix, savaş sonrasında baskı resim yapmayı tercih etti ve bu dönemde oldukça fazla sayıda iş üretti. Söz konusu bu resimlerinde, fütürist-dışavurumcu etkisi oldukça açık bir şekilde görülür. Sanatçı, savaş sonrasında Dresden Akademisi'nde dersler vermeye devam etmiş ve çokça litografi yapmıştır. Bu teknikle yaptığı resimlerinde savaş temasını kullanmamıştır, ancak başka resimlerinde, uzun savaş deneyimlerini gizli olarak ustaca kullanmaya devam etmiştir. Dix, 1960'lı yıllarda verdiği bir demeçte şöyle demiştir: “Savaş korkunç bir şeydi, ancak onda çok büyük bir şey de vardı. Hiçbir şekilde onu kaçırmak istemedim. İnsanlık hakkında bir şey öğrenebilmek için, insanoğlunu bu kontrolsüz durumunda görmek zorundasınız” (Demirbaş, 2009, s. 101).

Dix, ayrıca bir söyleşisinde şunları söylemiştir:

“Genç biri olarak korkmuştum. Cephe cehennem gibiydi. Şimdi bunu anlatırken gülmek kolay ama insanların altlarına doldurduklarını gördüm. İleriye hareket ettikçe korku da azalıyordu. Tam cepheye ulaştığınızda artık korkmuyorsunuz. Bütün bu olguları mutlaka yaşamak zorundaydım. Birdenbire yanımdakinin nasıl düştüğünü, ölüp gittiğini, merminin tam isabetle onu vurduğunu görmek, bütün bunları kesinlikle yaşamak zorundaydım. İstedim bunu. Yani, asla savaş karşıtı değil, belki meraklı biri olabilirim. Bunları kendim için görmek zorundaydım. Ben, bütün bunların böyle olduğunu doğrulamak için her şeyi kendi gözlerimle görmem gereken bir gerçekçiyim” demiştir (Keuerleber, 2005, s.40).

4.1.2. Otto Dix'in Savaş Temalı Resimleri Üzerine Yorumlar ve Bazı Örnekler Üzerinde Çözümlemeler

Birinci Dünya Savaşı'nda ön saflarda savaşan Dix, sanatsal üretkenliğine ara vermeden devam eden bir sanatçıdır ve onun bu özelliği sanat ile kendi yaşamı arasında kurduğu dolaysız bağın bir kanıtı durumundadır. Dix, gönüllü olarak katıldığı savaştan edindiği kimi deneyimleri, sanatının gerçekle olan ilişkisinde doğrudan kullanmıştır. 1915 yılında cephede savaşırken olanaklar dâhilinde kâğıt üzerine birçok resim yapmış ve çalıştığı bu resimleri, bir dönem cephede beraber çarpıştığı Dresden'deki arkadaşı Otto Griebel'e göndermiştir. Dix, arkadaşından söz konusu resimleri iyi saklamasını istemiştir. Griebel, Dix'in göndermiş olduğu yüzlerce resmi gördüğünde hayrete düşmüş; çünkü Dix, savaş alanında dahi yaratıcılığın ve üretkenliğinden hiçbir şey kaybetmemiştir. Dix ile cephede birlikte savaşan Griebel, yaşadığı bu deneyim için sonraları şunları söylemiştir:

“Bazen siperler doğrudan evlerin içinden geçiyordu. İkinci sıra siperlerin arkasında el bombalarının atıldığını duyabiliyordum. Savaşın izlerinin görüldüğü açık arazide bir çavuşun el bombası atma denemeleri yaptığını gördüm. Ve bu askerin Otto Dix olduğunu görünce şoke oldum. İkimizde orada karşılaştığımız için biraz şaşırıyorduk. Selamlaştık, aynı bölümde olduğumuzu anladık. Bu beklenmedik karşılaşmadan dolayı sevinen Dix beni kendi biriminin siperine çağırdı, orada gaz lambası ışığında bana, üst üste duran dışavurumcu resimlerini gösterdi: savaş deneyimlerini kayda geçirmiş; tebeşir, çini mürekkep ve temperayla yüzlerce resim yapmıştı. Ben hiçbir şey yapacak zaman bulamazken onun bütün bunları nasıl yapabildiğini anlayamıyordum. Biz resimleri hakkında konuşurken diğer askerler tel ve çelikten yapılma ranzalarından bize bakarak gülümsüyorlardı. ‘Biliyor musun, onlar bu yaptıklarımı hiç anlamıyorlar ve benim deli olduğumu düşünüyorlar,’ dedi” (Keuerleber, 2005, s.14,15).

Savaş sırasında evlerini, işlerini ve hatta ailelerini kaybetmiş olan insanlar, savaşın sona ermesiyle bütün olumsuz koşulları geride bırakarak yeni bir hayat kurmayı düşünüyorlardı. 1920'li yılların başında Almanya, içine düştüğü ekonomik ve siyasi bunalımdan yavaş yavaş kurtulmaya başlamış ve ekonomik iyileşmeler beraberinde

kentlerdeki sosyal yaşamın normale dönmesini sağlamıştı. Bu normalleşme sürecini, bir sanatçı olarak daha yakından gözlemleyen Dix, adaletsiz bir toplumsal hayatın kentlerde şekillendiğine bizzat şahit oluyordu. Bu normalleşme süreci boyunca, Alman toplumunun en alt tabakasından burjuva sınıfına karşı yaptığı eleştirel resimleriyle karşılık veren Dix, ülkeleri için savaştırılan bu insanların, savaştan sonra içine düştükleri durumun esasen burjuvanın ikiye bölünmüşlüğünden kaynaklandığını düşünüyordu. Söz konusu dönemde yaptığı resimlerden en çok öne çıkanlar arasında ‘Prag Sokağı’ (Resim 57), ‘Skat Oynayanlar’ (Resim 59), ve ‘Kibrit Satıcısı’ (Resim 60) eserleri yer almaktadır. Dix bu resimlerinde, savaşta bazı uzuvlarını yitirmiş savaş gazilerinin, kent sokaklarında içine düştükleri trajik durumu göstermek istemiştir. Özellikle ‘Kibrit Satıcısı’ resminde, satacak kibriti bile olmayan bir malul askerin, durumunu ironik bir şekilde resmetmiştir. Kollarını, bacaklarını ve yaralanmalar nedeniyle görme yetisini kaybeden, bu savaş gazisinin içine düştüğü korkunç koşulları gösteren Dix, zengin insanların, kaldırırında onu nasıl da görmezden geldiklerini ve malul askerin üzerindeki eski püskü kıyafetlerle yanından geçenlerin kıyafetleri arasındaki tezatlıkları yansıtmıştır. Dix’e göre bu insanlar, Alman toplumunda herhangi bir yere sahip değildi ve bu durumu kabullenmek istemeyen Dix, bu resimlerinde eleştirdiği zümreyi açıkça belli etmiştir. Dix’in savaş sonrası yaptığı, bir diğer önemli eseri ‘Harp Malulleri’ (Resim 61) resmidir. Sanatçı bu resminde Dadaist bir yöntem kullanmış ve dönemi itibarıyla söz konusu resim, Almanya’da kimi çevrelerce oldukça tahrik edici bulunmuştur.



Resim 59. Otto Dix, Skat Oynayanlar, 1920



Resim 60. Otto Dix, Kibrit Satıcısı, 1920



Resim 61. Otto Dix, Harp Malulleri, tuval üzerine yağlıboya,
150 x 200 cm, 1920

Dix, 1923-24 yılları arasında Düsseldorf Akademisi Grafik Bölümü'nde, 50 gravürden oluşan 'Savaş' başlıklı bir dizi resim yapmıştır. Dix'in sanatında bu gravür dizisi oldukça önemlidir. Dix, cephede geçirdiği yılların ardından, edindiği birçok deneyimi söz konusu resimlerde bütün gerçekliği ile işlemiş ve tıpkı Goya gibi savaşın dehşetini kayda geçmiştir bir bakıma. Dix, söz konusu gravürlerin sanatı için ne anlama geldiğini şöyle açıklıyor: "Ben resimlerimin çoğunun gravürlerini de yaptım. Bunlar

çok daha derinlere inmemi, ifade gücümü arttırmamı sağladı” (Keuerleber, 2005, s. 21). Dix bu resimlerde, atılan bombayla parçalanmış, yaralanmış, gazla boğulmuş ve yaşanan vahşet karşısında delirmiş askerleri konu almıştır. Bu dönem içerisinde yaptığı gravürlerden bazıları şöyledir; “Nöbet Noktasında Ölü Asker” (Resim 62), “Ölümün Dansı” (Resim 63), “Dinlenen Askerler”, “Askerler Gece Boyunca Ateş Etmek Zorundalar”, “Gazla Boğulmuş Askerler” (Resim 64), “Lens Bombalanıyor”, “Bombardımanda Yıkılmış Ev” (Resim 65), “Deli Bir Adamla Akşam Karşılaşma” (Resim 66).



Resim 62. Otto Dix, “Nöbet Noktasında Ölü Asker”, “Savaş” serisinden, baskı, 1924

Dix’in resimleriyle Goya’nın resimleri tema olarak paralellik gösterir ve hatta savaş olgusu üzerine düşünceleri aynıdır. Dix’te tıpkı Goya gibi savaşın acımasızlığı karşısında duyduğu öfkeyi sanatına yansıtmıştır. Goya, sıradan İspanyol halkını, acımasızca kurşuna dizen Fransız askerlerinin resmini yapmıştır; fakat burada önemli olan, kimin kim tarafından öldürüldüğü değil, böyle bir felaketin her dönemde yeniden ve yeniden yaşanabilecek bir olgu olmasıdır esasen. Buradan hareketle Dix’in sanatı için de benzer şeyleri söylemek olanaklı olmaktadır; çünkü Dix’in resimlerinin gücü,

tıpkı Goya gibi ‘olayın içinde olma’ durumundan kaynaklanır bir bakıma. Dix’in resimlerindeki uyarı da, tüm insanlık içindir ve kendi zamansallığının ötesine geçmektedir. Her iki sanatçı da savaşın felaketlerini bizzat deneyimlemiştir ve birer tanık durumundadırlar. Dix’in ve Goya’nın resimlerinin sahiciliği esasen buradan gelmektedir.



Resim 63. Otto Dix, Ölümün dansı, “Savaş” serisinden, baskı, 1924

Dix’in 1923-24 yılları arasında yaptığı ‘Savaş’ başlıklı gravür dizisi ilk ortaya çıktığında oldukça ilgi görmüştür. Söz konusu gravürleri gördüğünde Willi Wolfradt şöyle demiştir: “Bu gravürlerdeki müthiş sahiciliği göz ardı etmek mümkün değil... Hangi okulda olursa olsun bu eseri duvarlarda düşünün! Ne büyük bir anıt!” (Keuerleber, 2005, s. 30). Yine aynı dönemlerde Fransız yazar Henri Barbusse, söz konusu gravürler için şunları söylemiştir:

“Bu dehşet görüntülerini yaratan sanatçı, onlarla aklıyla ve yüreğiyle boğuşan ve bizim gözlerimizin önüne seren sanatçı, kendisi savaşın en dip uçurumlarında baştan sona bulunmuş, bunları yaşamış bir kişidir. Gerçekten büyük bir sanatçı, arkadaşımız ve kardeşimiz olan Otto Dix gerçeğin mahşer günü cehenneminden görüntüler yaratmıştır. Onun abarttığını söylemeye kimse cesaret etmesin –çok özel bir eserin etkisinden kaçan korkaklar ve kendi züppe dünyalarında ‘savaş’ kelimesinden bile rahatsız olanlar bu yola

sıgınmıyorlar her zaman. Söz konusu savaş olduğunda abartı mümkün değildir. Çünkü savaşın dehşetini, onu yaşamış olan bir kişinin kendisi bile tam anlamıyla anlayamaz, kavrayamaz” (Keuerleber, 2005, s. 30,31).



Resim 64: Otto Dix, Gazla Boğulmuş Askerler, “Savaş” serisinden, baskı, 1924

Dix’in söz konusu gravür dizisinin yarattığı etkiler dönemin basınına da yansdı ve Süddeutsche Zeitung gazetesi şöyle yazdı: “Çağdaş sanatta başka hiçbir eser savaşın mahşeri yüzünü ve çıplak ‘sırtış’ını bu denli yoğunlukla göstermemiştir. Buradaki anlatının içeriği eğer bu denli büyük bir yaratıcı güçle, sanat olarak sunulmasaydı, kaldırması olanaksız olurdu”, Essende bulunan işçi gazetesi ise şunları yazdı: “Farklı halkların birbirini daha anlaması için ortada gerçekten bir niyet varsa, temel ilke Dix’in sanatsal ve ahlaki yaklaşımı olmalıdır” (Keuerleber, 2005, s. 31).



Resim 65. Otto Dix, Bombardımda yıkılmış ev, “Savaş” serisinden, baskı, 1924



Resim 66. Otto Dix, Deli Bir Adamla Akşam Karşılaşma,
“Savaş” serisinden, baskı, 1924

1933 yılında Hitler’in iktidara gelmesiyle Grosz ve bir çok Alman sanatçı gibi, Dix’in de sanatı dejenere bulunmuş ve bu sanatçıların sergi açmaları Hitler tarafından bizzat yasaklanmıştı. Nitekim daha sonraları, İkinci Dünya Savaşı öncesinde Naziler

tarafından açılacak olan ‘Yoz Sanat’ sergisinde; ‘Skat Oynayanlar’, ‘Prag Sokağı’, ‘Kibrit Satıcısı’ ve ‘Harp Malulleri’ resimleri, ‘sanat yoluyla orduya sabotaj’ gerekçesiyle sergilenmişler ve Alman halkından bu tür sanat ürünlerine itibar etmemeleri istenmiştir. Dix’in özellikle ‘Harp Malulleri’ eseri, ‘savaşta kahramanlık gösteren Alman askerlerini aşağılıyor’ gerekçesiyle aynı dönemlerde, Naziler tarafında yok edilmiştir.

1923 yılında Alman yazar Paul Ferdinand Schmidt, Dix’in sanatı için şunları söylemiştir:

“Dix gerçeğin boğazına yapışır: çirkinliklere çirkinlikle yaklaşır, normalde sanat olarak tanımlanan şeye en ufak ödün bile vermez. Hem ilham verici, hem kışkırtıcıdır: Şeklin ve içeriğin arasında fark olmaması, hayatın en derin uçurumlarından ve işkence aletlerinden uzaklaşmaması ve varolmanın verdiği acı açık ve nettir ve o bunları neredeyse barbarlığın sınırlarında bir fanatizmle sunmaktadır” (Keuerleber, 2005, s.22).

Dix, Birinci Dünya Savaşına gönüllü olarak katıldığını hiçbir zaman inkâr etmemiştir, Nietzsche ile kurduğu fikirsel yakınlık onu, savaşın insanoğlu için kaçınılmaz olduğu ve bozulan toplumsal düzeni, yeniden kuracak tek olgunun ‘Savaş’ olduğu kanısına vardırmıştır. Bu fikirler doğrultusunda Dix, şunları söylemiştir: “Her şeyi birebir yaşamalısınız. Ben o kadar gerçekçi bir insanım ki, emin olmak için her şeyi kendi gözlerimle görmek isterim” (Keuerleber, 2005, s.13). Dix’in bu düşünceleri esasen, onun sanatıyla kurduğu yaşamsal bağın gerçekçiliğinden kaynaklanıyor bir bakıma. Dix’in meraklı kişiliği onu bu sürece dâhil etmiş ve her zaman vurguladığı gerçeklikle yüz yüze bırakmıştır. Savaşın vahşeti karşısında fikirlerini sonradan değiştiren birçok sanatçı gibi Dix’te savaş istekliliğinin anlamsızlığını yaşayarak kavramış ve hayatı boyunca bunun izlerini, ne zihninden ne de eserlerinden silememiştir.

1927-28 yıllarında tamamladığı ‘Büyük Şehir’ (Resim 67) resmi Dix’in önemli resimleri arasında yer almaktadır. Dix’in bu eseri savaş sonrası Alman toplumunun içine düştüğü çelişkili duruma gönderme yapar. Savaş sonrası Alman ekonomisi kısmen de olsa toparlanma eğilimindeydi ve bu durum kent yaşamının her alanına farklı yansıyor. Kentlerdeki Alman sosyete yaşamı, zenginlik ve lüks içinde olmasına karşın, sokaktaki



Resim 67. Otto Dix, Büyük şehir, üçlü pano, 1927-28

yaşam, kimileri için sadece hayatta kalma mücadelesi anlamına geliyordu. Dix, konumu gereği sosyete yaşamını iyi biliyordu, ancak muhalif bir sanatçı olarak bu çelişkili durumun farkındaydı. Belki de savaşta yan yana çarpıştığı askerlerin, savaş sonrası toplumun en alt katmanında bulunmaları Dix'i bu tür bir resim yapmaya zorlamıştı. Her ne kadar zengin zümre ile iç içe olsa da, bulunduğu sosyal konumun inandırıcı olmaktan çok uzak olduğunu biliyordu. Bir asker olarak, sokaklarda dilenerek yaşamlarını sürdürmeye çalışan savaş malullerinin hayatı, onu derinden etkiliyor ve unutulmaya yüz tutan bir gerçeğin, insanlığa tekrar tekrar hatırlatma gereği duyuyordu. Esasen bu duyulan istek melankolik bir sanatçının saplantısı olarak görülebilir, ancak Dix'te tıpkı Goya'nın yaptığı gibi yaşanan felaketlerden bir ders çıkarılması gerektiğini düşünüyordu aksi halde, bu durum insanlığın başına yeniden ve yeniden gelecekti. Dix'in 1927 yılında Berlin'de başlayıp 1928'de Dresden'de tamamladığı söz konusu eser, onun gerçeğin peşinden giden yaşamsal algısının bir göstergesi durumundadır. Söz konusu eser üç panodan oluşmaktadır. "Oradaki pano sosyeteği gösterir: savaştan kâr sağlayanları, karaborsacıları ve dört ayak üzerine düşen şanslıları... Bunlar bir caz bandosu tarafından eğlendirilmekte, ABD'den ithal edilen bir ritimle coşmaktadır" (Keuerleber, 2005, s.10). Kent sosyetesinin görmezden geldiği sokaktaki hayat, sanatçı için burjuvanın yüzüne vurulması gereken bir durumdu ve bunu her defasında, olası tepkilere rağmen yapmaktan geri durmuyordu. "Büyük Şehir'in yan panolarından biri sahte şaşaayı, diğeri acıyı gösterir: kendilerini oyuncak bebeklere benzeten fahişeleri ve savaşta sakat kalmış zavallıları... Bunlar Otto Dix'in bizzat gözlemlediği insanlardır" (Keuerleber, 2005, s.10).

Dix, 1923-24 yılları arasında Düsseldorf Akademisi Grafik Bölümü'nde yaptığı 'Savaş' başlıklı gravürlerin sağlamlığı üzerine, 1932 yılında bitirdiği 'Savaş Triptiği' (Resim 68) resmini inşa etmiştir bir bakıma. Dix, o güne kadar edindiği deneyimleri bu resminde somutlamış ve söz konusu resmi, onun sanatının en güçlü örneklerinden biri haline getirmişti. Canan Beykal, Dix'in 'Savaş Triptiği' resmi için şunları söyler:

“Savaş üçlemesi, Dix'in kurtulmak istediği, başından defedip atmakla ruhunu esenliğe kavuşturmayı umduğu bir çalışma mıydı? “Ondan kurtulmak istedim” der. Ancak bir başka yerde, “Gençken, bunun gibi bir şeyin farkına varmazsınız. Bu nedenle yıllarca – en az on yıl- içinden ancak geçebildiğim dar koridorlar boyunca ve yıkılmış evler arasında süründüğümü gördüm rüyalarımda, bunu yaşadım. Yıkıntılar hep rüyalarımıdaydı. Bu resim benim için kurtuluş değildi” diyecektir” (Beykal, 2005, s. 42).

Dix'in 'Savaş Triptiği' resmi, o güne değin yaptığı çalışmalar arasında en sadeleştirilmiş olanıdır bir bakıma. Dix söz konusu resimde güçlü bir şekilde 'savaş karşıtlığını' vermiştir, ancak bunu yaparken renk kullanımını aza indirmiş ve birçok resminde kullandığı tezat anlatıları bu resminde oldukça yalınlaştırmıştır. Bu yüzden Dix'in bu eseri, kendi zamansallığının üzerine çıkarak bütün zamanlara seslenen ve nesnel uyarıları içinde barındıran bir yapıt olarak karşımıza çıkmaktadır. Resim üç büyük panodan ve altında ölü bir askerlerin yattığı predella'dan oluşmaktadır. Dix, önceki resimlerinde kullandığı renkçi anlayışı, bu resimde uygulamaktan kaçınmıştır. Resimde rengi oldukça aza indirmiş ve karanlık bir atmosferi hâkim kılmıştır. Dix bu resimde, esasen savaşın bir gününü anlatır insanlığa. Sol panoda; sabahın erken saatlerinde sisin içinde cephedeki savaş alanına gitmekte olan askerleri anlatır. Orta panoda ise; bir anda atılan bir bombayla yok olmuş binaların, köprülerin, kum torbalarının ve cesetlerin arasında sağ kalan gaz maskeli bir asker yer almaktadır. Ayrıca köprü demirlerine asılmış bir iskelet eliyle harap olmuş şehrin bir erini işaret etmektedir. Bu trajik bir durum aynı zamanda Dix'in başvurduğu alegorik anlatımı imlemektedir. Bütün bunlara tanıklık eden asker ise savaşın yarattığı bu korkunç görüntünün içerisinde adeta orada donakalmıştır ve umutsuzca yitip giden hayatlara bakmaktadır. Ve belki de, birazdan aynı korkunç sonun kendisini beklediğinin bilincinde olarak, savaşın anlamsızlığını düşünmektedir. Sağ panoda ise, sanatçı

kendisini, yaralı bir askeri yıkıntıların ve alevlerin arasından kurtarıırken resmetmiştir. Bu anlatım, esasen Goya'nın her defasında anımsattığı 'tanık olma' durumuna denk düşmektedir. Dix, burada sahte bir kahramanlık öyküsü anlatmaz; çünkü cephede savaşan birisidir ve bu deneyimleri zaten yaşamıştır, betimlemiş olduğu durumun inandırıcılığı buradan gelmektedir. Predella ise, yan yana savaşan askerlerin gömülü olduğu sıkışık bir mekândır, savaşın öngörülen sonucudur ve oldukça renksizdir. Ölü askerlerin kıyafetleri paramparçadır, vücutları delik deşiktir ve orta panodaki mekânın gerçekten de altındalarmış gibi bir his vermektedirler. Sanatçı, bu resmi bitirdiği yıllarda Alman sağının yükselişi sürüyordu. Nitekim 1933 yılında Naziler iktidara geldi, birçok Alman aydın ve sanatçı ülkeden göç etmek zorunda kaldı. Dix, ülkesini terk etmeyen sanatçılar arasında yer aldı, ancak resimlerinde siyasi herhangi bir tema kullanmaması gerekiyordu. Dix, bu dönem içerisinde Hitler'in işaret ettiği sanatı yapmaktansa, manzara resimleri yapmayı tercih etmiştir. 1939 yılında Hitler'e suikast yapma hazırlığında olan bir guruba yataklık ettiği gerekçesiyle tutuklanmıştır. İkinci Dünya Savaşının sonlarına doğru Alman Halk Ordusuna asker olarak çağrılan Dix, Fransa'da esir düşmüş ve ancak 1946 yılında Almanya'ya geri gönderilmiştir. Hemmenhofen'e dönen sanatçı burada birçok sergi açtı. 1949 yılından itibaren Dresden Akademisinde litograf baskılar yaptı ve bu resimlerinin birçoğunda savaş temasını kullanmadı. Yaşamının sonlarına doğru İtalya ve Yunanistan'a seyahatler yaptı. 25 Temmuz 1969 yılında, Konstans Gölü yakınlarında bulunan, Singen kasabasında hayatını kaybetti.



Resim 68. Otto Dix, Savaş triptiği, ahşap üzerine yağlıboya ve tempera, 1932

Dix'in sanatının gücünü gösteren eserler, özellikle savaş sonrasında yarattığı resimlerdir. Dix her ne kadar, resimleriyle insanlığı değiştiremeyeceğini söylese bile, onu hayatı boyunca üretmeye iten bir dünya görüşü vardı. Dix, bu konu ile ilgili bir söyleşisinde şunları söylemiştir: “Bakın, ben sadece ne yapmak istediğini bilen, sıradan bir adamım. Ve diyorum ki: İşte ben bunu yapıyorum! Siz istediğinizi söyleyin! Yaptıklarım ne işe yarar bilmiyorum, ama ben bunları yapıyorum...” (Keuerleber, 2005, s.21).

4.2. Pablo Picasso

4.2.1. Picasso'nun Sanatı ve Savaş Olgusu

Generallerin elindeki savaş araçlarından daha tehlikeli bir şey olmadığı şakasını, sanatçılar içinde kabul etmeliyiz. Aynı şekilde, yargıçların elindeki adaletten ve bir ressamın fırçasından daha tehlikeli bir şey yoktur...

Pablo Ruiz Picasso

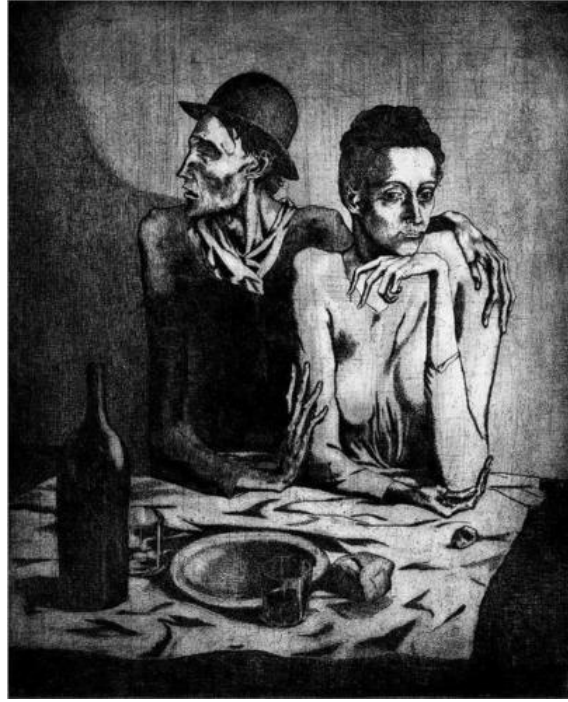
Modern Sanatın en çok bilinen sanatçılarından olan Pablo Ruiz Picasso, Ekim 1881'de orta sınıf bir ailenin oğlu olarak Güney İspanya kıyılarındaki Málaga şehrinde dünyaya geldi. Babası bir sanat öğretmeni olan JosÈ Ruiz Blasco ve annesi Maria Picasso Lùpez'dir. Picasso resim çizmeye daha çok küçük yaşlarda babasının gözetimi altında başladı. Picasso, 1895'te Barcelona Güzel Sanatlar Okulu'na girdi. Bu dönem içerisinde bölgenin manastırına bir dizi dinsel içerikli resimler yaptı. 1901 yılından itibaren anne soyadı olan Picasso'yu kullanmaya başladı ve yaklaşık aynı dönemlerde desenleri İspanyol dergisi Juventut'ta yayımlandı. El Greco ve Goya'ya hayranlığı bu dönemlerde başlamış olan Picasso, bu dönemlerde yöresel yarışmalardan da birçok ödül aldı. İlk kişisel sergisini Şubat 1900'de Barcelona'da bir sanatçı kulübü olan Els Quatre Gats'de (Dört Kedi) açtı. Picasso, ayrıca bu kulüp için, aynı tarihlerde bir yemek listesi kapağı tasarlamıştır. (Resim 69)



Resim 69. Pablo Picasso, Dört Kedi Kulübü İçin Menü Kapağı, 1890

Picasso'nun 1901- 1904 yılları arasında yaptığı çalışmalar, Mavi Dönem (Blue Period) resimleri olarak bilinir. 1904 yılından itibaren Paris'te yaşamaya başlayan sanatçı, Paris'in toplumsal yaşamına ilişkin kimi resimler yaptı. Sanatçı, Paris'e gelişinin üzerinden çok geçmeden Max Jacob, Matisse, Apollinaire ve Gertrude Stein gibi dönemin ünlü aydın ve sanatçılarıyla tanıştı ve kurduğu bu dostluklar uzun yıllar boyunca devam etti. Picasso, söz konusu resimlerde dilenciler, sakatlar, kimsesizler ve toplum tarafından dışlanmış yoksul insanların hayatlarını konu edinmiştir. Picasso'nun 'Yoksulların Yemeği' (Resim 70) eseri 'Mavi Dönem' resimlerinden biridir ve bu dönemde ortaya çıkan en güçlü örneklerin başında gelir. Berger, söz konusu resim için şöyle söylüyor: "[...] başka hiçbir çift bu denli büyük bir ruh çöküntüsü içinde olamaz; başka hiçbir çift kendilerini bu denli değersiz hissedemez" (Berger, 2003, s.51).

Özellikle Avrupa'da yeni bir yüzyılın heyecanı, sanat alanında kendini devrimci bir yapı etrafında şekillendirmeye başlamış, hızla gelişmeye başlayan bilim ve teknolojinin sosyal hayata getirdiği değişimler sanatın bütün dallarında kendini hissettirmeye başlamıştı. Picasso'nun bu dönem içerisinde Braque ile tanışması ve tüm bu gelişmeler, sanatta 20. yüzyılın ilk devrimci akımı ve modern sanatın en ilham verici buluşu olarak kabul edilen Kübizmin ortaya çıkmasına olanak sağladı.



Resim 70. Pablo Picasso, Yoksulların Yemeği, 50,9 x 41 cm, Paris, 1904

Antmen'e göre:

Kübizmin temellerinin, 1907 yılında Pablo Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" resmiyle atıldığı söylenebilir. Picasso ile birlikte Kübizmin temellerini atan Braque'ı bile afallattığı söylenen bu resmin en büyük özelliği, estetik güzelliğin ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş kalıpları yıkması, güzel ile çirkin arasındaki geleneksel ayrımları yok etmesi, deyim yerindeyse kendi kurallarını kendi koyan bir tavır taşımasıdır. Resmin 20.yüzyılın ve genel olarak modern sanat tarihinin çoğu zaman 'açılış sayfası' olarak gündeme gelmesi de bundandır. "Avignonlu Kızlar", Kübizme giden yolu açmakla birlikte, tam anlamıyla Kübist değildir; sonraki yıllarda gelişen Kübist estetiğinin çok uzağında bir renkselliğe ve dışavurumculuğa sahiptir. Bazı sanat tarihçilerinin Picasso'nun "Afro-Kübist" dönemi olarak adlandırdıkları 1906- 1908 sürecindeki ön Kübist döneme atfettikleri "Avignonlu Kızlar"ın Kübizm açısından önemi, o güne kadar hiçbir sanatçının yeterince üstüne gitmediği resimsel sorunların çözümünü göze almasındandır (Antmen, 2009, s.46).

Picasso, Braque ile tanıştığı dönemlerde sosyal bir insan olmaktan çok öteydi. Sanatçı, atölyesinde bir yandan Cézanne ve Matisse'in sanatı üzerine çokça araştırmalar yapıyor, bir yandan da Afrika mask ve heykellerini inceliyordu. Picasso, yoğun olarak çalıştığı bu dönemin ardından 'Avignonlu Kızlar' (Resim 20) resmini yaratmıştır. Braque, sonraları bu dönem için şöyle demiştir: “ Birlikte aynı ipe tutunmuş dağcılar gibiydik... İkimizde çok çalışıyorduk... Müzeler artık ilgimizi çekmez olmuştu. Sergilere giderdik ama insanların sandığı kadar çok değil. Esas olarak kendi içimize kapalıydık” (Antmen, 2009, s.54). Picasso'ya göre, söz konusu resim Kübizmin işaretlerini taşıyan ilk resimdir. 'Avignonlu Kızlar' dönemin en tartışmalı resmi olmasına rağmen, 20. yüzyılın ilk büyük resmi olarak kabul edilir. Picasso'nun 'Avignonlu Kızlar' resmini ilk kez gördüğünde Braque, resimden çok etkilenmiş ve geleneksel Batı sanatının bütün kurallarını alt üst edeceğini öngörmüştür. Picasso bir söyleşisinde Kübizm için şunları söylemiştir:

“Görüyorum ki, her şey çoktan yapılmış. Birileri kendi devrimini kırmak ve sıfırdan başlamak zorundaydı. Kendimi yeni bir harekete doğru sürükledim. Şimdiyse sorun, nesneyi geçmek, etrafında dolaşmak ve çıkan ürüne plastik bir ifade vermek. [...] Bunun tümü, iki boyutlu görüşü kırmak için gösterdiğim bir çaba” (Ashton, 2001, s.83).

Picasso ve Braque arasındaki dostluk, onların çalışma yaşamlarına da yansımış ve çok daha üretken bir sürece girmişlerdir. 1908-1912 yılları arasında ortaya çıkan eserler, 'Analitik Kübizm' diye adlandırılan bir dönemin ürünleridir. Kübizm akımı içerisinde Picasso ve Braque'ın yanı sıra Jean Metzinger, Albert Gleizes, Juan Gris ve Fernand Léger gibi dönemin önemli sanatçıları yer almaktaydı. Bu sanatçılar gerçeğin görüldüğü gibi resmedilmesi idealine karşıydılar. Nesneleri parçalayarak her bir boyutun aynı anda görünmesini sağlayacak bir yöntem geliştirilmişti ve bu keşif sanatçılara yeni bir anlatım olanağı sağlıyordu. Bu durum iki boyutlu tuval üzerinde nesnenin daha çok parçalara ayrılmasına ve dolayısıyla mekânın ortadan kalkmasına yol açıyordu, ayrıca renklerin insan psikolojisi üzerindeki yönlendirmelerinden de arınmak gerektiğine inanıyorlardı. Böylelikle, en yalın anlatım olanaklarıyla, resmin elemanı olan bir nesneyi çözümlemenin daha doğru olduğu kanısındaydılar. Kübizm akımı için Gombrich, 'Sanatın Öyküsü' adlı kitabında şöyle diyor:

“Kübizmin kurucularının da çok iyi bildiği gibi, bir nesnenin imgesini bu şekilde oluşturmanın, doğal olarak, bir dezavantajı vardır. Bu yöntem sadece az ya da çok tanıdığımız biçimlerle gerçekleştirilebilir. Resme bakanlar, yapıtın çeşitli parçalarını birbirleriyle ilişkiye sokabilmek için, bir kemanın nasıl görüldüğünü bilmek zorundadırlar. Kübist ressamların çoğunlukla bilinen motifleri, örneğin gitarlar, şişeler, yemiş tabakları ve arada sırada da bir insan figürü seçmiş olmalarının nedeni budur. Böylece resimdeki değişik biçimleri tanımlamakta ve onların arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmakta zorluk çekmeyiz” (Gombrich, 2004, s.574,757).

Picasso, Kübist resimlerinin üzerine aynı yıllarda gazete kâğıdı parçaları ve çeşitli renk ve dokulara sahip duvar kâğıtları yapıştırmaya başlamıştır. Resim tarihinin ilk kolajları (Papier-Collage), Picasso’nun çok yönlü bir sanatçı olmasıyla başlamıştır bir bakıma. 1912- 1914 arsında ortaya çıkan bu döneme ise “Sentetik Kübizm” adı verilmiştir. İlk olarak Picasso bu yöntemi kullanmıştır, ancak Braque da kendi özgünlüğünü bu teknikle geliştirmeyi başarmıştır. Bu dönemde kullandıkları gazete, afiş ve kartpostal gibi sosyal iletişim araçlarını resimlerinde kullanmış olmaları, esasen sadece resimsel bir biçim oluşturma amacı gütmeyiz, bu biçimleme dili aynı zamanda Picasso ve Braque’ın siyasal ve kültürel düşüncelerinin dışavurumları şeklinde algılanmalarına olanak verir. Bu dönem resimlerinden biri olan ‘Bardak ve Suze Şişesi’ (Resim 71)“ [...] aynı sayfadan alınmış kupürlerle doludur ve bunların bazıları, askeri bilgileri, kuşatma altındaki Edirne şehrinin ne kadar süre kıtlığa dayanabileceğine dair spekülasyonları ve savaşın insanlara verdiği zararlara dair tasvirleri barındırmaktadır” (Demirbaş, 2009, s. 136).

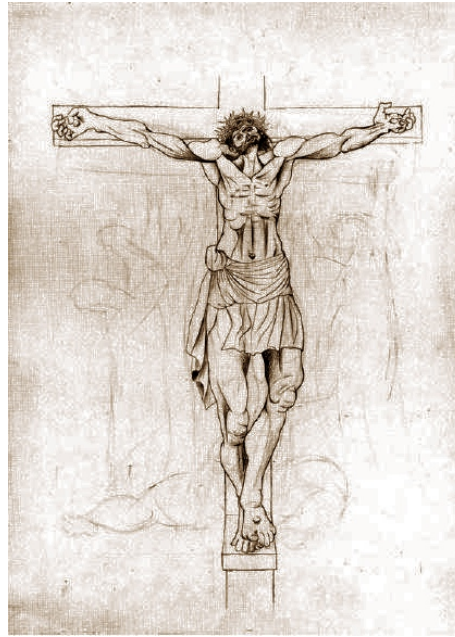
Söz konusu sanatçıların, geleneksel yöntemlerin dışına çıkmalarıyla oluşan bu yeni teknik, daha sonraları birçok akımın başvuracağı yöntemlerden biri olmuştur. Aynı yıllarda Juan Gris ve Fernand Léger kolaj tekniğinin daha da gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Gris, tuval yüzeyinde, boya ile aynı etkiyi sağlamanın yollarını aramış, Léger ise buradan edindiği deneyimlerini daha büyük resimlere dönüştürerek kendi anlatım olanaklarını zenginleştirmiştir.



Resim 71. Pablo Picasso, Bardak ve Suze Şişesi, kolaj, 1912

Avrupa sanat ortamı bütün bu gelişmelere sahne olurken yaklaşan savaş ile kesintiye uğrayacaktı. Adım adım büyük bir savaşa doğru gidilirken, ülkeler arası çekişmeler hız kazanmıştı. Tüm dünyada olduğu gibi yaklaşan savaş, Paris'in sosyal ortamlarında gündelik tartışmalar arasına girmişti. Bu dönemde özellikle sanatçıların uğrak yeri olan Montparnasse'teki La Rotonde'de yoğun bir biçimde tartışılmaktaydı. Picasso, Barcelona ve Paris'te anarşist-Sembolist çevrelerle kurduğu düşünsel ilişkiler sonucunda militarizm ve savaş karşıtlığı gibi konulara yönelmiştir. Söz konusu temalar aynı yıllarda çalıştığı kolajlara yansımış ve o döneme ait gazetelerin manşetlerini bilinçli olarak resimlerinin anlam derinliğine dâhil etmiştir. Picasso sanat ve politika arasında organik bir bağın varlığını bütün yaşamı boyunca ısrarla savunmuştur. Söz konusu resimlerde kullanılan gazete parçalarının içeriği; Balkan Savaşları ile Avrupa'nın ekonomik, sosyal ve politik durumuna ilişkin haberlerdir. Picasso, yaklaşan savaşa karşı duyduğu memnuniyetsizliği söz konusu resimlerinde dile getirmiştir. Bir söyleşisinde, bu çalışmaları için şöyle demiştir: [...] “ bu benim savaşa karşı olduğumu gösterme şeklimdi.” Savaşın başlamasıyla İspanya tarafsızlığını ilan etmiştir. Sanatçı, Fransa için ise savaşmayı reddederek savaşa karşı olduğunu yinelemiştir. Bununla birlikte birçok arkadaşını savaşa uğurlamak zorunda kalmıştır. Savaşa katılan arkadaşları arasında, en yakın dostları Braque ve Derain vardır ve Picasso, dostlarıyla Avignon tren istasyonunda gözyaşları ile kucaklaşıp vedalaşmıştır. Tam da bu sıralar

Paris'teki sanat çevresi dağılmış ve Picasso'nun birçok yakın dostu başka ülkelere gitmek zorunda kalmışlardır. Bütün bunların yanı sıra, sanatçının yakın dostu, şair Apollinaire de kısa bir süre sonra askere alınmıştır. Sanatçı, yaşadığı bu gelişmeler sonucunda umutsuzluğa kapılmış ve o dönem için bütün bu yaşananları anlatabilecek tek bir kelime bulamadığını söylemiştir. Savaş, Picasso'yu oldukça derinden etkilemiştir ve hiçbir şey savaş öncesinde olduğu gibi kalmamıştır. Alman uçakları Paris'i bombalamış ve birçok sivil hayatını kaybetmiştir. Picasso bu dönem içerisinde birçok 'Çarmıha Geriliş' (Resim 72) konusunu içeren resimler yapmıştır. Sanatçı aynı dönemlerde dinsel temalı resimler yapmıyordu, ancak bu temayı yeniden gündeme getirmesindeki neden, yaşadığı olumsuzlukların bir yansıması şeklinde yorumlanabilir. Ayrıca, kimi sanat tarihçilerine göre, 'Guernica' için 'Çarmıha Geriliş' resimleri önemli bir aşama olarak kabul edilmektedir.



Resim 72. Pablo Picasso, Çarmıha Geriliş, desen, 1918

Birinci Dünya Savaşı, olanca yıkımlarıyla birlikte sona erdiğinde, hayatın bütün alanlarına nüfuz eden birçok yansımaları olmuştur. Savaşta hayatlarını kaybeden insanların dışında, savaşa katılan ülkelerdeki genç nüfusun neredeyse tamamı yok olmuştur. Kent sokakları savaş malulleri, kimsesiz insanlar ve evsizlerle dolup taşmıştır. Picasso, bütün bu olumsuzluklara duyarlı bir sanatçı portresi çizmiştir ve insanların çaresizliklerine kayıtsız kalmayı her zaman yadsımıştır. Picasso, savaş öncesinde doğrudan politik bir kimliğe bürünmemesine karşın, kesinlikle apolitik biri de

olmamıştır. Picasso'nun, Kübizm öncesinde bulguladığı sanatsal eğilim esasen, ilkel toplumların sanatsal ürünlerinin yalınlığı ile ortaya çıkmıştır. Sanatçıya göre bu toplumların ortaya koyduğu yapıtlar duvarları süslesin ya da seyredilsin diye yapılmamıştır, bir totem ya da bir maskın işlevi, ürünleri bollaştırması, düşmana karşı zafer kazanılması, avın verimli geçmesi ya da uğursuzlukların yaşanmasını engellemesi olabilirdi. Bu durumda görevini kusursuzca yerine getiren bir totem ya da maskın yerini, modern dünyada sanatçıların ürettiği sanat yapıtları alabilirdi, bir başka deyişle sanatçıların yapıtları, toplumsal sorunların aşılmasında, belli bir düzenin ve barışın sağlanmasında, bir totem ya da maskın yarattığı etkiyi sağlayabilirdi. Bu durum kimilerine göre, fazla iyi niyetli bir bakış açısı gibi gelebilir, fakat Picasso'nun bütün sanat yaşamına bakılacak olunursa böyle bir anlayışın derinlerde gizlendiğini anlayabiliriz.

Picasso, dönemin önde gelen birçok aydın ve sanatçısı gibi savaşa birlikte ortaya çıkan koşulların yarattığı travmaları yaşayarak, savaşın vahşetini kavramıştır. Zira Picasso, savaştan önce de 'savaş karşıtı' bir tutum sergilemiş, ancak savaş ile resimleri arasında doğrudan bir bağ kurmamıştır. Daha sonraları, kendisinin de söylediği gibi; esasen savaştan sonra hiçbir şey eskisi gibi olmamıştır. Savaşın, toplum ve sanatçılar üzerinde yarattığı travmatik etkiler dolayısıyla sanatı da etkilemiştir. Dönemin koşulları göz önüne alındığında, sanatçılar savaş öncesi yıllarda, genel olarak Anarşist ve Nihilist eğilimler içerisindeydiler, ancak savaşın olumsuz sonuçlarının getirdiği yeni gerçeklik algısıyla, söz konusu sanatçılar, savaş sonrasında toplumsal ve politik konularda daha etkin bir rol alma yönünde değişim göstermişlerdir. Birinci Dünya Savaşı, Avrupa sanat ortamında büyük değişim ve dönüşümlere neden olmuştur. Bu değişim ve dönüşümler, sanatçıların politik görüşlerini ve dolayısıyla sanatlarını derinden etkilemiştir. Birinci Dünya Savaşı'ndan alınan acı dersler, ilerleyen yıllarda, sanatçıların olası bir savaşa karşı, tutum almalarında uyarıcı bir etki yaratmıştır. Savaşın, Picasso'nun sanatı üzerinde yarattığı etkileri Teber, 'Picasso' adlı kitabında şöyle anlatıyor:

“Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, yeryüzünün önemli bir bölümünde yaşayan milyonlarca işçi, yoksul köylü, ilk kez tarihin içine girmeye, yeni dünyalar, yeni toplumsal ekonomik biçimlemeler kurmaya başlamışlardır. Bu tarihsel gelişim süreci içinde Picasso, yeni bir niteliksel sıçramayla, “yeni klasik” denen bir biçim değişimiyle, kırmızı toprak renginin etkin

olduğu, ilk tarihi dönemlerin Toprak Ana Tanrıçaları'nı anımsatan, Uyuyan Köylüler, Kumsalda Koşan Kadınlar vb. daha yeni ve daha güzel dünyalar kurma potansiyelini taşıyan dev boyutlu insanlar, anıtsal yapıtlar üretmeye başlamıştır... Picasso, bu tarihsel dönemlerde, çok çeşitli konularda ve yöntemlerde pek çok yeni çalışma vermiş, sayılamayacak kadar çok sergi açmıştır..." (Teber, 1985, s. 166).

Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle oluşan iyimser tablo, birçok ülkede beklenen refahı sağlamamıştır. Ekonomik ve toplumsal sorunlar savaşa katılan Avrupa ülkelerinde sorunların daha da derinleşmesine neden olmuştur. Birçok ülkede militarist ve faşist ideolojiler daha da keskinleşmiştir. Bu durum toplumsal kırılmalara ve ayrışmalara sebep olmuş ve birçok ülkeyi iç çatışmalara doğru sürüklemiştir. "Bu dönemde Picasso, sömüren-sömürülen, saldıran-saldırıya uğrayan, militarizm-emekçi sınıflar ilişkisini, sembolik olarak Antik Çağ mitolojilerinde yarı boğa, yarı insan olarak simgeleştirilen Minataura söylencelerinden esinlenerek resimlendirmeye başlamıştır" (Teber, 1985, s. 170). Minataura, yarı boğa, yarı insan biçiminde bir canavardır ve "anaerkil dönemin Tanrısı Boğa ile ataerkil dönemin Tanrısı Zeus'un karşılıklı savaşımını simgelemektedir..." (Teber, 1985, s. 171). Picasso, 'Minataura' çalışmalarında bu korkunç yarattığı, kimi zaman karanlık bir gücü simgelerken, kimi zamansa General Franco'nun İspanyasını simgelerken kullanmıştır. İspanya'da yükselen sağ hareketi ve bundan duyduğu rahatsızlığı her zaman dile getiren sanatçı, 'Minataura' resimlerinin birçoğunda yine bu mitolojik figürü kullanmıştır. Söz konusu resimlerden biri, 1935 yılında yaptığı "Minotauramaşine" (Resim 73) adlı çalışmasıdır. General Franco, 18 Haziran 1936 yılında hükümete karşı isyanı ile İspanya İç Savaşı'nı başlatmıştır. Picasso ise 'Minataura' ve 'Çarmıha Geriliş' resimlerini giderek daha da keskinleştirmiştir ve Franco'yu doğrudan hedef olarak alan bir dizi resim yapmıştır. Picasso, 'Franco'nun Yalanı ve Düşü' (Resim 74) adlı bu resimlerde kara bir mizah kullanmış ve "Franco'yu Antik Çağ yontuları biçiminde sembolleştirdiği, güzelliklere ve gerçeklere saldıran, Güneş'e saldırmaya kalkan, paraya tapınan ve bir boğa başı biçiminde sembolize ettiği İspanya halkının direnişi karşısında tüm çirkinliklerini göstermeye hazır bir yaratık olarak sergilemiştir" (Teber, 1985, s. 171).



Resim 73. Pablo Picasso, Minotauramaşine, 49,8 x 69,3 cm, 1935

Picasso, bu dönem içerisinde dünyada ve İspanya’da gelişen olumsuz koşullar sebebiyle, cumhuriyetçiler ve demokratların yanında yer almıştır. 26 Nisan 1937 tarihinde küçük Bask kasabası Guernica’nın, Nazi Almanyası’nın hava birlikleri tarafından bombalandığı haberini gazeteden okuyan Picasso, 1 Mayıs 1937 tarihinde ünlü ‘Guernica’ resminin ilk çalışmalarına başlamıştır. Aynı yıl düzenlenen Paris Dünya Fuarı’nda İspanya Cumhuriyeti pavyonunda sergilenen eser, dünya kamuoyuna savaşta öldürülen sivillerin yanı sıra, savaşın neden olduğu yıkımları, bütün gerçekliğiyle kuşkuya yer bırakmadan gösteren bir yapıt niteliğindedir.

Savaş süresince Paris’te kalan sanatçı, kendi deyimiyle ‘düşmanla yüz yüze’ yaşamış ve bu süreçte direnişçilerle yakın ilişki içinde olmuştur. Picasso, bu dönem içerisinde savaş temasını çalışmalarında sembolik düzeyde tutmuştur. Ancak, bir söyleşisinde bu durum için şunları söylemiştir: “...savaş yılları içinde dolaysız savaş resimleri yapmadığını, ancak tüm çalışmalarında savaşın izlerini, acılarını çeşitli biçimlerde yansıtmaya çalıştığını” söylemiştir (Teber, 1985, s. 183).

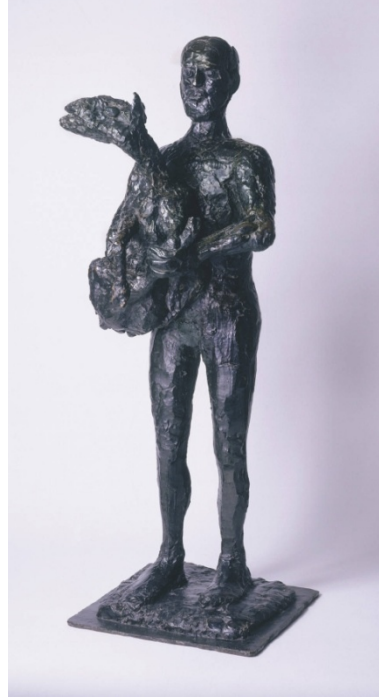


Resim 74. Pablo Picasso, Franco'nun Yalanı Ve Düşü, 31,6 x 42 cm, 1937

Almanya'nın Mayıs 1940 yılında Paris'i işgal etmeleri üzerine Picasso Paris'ten Fransa'nın Atlantik sahilindeki Royan şehrine gider. Royan'da yaklaşık dört ay kalır ve Paris'e geri döner. Ancak bu dönemde Picasso'nun sergilere katılması yasaklanmıştır. Picasso, zorlu geçen bu yıllar boyunca çalışma azminden ödün vermeyerek resim ve heykel çalışmalarını sürdürmüştür. 1943-44 yılları arasında, barış, dostluk ve mutluluğu simgeleyen 'Kuzulu Adam' (Resim 75) heykelini tamamlamıştır. Picasso, 25 Ağustos 1944 yılında Paris'in kurtuluşundan yaklaşık iki ay sonra L'Humanite Gazetesinin haberine göre Fransız Komünist Partisine katıldığı haberi duyurulmuştur. 24 Ekim 1944 tarihinde verdiği bir röportajında Komünist Partiye girişini şöyle açıklıyor: "Benim KP'ye girişim, tüm yaşamımın ve çalışmalarımın mantıksal sonucudur. Ben sürgünde yaşadım. Ancak artık sürgünde değilim. Yeniden İspanya'ya dönünceye kadar, FKP bana kollarını açtı. Ben şimdi, güzel yüzlü Parisli direnişçiler, en büyük bilim adamları, en büyük ozanlar arasındayım..." (Teber, 1985, s. 187).

Picasso'nun Fransız Komünist Partisi'ne katılması Fransa'da olduğu kadar dünyada da öngörülen etkiyi yaratmıştır. Sanatçı, barış hareketinin aktif üyelerinden biri olmakla birlikte, ününü bütün dünyada 'Guernica' gibi bir yapıtla duyurmuş gerçek bir sanatçıdır aynı zamanda. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Picasso, beyaz güvercin resimleri yapmış ve zamanla bu güvercinler, tüm dünyada özgürlüğün ve barışın ikonu haline gelmiştir. Sol hareketin ihtiyaç duyduğu simge böylelikle tüm dünyada kolektif

olarak kullanılmaya başladı. Sanatçı, dünya barışına katkılarından dolayı 1962 yılında ‘Lenin Barış Ödülü’ne layık görüldü. Picasso, 1973 yılında öldüğünde geride 1885 tablo, 7080 çizim, 150 desen kitabı, 3220 seramik ve yaklaşık 30.000 grafik çalışması bırakarak, 20. yüzyılın en üretken ve en sıra dışı sanatçılarından biri olmuştur.



Resim 75. Pablo Picasso, Kuzulu Adam, 201.9 x 71,1 x 76,2 cm, 1943-44

4.2.2. Pablo Picasso’nun Savaş Temalı Resimleri Üzerine Yorumlar ve Bazı Örnekler Üzerinde Çözümlemeler

Birinci ve İkinci Dünya Savaşı yılları arasında ortaya çıkan Faşizm, daha çok yerel siyasal ve kültürel yapı etrafında şekillenmiş bir harekettir. Esasen, milliyetçilik ve sosyalizm fikrinin birleştirilmesi ülküsüne dayanır ve idealler uğruna her türlü güç ve şiddetin kullanılması meşrudur, ayrıca yapısı gereği otoriter ve yarı askeri yapılardan oluşur. Faşizm, 18. yüzyıl aydınlanma geleneğini yok sayarak ‘ilerleme’ fikrini reddeder, bilimsel sosyalizmin doğrusal tarih anlayışı yerine, döngüsel tarih anlayışını benimseyerek, insanoğlunun devinimsel uygarlık gerçekliğine karşı çıkar. Birinci Dünya Savaşından sonra İtalya ve Almanya’daki sosyalist hareketin kriziyle birlikte, alternatif bir siyasal oluşum şekli olarak ortaya çıkan faşizm, sosyal, ekonomik ya da askeri anlamda ilerlemenin tek yolunun, güçlü bir lidere bağlı bir yapıyla olabileceğini benimsemiştir. Birinci ve İkinci Dünya Savaşı süresince faşist ideolojinin hüküm

sürdüğü; İtalya, Almanya, Romanya, Polonya, Norveç, İspanya gibi ülkelerin yanı sıra; İngiltere, Belçika ve Fransa faşist hareketin etkisi altında kalan ülkelerdir. Özellikle İtalya ve Almanya faşist iki önderin ortaya çıktığı iki ülke olarak bilinir. Mussolini ve Hitler kendi ülkelerinde uyguladıkları baskıcı ve gerici yönetim biçimiyle, İspanya da General Francisco Franco'ya ilham olmuşlardır. Franco'nun İspanya'da adım adım iktidara gelmesini sağlayan uzun bir süreç yaşanmıştır. Kraliyetin başında bulunan Kral Alfonso'ya karşı 1923'te General Miguel Primo de Rivera askeri bir darbe düzenleyerek yönetimi ele almasıyla başlayan süreç, 1930'larda büyüyen iç karışıklık Rivera'nın sağ kanat yönetiminin etkisiyle istifa etmesine neden oldu. 1933 yılında General Miguel Primo de Rivera'nın oğlu Jose Antonia Primo de Rivera 'Falange Espanola' adında sağ bir parti kurdu. Bu faşist parti İspanyol muhafazakârlar tarafından oldukça destek gördü. 1937 yılında Franco ile birleşerek, yeni partinin ismi 'Falange Espanola Tradicionalista' olarak değiştirildi ve nasyonalist hükümetin resmi partisi olarak kabul edildi. Sol partilerin birleşmesiyle 1936'da yapılan seçimleri sol kanat kazandı. Bu durum, 1936'dan 1939'a kadar sürecekt olan iç savaşın başlamasına neden oldu. Orduya karşı ilk ayaklanmayı başlatan General Sanjurjo bir uçak kazasında ölünce, yerine Kanarya adaları Valisi General Francisco Franco geçti. Bir süre sonra sağ kanat Generalleri önderleri Franco ile birlikte seçilen hükümeti iktidardan düşürecek bir askeri darbe başlattı. Aynı dönemlerde Franco, Mussolini ve Hitler'le gizli bir antlaşma yaptı. Bu antlaşmaya göre; Franco, her iki ülkeye de savaş makinelerini geliştirmek için kullanabilecekleri büyük miktarda demir, bakır ve diğer ham maddeleri vermesi karşılığında, bu ülkeler ise Franco'ya gerekli silah ve mühimmat desteği sağlayacaklardı. Franco, aldığı bu gücü doğrudan kendi vatandaşlarına karşı kullandı. Ülkedeki en büyük direnişi gösteren Bask Bölgesi'nin merkezi olarak kabul edilen Guernica kasabası bu nedenle ilk hedef oldu. Faşist müttefiklerinden sınırsız silah ve mali destek gören Franco, Kuzey İspanya'nın dağlık Bask bölgesindeki güçlü direnişi kırmayı başaramadı. Bu yüzden Hitler'den ödünç olarak Güney Amerikalı askerlerden oluşan Condor Lejyon'larını ve bombardıman uçaklarını istedi. 26 Nisan 1937'de Alman bombardıman uçakları küçük Bask kasabası Guernica'ya üç saatten fazla süren ani bir hava saldırısı düzenledi. Bu saldırılar sonucu kasabanın büyük bir kısmı tamamen yok oldu ve yaklaşık 1600 sivil vahşice öldürüldü. Bombardıman haberleri kısa bir süre sonra bütün dünyada duyuldu. Dünya, ilk kez modern medyanın gücüne bu savaşla tanık olmuştur. Bir bakıma daha sonraları yaşanacak olan birçok savaşın ilk uygulama alanı, bu saldırı olmuştur. Modern medyanın canlı olarak savaş görüntülerini

vermesi, Franco'yu öfkelenmiştir, ancak bu saldırıyla bir bağlantısının olmadığını iddia etmiştir. Bir süre sonra Berlin'de ortaya çıkan gizli bir raporda, Guernica'ya yapılan saldırıyı "büyük bir başarı" olarak tanımlandığı ortaya çıkmıştır. Bu saldırı İspanya İç Savaşı'nda büyük bir facia olarak tarihe geçti. Franco, 1939'da İspanya'da iç savaşı kazanmasını kısmen Hitler ve Mussolini'den aldığı desteğe borçludur. 1947'de Rivera'dan yönetimi alan Franco, İspanya'yı 20 Kasım 1975'te ölene dek yönetmiştir.

Bir sanatçı olarak Picasso bütün bu süreci kaygıyla takip etmiştir. Özellikle 1930'lu yılların başında kullanmaya başladığı 'Minataura' ve 'Çarmıha Geriliş' resimleri daha sonraları 'Franco'nun Yalanı Düşü' (Resim 74) resimlerinin ve 'Guernica' (Resim 76) resminin en güçlü dayanaklarını oluşturmuşlardır.



Resim 76: Pablo Picasso, Guernica, Tuval Üzerine Yağlıboya, 3,5 x 7,8 m, 1937

Guernica'nın bombalanması birçok sivilin hayatını kaybetmesine sebep olmuştur. Orada yaşanan trajediyi uzun bir süre gündemde tutan demokrat basın, tüm dünyada büyük bir kamuoyu oluşturmuştur. Ancak, "bu koşullarda, İspanya'da, General Franco'nun basın bürosu [...] 'Guernica'nın cephede bozguna uğrayıp, geri çekilen Bask'lı kızıkların yakıp yıktıklarını" açıklamıştır (Teber, 1985, s. 35).

Saldırıdan üç gün sonra Manchester Guardian Gazetesi'nin yazarı Peter Green, "Bu Modern Bir Savaştır" başlıklı yazısında, saldırıyla ilgili şunları yazmıştır:

"Biri çıkar da, Guernica'da, kentin, sivil halkın neden bombalandığını, bu vahşetin nedenini, saldırının amacının ne olduğunu sorarsa, ona, dört kelimelik bir yanıt verebilirim..." "İşte Bu Modern Savaştır"... Modern savaşın amacı, savaş alanlarındaki orduyu yenmek değildir. Modern savaşın

amacı, günlük yaşamı düzenleyen, üreten mekanizmayı parçalamak, bozmaktır... Ve bu, sivil halkı, demoralize etmek, onun direncini, savaşkanlığını kırmakla olur... Eğer bir gün Avrupa'ya savaş gelirse, Avrupa'nın hemen her büyük kentinde, Guernica'da yaşanan görünümünün benzerleri sahnelenecektir... Modern savaşın sonu gelmeyecektir... Tek seçenek, savaşların uygarlıkları yok etmesine olanak vermeden, uygarlık, savaşı ortadan kaldırmalıdır" (Teber, 1985, s. 35, 36).

İspanya Halk Cephesi yetkilileri Guernica bombalanmadan yaklaşık dört ay önce Paris'te açılacak olan sergi için, sanatçıdan bir duvar resmi yapmasını istemişler, ancak Picasso, bu süreç içerisinde somut herhangi bir çalışma yapmamıştır. Guernica'nın bombalandığı haberini gazetelerden okuyan sanatçı, birkaç gün sonra 'Guernica' resmi için çalışmaya başlamıştır. Guernica'nın ilk çizimleri oldukça yalındır (Resim 77). Bu çizimler de "[...] ne uçaklar, ne saldırı, ne savaşçılar, ne acı, ölüm hatta ne de politik bir simge görülür..." (Teber, 1985, s. 35, 36).



Resim 77. Pablo Picasso, 1 Mayıs 1937'de yapılan VI. Guernica çalışması, 64,7 x 53,6 cm

Picasso, 'Guernica' için yaptığı, bu ön çalışmalarda daha çok 'Boğa Güreşi' ve 'Minataura' çalışmalarının izleri görülmektedir. Ancak, ilk çalışmalardan 'Guernica'ya değin; boğa, at ve elinde lamba tutan kadın figürleri birçok dönüşüme uğramış olsalar

da söz konusu resmin temel taşıyıcı elamanları olarak kalmışlardır. Esasen, sanatçı 1 Mayıs'ta 'Guernica' resmi için, altı ön çalışma yapmış ve bu ilk çalışmalarda ortaya çıkan figürlerin, sembolik anlamları vardır. Ancak, sanatçı çoğu kez 'Guernica' resmi için açıklayıcı olmaktan uzak durmuştur. Picasso, açıkça savaş karşıtı büyük bir resim yapmıştır; fakat 'Guernica'yı birkaç cümle ile özetlemenin izleyiciye yapılacak bir haksızlık olarak değerlendirmektedir. Picasso, 'Guernica' resmi için 1 Mayıs'ta başladığı ön çalışmaları 11 Mayıs'a kadar sürdürmüş 7,77 x 3,50 m büyüklüğündeki tuval üzerine aktarmaya başlamıştır. Sanatçı, 'Guernica'yı çalışırken, İspanya Cumhuriyeti Hükümeti yetkilileri bütün sürecin kayıt altına alınabilmesi için, profesyonel fotoğraf sanatçısı Dora Maar'a görev vermiştir. 'Guernica' resmi son halini alıncaya dek dört büyük aşama geçirmiş ve son görünümüne kavuşmuştur. Picasso, resmi oluştururken bazı kararsızlıklar yaşamış, ancak en nihayetinde güçlü bir etkiyi hâkim kılmayı başarmıştır. Bu süreç içerisinde oldukça yoğun çalışma temposu içine giren sanatçı, resmi rastlantısallıklara bırakmayacak şekilde tamamlamıştır.

'Guernica' için Krausse, kitabında şöyle diyor:

"Picasso[...] bu eserinde korkunç olayın kendisinde yol açtığı dehşet, öfke ve üzüntüyü betimler. Çarpılmış ve parçalanmış bedenler ve resme hâkim olan siyah-beyaz renksizlik dayanılmaz bir cehennem havasını simgeler. İnsanlar ve hayvanlar aynı çılgınlıkta yekvücut olmuştur. Picasso bu resminde ne renk ne biçim konusunda aşırıya kaçamaz ve süslemecilikten uzak durur. Ama geleneksel "ikonografya repertuarı"ndan alıntı yapmadan da edemez: kucağında ölü bir çocuk tutan kadın Pieta tasvirlerini anımsatır; lambalı kadın Amerikan Özgürlük Anıtı'nı akla getirir ve elinde kırık kılıcından arta kalan parçayı tutan ölü asker de Klasisist David'in ünlü Horaslıların Yemini resminde de kullanılan kahramanlık simgesi kılıçları çağrıştırır" (Krausse, 2005, s. 93).

Picasso'nun 'Guernica' resmi 1937 yılında, Uluslararası Paris Sergisi'nde sergilenmiş ve büyük yankı bulmuştur. Resim, kimileri tarafından o güne değin yapılan en büyük 'savaş karşıtı' resim olarak, kimileri tarafından ise anti-sosyal ve gülünç bulunmuştur. Bütün bu eleştirilere karşın Picasso, 'ben görsel değil, kavramsal resim yapıyorum' demiş ve resmi oluşturan ana elemanların, diyalektik düşüncenin bir

sonucu olarak ortaya çıktığını ima etmiştir. Tam da bu noktada Teber, söz konusu resim için şöyle söylemiştir:

“Guernica hiç kuşkusuz politik bir resimdir. İçinde çok büyük bir mesaj vardır... Ve Guernica politik içerikli olduğu, yan tuttuğu, ancak bunu kaba belgiler ardına sığınmadan, sığlaşmadan, çok onurlu, çok görkemli ve çok da güzel bir biçimde verebildiği için büyük bir sanat yapıtı niteliğini kazanmıştır... Gerçekten de Picasso, Guernica ile sanatın yanlılığının genel bir antlaşmasını yapmıştır. Bir başka deyişle, Guernica’dan sonra, artık sanatın yansızlığından, suya sabuna dokunmayan, sanat için sanattan söz etmek olanaksızdır... Picasso bunun manifestini üretmiş, sergilemiştir...” (Teber, 1985, s. 60).

John Berger’e göre ise, Picasso’nun ‘Guernica’ resmi, ‘büyük bir protestodur’ ve bunun neden böyle olduğuna dair düşünceleri şöyledir:

“[...] Guernica, çok derinlerde öznellik taşıyan bir yapıttır. –gücü de buradan kaynaklanır zaten. Picasso, gerçek olayı imgelerde canlandırmaya çalışmamıştır. Kent yoktur, uçaklar yoktur, patlama yoktur; günün, yılın, yüzyılın belli bir zamanına ya da İspanya’da olayın geçtiği kesime hiçbir gönderme yoktur. Suçlanacak düşman yoktur. Kahramanlık da yoktur. Gene de yapıt bir protestodur- resmin tarihini bilmeseyse bile anlar insan bunu. Öyleyse protesto nereden kaynaklanmaktadır?

Bedenlerde –ellere, ayak tabanlarına, atın diline, annenin memelerine, başlardaki gözlere- olanlardır protesto. Resmediliş yoluyla bunlara olanlar, bedende duyulanların, olup bitenlerin duyuluş biçiminin imgelemdeki eşdeğerleridir. Onların acıları gözlerimiz yoluyla hissettirilir bize. Acı da bedenin protestosudur” (Berger, 2003, s. 179).

Picasso, İspanya İç Savaşı boyunca Paris’te kalmış ve Şair Paul Eluard ile yakın dostluk kurmuş, Eluard, Picasso’nun Guernica yapıtı için ‘Guernica’nın Utkusu’ adlı şiiri yazmıştır. Picasso, söz konusu dönemde birçok savaş temalı resim yapmıştır. Bu resimler doğrudan savaş karşıtlığını yansıtmaları da, Picasso’ya göre bu dönem resimleri: savaşın izlerini ve çekilen acıları yansıtan resimlerdir. Picasso’nun bu dönem

içerisinde yaptığı çalışmalardan öne çıkan resimleri şunlardır; ‘Ağlayan Kadın’, ‘Kedi ve Kuş’ (Resim 78) ‘Saçlarını Yapan Kadın’, ‘Horoz’ serisi ve bazı Durgun Doğa resimleridir.

Picasso, ‘Kedi ve Kuş’ adlı resmini, yaklaşan İkinci Dünya Savaşı’nın habercisi olarak betimlemiştir bir bakıma. İkinci Dünya Savaşı’nın başlama günlerinde Almanya, Avrupa’da büyük bir imparatorluk kurmayı amaçlıyor ve diğer ülkelere karşı tehditkâr bir tutum sergiliyordu. Picasso’nun ‘Kedi ve Kuş’ adlı resminde öne çıkan kedi figürü, saldırgan bir tavırla parçaladığı kuşu ağzında tutmaktadır. Resimde karnı oldukça tok olan kedinin dişlerinin arasında, kanadı gövdesinden ayrılmış bir kuş figürü bulunmaktadır. Av olmuş bu kuş, acı ve umut içinde çığlık çığlığa bağırmakta ve kendisini kedinin, sımsıkı kapanmış dişleri arasından kurtarmaya çalışmaktadır.



Resim 78. Pablo Picasso, Kedi ve Kuş, tuval üzerine yağlıboya, 81 x 100 cm, 1939

Söz konusu resmin yapılış tarihinden yaklaşık beş ay sonra Almanya Polonya'yı işgal etti. Polonya'nın işgali ile birlikte Fransa, Britanya İmparatorluğu ve İngiliz Milletler Topluluğu'na dâhil olan birçok ülke Almanya'ya savaş ilan etti. Böylelikle neredeyse tüm dünya ülkelerinin katıldığı bir savaş başlamış oldu. İkinci Dünya Savaşı, ilkinden daha vahşi bir şekilde gerçekleşecek ipuçları taşımaktaydı; örneğin ilk kez atom bombası bu savaşta Japonya'nın iki büyük şehrini tamamen haritadan silecek, Hitler gaz odalarında insanları toplu halde imha edecek ve

devasa fırınlarda bu cesetleri yakacaktı. Bütün bu vahşet, İkinci Dünya Savaşı 15 Ağustos 1945'te sona erdiğinde 70 milyon insanın hayatına mal olacaktı. İnsanoğlunun o güne kadar yaşadığı en büyük trajedilerden biri olarak tarihe geçen İkinci Dünya Savaşı devam ederken, Picasso 1940 yılında Fransa'nın Atlantik kıyılarında bulunan Royan'daydı. Alman birlikleri bu şehri işgal ederken Picasso 'Saçlarını Yapan Kadın' (Resim 79), adlı ünlü eserini yarattı. Berger'e göre resim: "[...] yenilginin, işgalin ve hiç de metafizik olmayan, tersine zorbalığı ve gamalı haçıyla sokaklarda dolaşmakta olan bir kötülük görüşünün getirdiği deneyimin – sonucunda ortaya çıkmıştır" (Berger, 2003, s. 157,158).



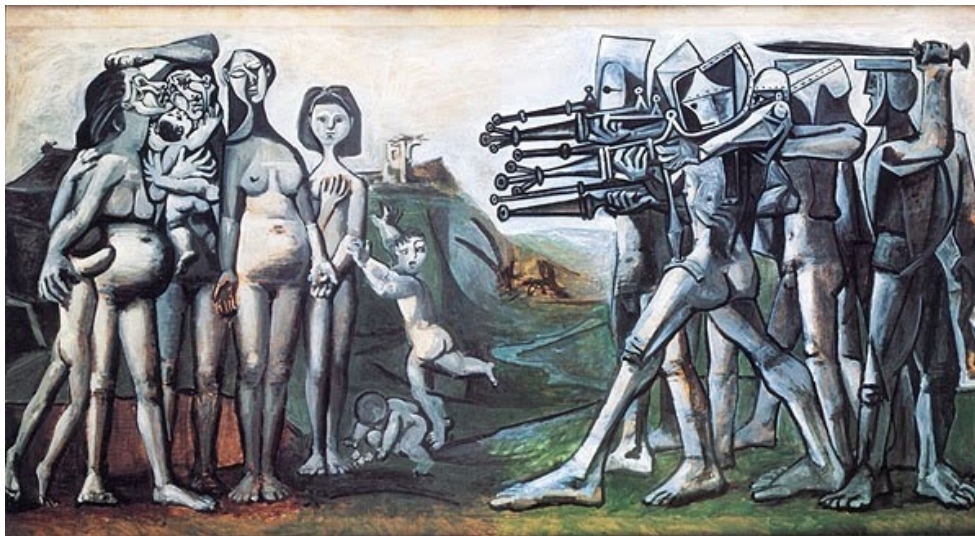
*Resim 79: Pablo Picasso, Saçlarını yapan kadın, tuval üzerine yağlıboya
130 x 97 cm, 1940*

25 Ağustos 1944 yılında Alman işgalinden kurtulan Paris, yeniden sanatçı ve aydınlar için çekim noktası olmaya başlamış, aynı yılın Ekim ayında L'Humanite gazetesi, Picasso'nun Fransız Komünist Partisine katıldığını duyurmuştur. Picasso, yine aynı yılın sonlarına doğru, 'Das Beinhaus' (Resim 80) adında büyük bir resim yapmıştır. "Dora Maar'ın anımsamasına göre, bir ailenin evlerinin mutfağında öldürülüşlerini betimleyen bir İspanyol belgesel filminden esinlenerek üretilmiş, - mezarlıktan çıkarılan kemiklerin, cesetlerin, organ parçalarının depolandığı bina olarak Türkçeleştirebileceğimiz- Das Beinhaus" (Teber, 1985, s. 187) resmi, Picasso'nun savaş karşıtı resimlerinden biridir.

İkinci Dünya Savaşı sona ermesine rağmen, savaşın yarattığı toplumsal travmaların izleri görece olarak silinmeye başlamış, ancak bu kez de nükleer bir savaşın olasılıkları giderek artmıştır. Bu duruma karşı dünya aydınlarının başlattığı, barış hareketlerine Picasso aktif olarak katılmıştır. “Picasso, Polonya’da Auschwitz Toplama Kampı’nı Krakau, Varşova’yı gezmiş: ülkenin yeniden onarımını simgeleyen Varşova’nın Sirenleri duvar plaketi ve dostu Ilja Ehrenburg’un resimlerini çizmiş ve Devlet Başkanı tarafından Polonya’nın “Yeniden Doğuş” nişanı ile onurlandırılmıştır” (Teber, 1985, s.190).



Resim 80. Pablo Picasso, Das Beinhaus, 200 x 250 cm, 1944- 45



Resim 81. Pablo Picasso, Kore'de katliam, 210 x 110 cm, 1951

Haziran 1950 yılında Soğuk Savaş'ın ilk sıcak çatışması olan Kuzey Kore ile Güney Kore savaşı başlamış, Amerika Birleşik Devletleri Güney Kore'yi destekleyerek Kuzey Kore'ye saldırmıştır. İngiltere aynı dönemlerde Dünya Barış Konseyi'nin Sheffield kentinde yapacağı toplantıya, Uluslararası krizi gerekçe göstererek izin vermemiştir. Picasso, İngiltere'nin tutumunu ve Amerika'nın Kuzey Kore'ye saldırmasını protesto etmek için, 'Kore'de Katliam' (Resim 81) adlı resmi, 1951 yılının ilk aylarında tamamlamıştır. Söz konusu resim, Mayıs 1951 yılında Paris'te sergilenmiştir. Picasso, Goya'nın '3 Mayıs 1808' yapıtından esinlenerek yaptığı çalışmada "yüzleri, hatta tüm bedenleriyle insan olup olmadıkları bile pek kolay anlaşılmayan, emperyalist toplum ürünü militarizmin robot benzeri yaratıklarının insanlara, ana ve çocuklara saldırısını işlemiştir" (Teber, 1985, s. 205).



Resim 82. Pablo Picasso, Savaş, Vallauris barış tapmağı, 1952



Resim 83. Pablo Picasso, Barış, Kilise duvarına yapılmış, 1952

1952 yılının ilk aylarında, Kore Savaşları'nda yaşanan trajedileri protesto etmek için, Picasso Vallauris'deki 14. Yüzyıldan kalma bir kilisenin duvarına 'Savaş ve Barış' (Resim 82-83), adlı iki büyük resim yapmıştır. Söz konusu resimler için sanatçı, yüzlerce ön çalışma yapmış ve yoğun bir tempoda günlerce çalışarak resimleri tamamlamıştır. Picasso 'Savaş' adlı resminde “bir yandan savaşın vahşetini, barbarlığını kendi biçimince somutlaştırmaya çalışırken, öte yandan onun komikliğini, çirkinliğini ve hatta aptallığını vurgulamıştır” (Teber, 1985, s. 198). Picasso'nun 'Barış' adlı resmi için ise Berger, kitabında şunları söylüyor: “Picasso, her zaman insanlarla ilgilenen bir ressam olmuştur. Hiçbir zaman estetik olmamıştır. Bu nedenle bu panoda, yaşlı bir adam olarak onun insanlık durumu üzerine yorumlarını okuyabiliriz. Bütünüyle hümanisttir Picasso –en yüce değer, insanın mutluluğu olduğuna inanır” (Berger, 2003, s. 124).

Picasso, bir sanatçı olarak sonsuz bir devinim içinde olmuştur. Bu nedenle onu herhangi bir kategoriye yerleştirmek olanaksızdır. Yapıtlarında her şeyden önce; insan yer alır. Kendisini konu edindiği resimlerde ise, kimi zaman bir matador, kimi zaman bir palyaço, kimi zamansa mitolojik bir kahraman olarak betimlemiştir. Picasso, yaşamı boyunca kendi kendisiyle yarışmış bir ressamdır ve kendini aşmak için her zaman daha çok çalışmıştır. Picasso, hem çağdaşlarına, hem de geçmiş ustalara yakışır bir arzuyla çalışmış ve bu çalışkanlığının sonucu olarak 20. yüzyılın en büyük ve en ilham verici sanatçılarından biri olarak sanat tarihine geçmiştir.

4.3. Leon Golub

4.3.1. Leon Golub'un Sanatı ve Savaş Olgusu

1922 yılında Chicago Illinois'te doğan Leon Golub, ailesi tarafından çok küçük yaşlardan itibaren sanat eğitimi alması için bir enstitüye gönderilmiş ve bu konuda onlarda oldukça destek görmüştür. Orta sınıf bir ailenin çocuğu olan Golub, yaşamının büyük bir kısmını New York'ta geçirmiştir. Küçük yaşlardan itibaren almış olduğu sanat eğitimi onun deyimiyle, sanat yaşamında oldukça önemli bir yer teşkil etmektedir. Golub, yirmili yaşlarına geldiğinde, Chicago Üniversitesi'nde Sanat Tarihi üzerine eğitim görmüş, sonrasında 1947'den 1949 yılına kadar ise Chicago Sanat Enstitüsünde sanat eğitimi almış ve eşi Nancy Spero ile de burada tanışmıştır. Golub, Chicago'da 'Monster Roster' adında bir gurupta, sanatçı arkadaşlarıyla birlikte yer aldı. Monster Roster gurubu, dış dünyada yaşanan kimi toplumsal olayları, sanatçı refleksiyle

toplumla paylaşmak ve bu konularda bir kamuoyu yaratma amacı olan bir hareketti. Sanatçı, Yunan ve Roma heykellerinin yanı sıra mitoloji ve bazı güncel fotoğraflardan yararlanarak büyük boyutlu bezler üzerine çalışmıştır. Golub, çalışmalarında kullandığı büyük boyutlu bezlerin bazı kısımlarını olduğu gibi boş bırakıyor, figürlerde ise oluşturduğu alanı tekrar kazıyarak doğal bir doku yaratıyordu. Golub, figürlerini yaratırken kullandığı bu yöntemle sahici bir figür çözümlemesi yapıyor, aynı zamanda resimlerini somut verilere dayandırarak bu etkinin daha da güçlü hale gelmesini sağlıyordu. Golub'un 1950'li yılların başında yaptığı bazı çalışmaları daha sonraki dönemlerde yapacağı çalışmaların ilk işaretlerini verir. Söz konusu resimlerden 'Siyam Sfenks I' (Resim 84) ve 'Yanmış Adam' (Resim 85) resimleri Golub'un, Hitit, Mısır ve Yunan Sanatı gibi birçok tarihsel kaynaklara başvurarak yaptığı çalışmalardandır. Golub'un Siyam Sfenks I' adlı çalışması, yarı hayvan yarı insan biçimindedir ve bu şekliyle eski kültürlerdeki mitolojik kahramanlara benzer. 1950'lerden itibaren sfenks resimleri yapan Golub, geleneksel sfenkslerde rastladığı kimi tuhaflıklara oldukça ilgi duymuştur. Sanatçı'nın en ilginç resimlerinden biri olan bu resim, Golub'a göre; çatışma ve saldırganlığı simgelemektedir, ayrıca ilkel insandan bu güne değin, insan doğasında bazı şeylerin değişmediğini gösterir niteliktedir. Golub'un sfenks resimlerindeki karakterler genel olarak erkektir, bunun nedeni modern dünyada bile halen, ataerkil yapının çoğu toplumlarda baskın olmasından kaynaklanmaktadır. Golub, burada modern topluma bilinçli bir gönderme yapar, esasen savaşlarla dolu insanlık tarihinin genel dokusu yine ataerkil yapılardan oluşmaktadır ve Golub bu durumu kendince protesto etmektedir.



Resim 84. Leon Golub, Siyam Sfenks I, Sunta Üzerine Lak, 76 x 104 cm, 1954



Resim 85. Leon Golub, Yanmış Adam, 1953, tuval üzerine karışık teknik, 116 x 81 cm

Cezayir savaşı devam ederken Golub, ailesi ile birlikte Fransa'da yaşıyordu. Bu süre içerisinde Golub, atölyesinin fiziki yapısının uygunluğu nedeniyle daha büyük boyutlu resimler üretmeye başladı. Golub ve eşi Nancy Spero İtalya'da yaşamlarını sürdürürken Etrüsk ve Roma sanatından oldukça etkilendiler. Golub, bu süreç içerisinde resimlerinde savaş temasını pek kullanmıyordu, ancak 1964 sonbaharında Amerika'ya geri döndüğünde Vietnam savaşı tırmanıyordu ve Golub'un Napalm ve Vietnam resimleri tam da bu dönemde ortaya çıktı. O yıllarda Vietnam savaşı halen sürmekteydi, bu savaşa karşı çıkan sanatçılar ve yazarlar için düzenlenmiş birçok toplantıya katılan Golub, bu etkinliklerinden sonra sanatında bir dönüm noktası yaşadı. Golub'un sanatındaki esas kırılma da zaten bundan sonraki dönemleri kapsamaktadır. ABD'nin saldırgan tutumları nedeniyle Vietnam'da yaşanan insanlık dramı birçok sanatçıda olduğu gibi Golub'u da derinden etkilemiştir. Amerika Vietnam bataklığına saplandıkça daha büyük bir askeri güç kullanma yolunu seçmiş, ancak bu küçük Asya ülkesinin direncini bir türlü kırmayı başaramamıştı. Dolayısıyla Amerika'nın saldırganlığı her geçen gün artıyor, gazete ve televizyonlar yaşanan vahşeti kamuoyu ile paylaştıkça Amerika'nın Asya'daki meşruiyeti tartışılır hale geliyordu. Ancak ABD'nin Vietnam'daki komutanı General Westmoreland aynı düşüncede değildi. 1965 yılının Nisan ayında istediği 50 bin asker sayısını Haziran ayında 200 bine çıkardı ve iki yıl sonra asker sayısının 600 bine çıkarılması talep etti, ancak bu da sonucu değiştirmedii. Vietnam halkı bu işgale karşı büyük bir inançla ülkelerini savunarak, ABD'yi bozguna

uğrattı. Savaşın sürdüğü yıllarda Golub, bütün olup bitenleri yakından takip etti. Golub, bu yıllarda gazete ve dergilerde yer alan gerek savaş gerekse güncel konulara ilişkin kimi haber, belge ve fotoğrafları büyük bir titizlikle arşivleyerek kuşkuya yer bırakmayacak şekilde dönemin kaydını tuttu bir bakıma. Golub'un sanatında fotoğraflar önemli bir yer teşkil eder. Aynı zamanda görsel bir belge niteliği olan fotoğraflardan oldukça fazla yararlanan Golub, resim ve fotoğraf ilişkisini iyi çözümleyen sanatçılardan biri durumundadır. Golub bu konuda şöyle söyler: “Ben her zaman malzeme için kaynak arayışındayım. Yıllarca fotoğraf toplayarak devasa bir fotoğraf arşivi elde ettim. İlgi alanlarım sürekli değişir benim. Örneğin, yaşlı kadınlar çalışacaksam onlarla ilgili fotoğraflar toparlarım” (Procuniar, 1995). Golub, fotoğrafı bir bellek biçimi olarak görür, yani resimlerine kaynaklık eden fotoğrafların, aynı zamanda yüklendiği gerek siyasal gerekse toplumsal gizleri içerisinde barındırır. Bu durum Golub'un, gazete, dergi ve benzeri kaynaklardan kestiği fotoğraflarla kendisine görsel bir arşiv oluşturmaya itmiştir. Susan Sontag'a göre: “Fotoğraf biriktirmek dünyayı biriktirmektir” (Sontag, 1993, s.17).

Hiç kuşkusuz Golub'un sanat yaşamında Vietnam savaşı önemli bir dönüm noktasıdır. Çoğu sanatçının yaptığı gibi Golub'da savaşa karşı çıkmış ve resimlerinde bu olguyu tartışmaya açmıştır. İspanyol ressam Goya'nın “Savaşın Felaketleri” gravürlerinde olduğu gibi, o da Vietnam'da yaşanan vahşete sessiz kalmamıştır. Carter Ratcliff, Golub'un sanatı için şunları söylüyor: “Medya görüntüleriyle oluşturduğu Katiller ve Paralı Askerler resimleri ile Golub, bizi hükmeden gücün dehşet verici gerçekliğiyle yüzleştiriyor, bizi dışarıdan resmediyor” (Ratcliff, 1984, s.75).

Fotoğrafi resimleri için bir kaynak olarak kullanan Golub bu konuda şunları söylüyor:

“Dünyamızda neler olup bitiyor bununla ilgili bazı bağlantılar kurmaya çalışıyorum. Ve bunun için modern dünyanın sunduğu sıra dışı belgeler olan fotoğraf ve filmleri kullanıyorum. İnsanlar şunu söylerler, ‘bütün fotoğraflar yalan söyler.’ Üzerinde durulması gereken aslında tam olarak bu değildir. Üzerinde durulması gereken şudur: Yalan aynı zamanda doğrudur da” der (Strauss, 2001, s.52).

Amerika'ya döndükten sonra Golub'un sanatının vazgeçilmez unsuru haline gelen şiddet temasını resimlerinde neden kullandığını, sanatçı şöyle açıklıyor:

"Her zaman şiddet benim konum olmuştur. Bunun kökeni tamamen kendimdendir, yani içimden geliyor. Bu gibi konularla uğraştığımdan beri yapmaya çalıştığım şey yaptığım işin ne anlama geldiğini anlamaya çalışmaktı ve yaptığım işi kendi görüşümün bir enstrümanı haline getirmeye çalıştım..." (Procuniar, 1995).

4.3.2. Leon Golub'un Savaş Temalı Resimleri Üzerine Yorumlar ve Bazı Örnekler Üzerinde Çözümlemeler

Leon Golub, Antik Yunan sanatından oldukça etkilenmiş bir sanatçıdır. Özellikle 1950'li yıllarda Vatikan koleksiyonundaki 'Belvedere Torsu' onun erken dönem eserlerinde oldukça sık başvurduğu bir imge haline gelmiştir. Yüzyıllardır birçok sanatçının etkilendiği Yunan sanatı, Golub'un erken dönem resimlerin kaynaklık etmiş, resimlerinde daha sonraları kullanacağı imgelerin zeminini oluşturmuştur.

Özellikle savaşı konu alan resimlerinde Golub, buradan edindiği deneyimleri, modern resim anlayışı ile bütünleştirerek etkili bir resim dili geliştirmiştir. Esasen Golub'un resimlerindeki güçlü etkinin nedeni de buradan kaynaklanmaktadır.

Sanatçı, 1960'lı yıllarda insan başlarını konu edinen bir dizi resim çalışmıştır. Söz konusu bu resimlere kırmızı, mavi, kahverengi ve beyaz renkler hâkimdir. Boyayı katmanlar halinde kullanan sanatçı, yine erken dönem resimlerinde yaptığı gibi kimi alanları kazıyarak ve hatta oyarak bu yüzleri oluşturmuştur. Galerilerde estetize edilmiş sanat yapıtlarına alışık olan izleyiciler açısından oldukça sıra dışı olan bu yüzler (Resim 86) sanki bir şiddete maruz kalmış ya da başka bir nedenle yanmış gibidirler. Golub, 1950'lerde Amerikan sanatına hâkim olan soyut sanatın aksine, insanı temel alan ve dolayısıyla insan doğasında var olan şiddeti ve çelişkili kimi durumları konu edinen bir sanatçıdır.



Resim 86. Leon Golub, Baş IX, tuval üzerine lak, 87 x 79 cm, 1960

Golub, 1960'ların ortalarına doğru "Gigantomachies" (Resim 87) başlıklı bir dizi resim yaptı. Söz konusu resimlerin yapıldığı dönemde Vietnam savaşı devam ediyordu. Sanatçı ve yazarlardan oluşan savaş karşıtı gruplarla sürekli olarak iletişim halinde olan Golub, bu etkileşimlerden sonra eserleri, politik bir kimliğe bürünmüştür. 1985 yılında 'Düşün Dergisi'nde yayımlanan "Gerçeğin Veçheleri ya da Neden İşkence Değil" başlıklı makalede, Golub'un sanatına ilişkin şu değerlendirme yapılmıştır: "[...] 1950'lerden beri resminde çelişkiyi incelemekte, ilk resimleri varoluşçu, içine kapalı, Dubuffet vari. Soyut-dışavurumculuğun, etkisiyle boyayı özgürce kullanmasını öğrenen Golub, aynı zamanda Yunan, Roma ve Asur sanatlarına merak salmış. 1960'larda yapmaya başladığı büyük figürlerle konularına sosyal biçim veren Golub, Vietnam dizisi ile resimlerini açıktan açığa siyasallaştırmış" (Düşün Dergisi, 1985). Golub, televizyon ve gazetelerde gördüğü Vietnam haberlerini yakından takip ederek, bu konuyla ilgili görsellerden bir arşiv oluşturuyordu ve resim yaparken bu kaynakları birer veri olarak kullanıyordu. Golub, "Gigantomachies" resimleri ile ilgili şu yorumu yapıyor: "[...] Çelişki, gerginlik ve vahşet insan yaşamının önemli yönüdür. Bizim çağdaş tarihsel dünyamız ırkçı, milliyetçi, dindar zihniyetlerle dolu kocaman bir çatlağın içindedir" (Düşün Dergisi, 1985). Ayrıca, Golub söz konusu resimler için: "Onlar en sert, ıslah olunmaz, varoluşsal bir şekilde kaderci işlerdi" şeklinde bir yorum yapmıştır.



*Resim 87. Leon Golub, Gigantomachy II, Tuval Üzerine Akrilik,
289 x 731 cm, 1966*

Golub'un 'Vietnam' resimleri (Resim 88-89) tarihsel olarak, Goya'nın '3 Mayıs 1808' adlı resmiyle dolaysız bir bağ kurmaktadır. Goya'nın geleneksel batı resminde büyük bir kırılma yaratan bu resmi, duygusal gücü ve resmin içeriği bağlamında 19. yüzyılın ilk büyük yapıtı olarak kabul görmektedir. 1808'de Napolyon ordularının Madrid'i işgali sırasında, bu işgale direnen İspanyol halkının anısına yapılan '3 Mayıs 1808' adlı resim, batı sanatında hiç kuşkusuz politik sanat geleneğinin ilk imgesidir. Savaşın korkunçluğunu doğrudan deneyimleyen Goya gibi, Golub'da ülkesinin Vietnamlı sivil halka yaptığı katliamlara sessiz kalmamış ve sanatının bütün olanaklarını bu yönde kullanmıştır.

Golub'un özellikle 'Vietnam II' resminin referanslarında bir diğeri, Picasso'nun 'Kore'de Katliam' resmidir denebilir. Özellikle resmin kurgusu ve yarattığı etki bakımından, söz konusu resim oldukça güçlüdür. Goya'nın '3 Mayıs 1808' resminden bu yana, sırasıyla Manet, Picasso ve Golub gibi birçok sanatçı Goya'nın söz konusu resmini farklı anlatım olanaklarıyla yeniden gündeme getirmişlerdir. Kimi eleştirmenler bu türden bir davranışı çok yaratıcı bulmasalar da, kimilerine göre kolektif belleğin zayıfladığı dönemlerde gerek uyarıları bakımından gerekse sonuçları bakımından hatırlatılması olağandır. Golub'un 'Vietnam' resimleri, tıpkı Picasso'nun İspanya İç Savaşı'nda Guernica'da binlerce insanın uçaklardan atılan bombalarla katledilmesine karşı, modern sanatın en büyük 'savaş karşıtı' resmi olarak kabul gören 'Guernica' resmiyle verdiği reflekse benzer bir tepkidir. Golub, Vietnam resimleri ile ilgili bir söyleşisinde şöyle diyor: "[...] lokal bir bakış taşıyan resimler üretmek istemiyorum.

Örneğin, ben bir savaş resmi yaparsam, resme bir tank koymak zorunda kalırım ya da resimdeki insanlara üniforma giydirmek zorunda kalırım. Hâlbuki ben elimden geldiğince evrensel olmak, ebedi olmak istiyorum. Şiddetin metaforuna ulaşmak istiyorum... 1968’de Vietnam da olmak istemiyorum. [...] Olabileceğim en sert koşullar altında, yapabildiğim kadar İnsanın en genel görüşünün resmini yapmak istiyorum. Çok kesin olursam, ancak o anı yakalarım” (Sandler, 1978, s.11).



Resim 88. Leon Golub, Vietnam II, tuval üzerine akrilik, 304 x 1219 cm, 1973



Resim 89. Leon Golub, Vietnam III, tuval üzerine akrilik, 304 x 853 cm, 1974

Golub’un sanatında Vietnam Savaşı, hiç kuşkusuz bir dönüm noktası durumundadır. Sanatçı’nın 1960’ların sonlarına doğru ABD’nin Vietnam’da yapmış olduğu katliamları göstermek için ürettiği ‘Vietnam’ ve ‘Napalm’ resimleri sergilendiğinde yer yer unutulmaya başlayan bu konu yeniden gündeme gelmiş ve ciddi bir kamuoyu yaratmıştır. Vietnam üzerine atılan napalm bombalarının yarattığı vahşetin görselleri ortalarda dolaşmaya başladığı dönemlerde, Golub’un arşivlediği söz konusu görseller, onun resimlerinin ana kaynağı olmuştur. Leon Golub, fotoğrafı aynı zamanda bir bellek biçimi olarak görür. Bu nedenle Golub, resimlerinde kullandığı figürlerin

çözümlemesinde fotoğraflardan yararlanmaktadır. Golub, çeşitli kaynaklardan ulaştığı görselleri amacına uygun bir biçimde kullanır, başka bir deyişle resminde kullanmayı düşündüğü bir figür farklı görsellerden alınan parçalardan oluşabilir. Golub, böylelikle figürlerini, fotoğrafik etkiden kurtarıp resimsel bir çözümlemeye ulaştırıyor bir bakıma. Golub'un bu konu ile görüşleri şöyledir:

“Yaptığım figürlerin ‘gerçek’ olmasını istememin haricinde hiç bir mantığı yok bu işin! Kişilerin davranışları ve durumları güncel ve anlamlandırılabilir olmalı. Örneğin, daha erken dönemlerde yaptığım Vietnam resimleri, tipik olarak sürekli olmamasına rağmen figürler birebir olarak resmedilmemiştir; fotoğraflardan alınmış olmalarına rağmen kısmen farklılar ama temelde bütündürler. Çoğu zaman bir figürü pek çok fotoğraf kullanarak oluştururum bunun sebebi de istediğim etkiyi oluşturabilme çabasıdır” (Procuniar, 1995).

‘Vietnam’ başlıklı resimlerinde, Golub, esasen “Tuvalin “deri”sinin bu resimlerde de kazınması ilk gösterilenini yitirmiş bir göstereni yansıtıyor. Ve biçimsel bir strateji olarak, belki de iç ile dış arasındaki tek dokunulur noktaya (kalkanlarımıza?) dikkati çekiyor. Eriyiş, işte bu noktanın eriyişi. [...] Belki de bu kazıcı/eksiltmeci yöntem heykel sanatının tam karşıtı. Heykel sanatında oymak, bir biçimin, kişinin ya da genelde insanın (ve benzerlerinin) yaratımı demek ise, Golub’un yöntemi nihai olarak insanın eriyişi ve sonu” (Düşün Dergisi, 1985).

1985 yılında ‘Düşün Dergisi’nde yayımlanan “Gerçeğin Veçheleri ya da Neden İşkence Değil” başlıklı makalede, Golub’un toplum, sanat ve politika bağlamındaki değerlendirmeler şöyledir:

[...] Golub’un resimlerinin en belirgin özelliği siyasal şiddeti baş konu edinmesidir. Ancak, Golub’un şiddeti ele alış biçimi sosyalist-gerçekçiliğin lanetleyici yönteminden farklıdır. Golub, resmi aracılığı ile düşüncesini “afişlemek” yerine, izleyicinin görüntüyü ve kendisinin görüntüye olan tepkisini sorgulamasını amaçlar. Leon Golub’un Soruşturma, Beyaz Manga ve Paralı Askerler dizileri kaba Belçika bezine boyalı. Resimlerin boyu üç metreyi buluyor ve çoğunluğu kırmızı bir yüzeye dizilmiş figürleri gösteriyor. Bunları yan-asger, kontrgerilla, işkenceci ve kurbanları diye

tanımlamak mümkün. Golub bu figürleri hakkında şöyle diyor: “Amerika’nın iktidarını ya da genelde iktidar biçimlerini anlamak için periferilere bakmak gerek. Hükümetler ve uzantıları merkezi kontrol kullanmak istemedikleri zaman ortaya paralı askerler çıkar. Hükümetlerin bunlarla “resmi ilişkisi” olmadığı için paralı askerlerin eylemleri hem belirsiz, hem de açıkça ortadadır” (Düşün Dergisi, 1985).

Golub, 1970’lerin başından itibaren resimleriyle ilgili biçimsel kimi şüpheler duymaya başladı. Bu dönem içerisinde ortaya çıkan birçok resmini imha etti ya da birçoğunu parçalar halinde keserek kimi eksiltmeler yaptı. Vietnam resimlerinde oldukça sıra dışı görünen bu eksiltmeler sanatçının resimlerinde yaratmak istediği, gerilim ve savaşın insanlara yaşattığı hezeyanı aktarabilmenin bir yolu olarak algılanmaktadır. Golub, resimlerinde uyguladığı bu yöntem için şunları söylemiştir:

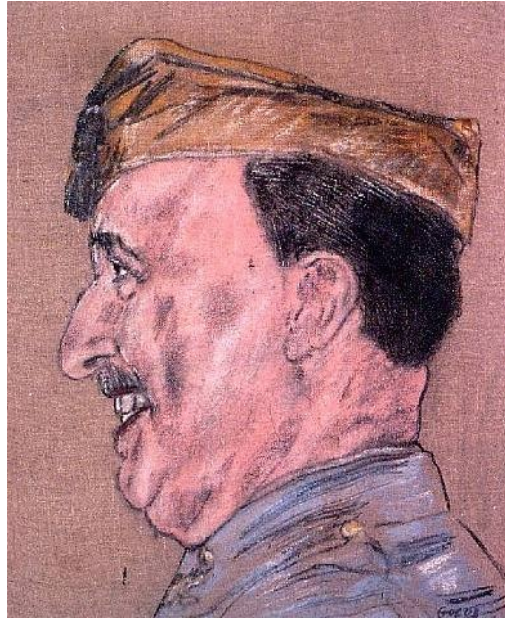
“Vietnam tuvallerinde yapılan kesmeler nispeten keyfiydi. Yine böyle bir kesmeyi önceden gözden çıkardığım bir tuvalde yaptım. Yaptığım şey değiştirilemez bir gerçeğe dönüşmeye başladı ve bu sadece yapısal olarak değil aynı zamanda psikolojik ve belki de öykünme yoluyla bu hale geldi... [...] Sonra kesmeleri büyüttükçe büyüttüm, çünkü tatmin olmuyordum. Ve sonunda kestiğim kısımlar tank ve savaş gemisi negatifleri gibi görünen şekillere dönüştüler” (Procuniar, 1995).

Golub, 1970’lerin ortalarından itibaren siyasi liderlerin, diktatörlerin ve bazı dini liderlerin portrelerini yapmaya başladı. Bu dönem içerisinde Francisco Franco (Resim 90), Ho Chi Minh, Fidel Castro, Nelson Rockefeller (Resim 91) gibi öne çıkan portreler çalışmıştır.

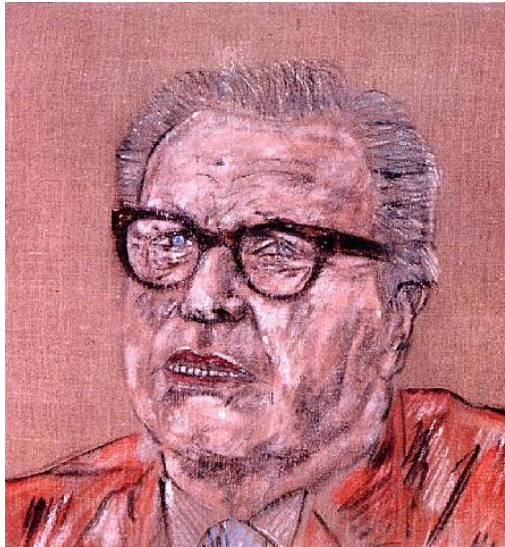
“1974 ile 1976 yılları arasında, sanatıma olan saygım ve sanat dünyasındaki yerim açısından bir buhran geçirdim. [...] sanat dünyası minimal sanat ve kavramsal sanata yöneliyordu. 1976’da sanat hırslımı dizginleyip resim yapma biçimimde değişiklik yapmaya karar verdim ve ölçeklerimi biraz düşürdüm. Ve siyasi portreler yapmaya karar verdim. [...] Bu çalışmalar ideolojik olarak politik sistemi yöneten bu insanların görünüşlerini üstleniyordu; neye benziyorlar ve onları nasıl karakterize edebilirim diye

düşündüm. Bunları yaparken bütün fotoğraflar kullandım fakat yapmaya çalıştığım şey kafaydı, ekseriyetle oldukça yumuşak, düz ve çoğu kez alışılmış, “Bu adamlar gerçekten bizi yönetenler mi?” der gibi” (Procuniar, 1995).

Golub, resimlerinde 1980’ler terörizm, sokak şiddeti, işkence odaları, savaş suçları, sosyal eşitsizlik ve ırkçılık gibi konulara ağırlık verdiği bir dönem olmuştur. Bu dönem Mercenaries (Paralı Askerler), Interrogation (Sorgulama), Riot, ve Horsing Around gibi eserlerini kapsamaktadır.



Resim 90. Leon Golub, Francisco Franco, keten üzerine akrilik, 53 x43 cm,1976



Resim 91. Leon Golub, Nelson Rockefeller, keten üzerine akrilik, 43x43 cm, 1976

Golub'un söz konusu resimlerinden öne çıkan "Paralı Askerler" (Resim 92-93-94) ve "Sorgulama" (Resim 95-96-97) resimleri izleyici ile kurduğu ilişki bakımından önemlidir. Golub bu resimleri için şöyle diyor:

"Biz insanlara nasıl bakıyoruz? Yanlarından geçerken göz atarız. Bazen onlara bakmak istemeyiz ya da dikkatlerini çekmek istemeyiz. İnsanlar özel ya da genel durumlar içerisine girdiklerinde farklı tepkiler verirler. Örneğin, birilerine bağlanırsınız ya da ayrılırsınız, coşarsınız, heyecanlanırsınız, agresifleşirsiniz, saldırganlaşırsınız, röntgenleriz, ketumlaşırsınız, vb. gibi. [...] Örneğin, "Interrogation II" de grubun lideri adamlarına bakıyor, adamlardan biri başka birine selam veriyor ve yüzünde dostça bir gülümseme var" (Procuniar, 1995).



Resim 92. Leon Golub, Paralı askerler II, keten üzerine akrilik, 305 x 437 cm, 1979

Golub'un özellikle 1980'li yıllarda yapmış olduğu 'Paralı Askerler' serisi büyük yankı uyandıran bir resim dizisi olmuştur. Vietnam savaşı esnasında yaşanan katliam ve işkence sahnelerini güçlü bir etkiyle resmetmiştir. Söz konusu dönemde medyaya çokça yansımayan kimi işkence ve savaş suçları görselleri sanatçının yaratmak istediği etkiyi olanaklı hale getirmiştir. Pigment ve vernik gibi farklı malzemeleri bir arada kullanan sanatçı çeşitli kesici aletler yardımıyla yüzeyde oluşturduğu figürleri kazıyarak ve eskiterek orada yaşanan olayları etkili bir biçimde izleyici ile buluşturmuştur. Arnason,

Golub'un söz konusu resimleri için şöyle söyler: “Golub böylece figürlerindeki kalabalıkla seyircide etkili olmuş, acımasızca seyirciyle göz temasında bulunacak biçimde kurduğu kompozisyonunda işkenceleri sırtıttırarak insanlığın ve savaşın acımasızlığını gözler önüne sermiştir. Kurban ve suçlu arasındaki gerilimi izleyici suç ortaklığı ediyormuş gibi verecek şekilde sunmuştur” (Arnason, 1986, s. 651).



Resim 93. Leon Golub, Paralı askerler IV, keten üzerine akrilik, 305 x 584 cm, 1980



Resim 94. Leon Golub, Paralı Askerler V, tuval üzerine akrilik, 1984

Golub, 1984 yılında yaptığı “Paralı Askerler V” (Resim 94) resmini diğer resimlerinden ayırmaktadır; çünkü söz konusu resim farklı fotoğraflardan alınan parçalarla oluşturulmamış, tek bir fotoğrafın olanakları ile resme dönüştürülmüştür. Golub, bu resim için şunları söylüyor:

“Fotoğraf bana fotoğrafçısı tarafından verilmişti. Kendisi benim sergilerimden birinde bulunmuştu ve o fotoğrafı bırakmıştı. Sonra adamı aradım çünkü fotoğraftan çok etkilenmiştim. Kararım, fotoğraf temelde neyse o şekilde kullanmak oldu. Silah tutan adımı, ifadesini ve buna benzer şeyleri değiştirdim fakat kurbanı aynen kopyaladım. Bunu birkaç kez yaptım fakat bunlar nadir örneklerdir” (Procuniar, 1995).

‘Düşün Dergisi’nde yayımlanan makalede, Golub’un resimlerinin toplumsal gücünün asıl kaynakları bakımından şöyle bir değerlendirme yapılıyor:

“Golub’un resimleri yalnızca röportajcılık ya da gerçekçilik anlayışından kaynaklanmıyor. Bu resimlerde önemli olan Foucault’nun dediği gibi “toplumsal gövdede en iyi gizlenmiş şeylerden birini” —hâkimiyeti— yansıtmaktır. [...] Bu resimler, büyük boyları, çerçevesiz, iskeletsiz yapılan ve çengellerle asıldıkları duvarı kucaklamaları nedeniyle ticari kapitalizmle başlayan şövale resmine değil, “eğitici” duvar resmine benzemekte. Resimlerin bir yandan duvar resmi gibi “davranıp” diğer yandan bağımsız, yani taşınabilir olması, hem toplum resmî (toplumcu değil) geleneğine atıfta bulunmasından hem de o geleneğin, örneğin kiliseye bağlı olmak gibi, kurumsal özelliklerinden ayrılmayı isteme-sindendir. Kırmızı arka plan bu benzeşmeyi şeklen Roma duvar resmine yöneltirken, mecazi bir anlamda da kan ve şiddet olgusunu hatırlatıyor” (Düşün Dergisi, 1985).

Golub’ 1980’lerde yaptığı çalışmalardan bir diğer resim dizisi ‘Sorgulama’ resimleridir. 1985 yılında ‘Düşün Dergisi’nde yayımlanan makalede, Golub’un ‘Sorgulama’ başlıklı resimleriyle ilgili şunlar söylenmektedir:

“[...] En önemlisi, bu kırmızı plan, şeylerin belli bir sisteme göre dizildiği, yanılısamacı, rasyonel (ve alışverişe uygun) bir anlayışın mekânı (Rönesans?) değil. Bu mekân özel bir muğlaklık ve yanıtlanamayacak bir soru yaratmakta, “Burası Neresi?” [...] Yani bu resimlerin konumsuzluğu, bu türden olayların bir iki “yerel” farklılık dışında her an her yerde olabileceğini göstermekte: Afrika, Şili, El Salvador... Yaratılan bu anti-mekândaki figürler alışılacalmış ilişki tarzlarından çıkartılıp, el, yüz, gövde

hareketlerinin yardımıyla ikonalaştırılmış. Leon Golub şöyle diyor, “Ben hareketleri kaydediyorum. Ama eyleme değil tanımlamaya yönelik bir sanat bu.” [...] Golub’un gerçekçiliği bu figürlerin eklemlenme tarzlarında beliriyor. Fiziki gövde sahip olduğumuz değil, algıladığımız bir olgu olduğuna ve gerçekliğin oluşumuna otorite hükmettiğine göre, Leon Golub figürlerini röportajcı çizelgesi gibi değil, cinsel ve sosyal şiddet tarzlarını gösteren pozların ve hareketlerin haritası gibi kullanmakta” (Düşün Dergisi, 1985)

Leon Golub’un 1981 tarihli "Sorgulama III " (Resim 97) resmi en çarpıcı resimlerinden biridir. Gözleri bantlanmış, elleri bağlı olan bu kadın muhtemelen cinsel istismara maruz kalmış ve işkence edilmiş bir halde resmin merkezinde duruyor. Ön planda yeşil üniformalı gizli polis, kadının başını aşağı doğru ittiriyor, diğer polis ise elleri sıkıca bağlı olan kadının direncini kırmaya çalışıyor. Siyah saçlı, solgun ve cılız olan bu kadın, muhtemelen Orta Amerikalı yoksul bir ailenin kızı. Kadın her ne kadar kendisine işkence edilmiş olursa olsun, bu aşağılama ve fiziksel acılara karşı bütün varlığıyla direnmektedir. Golub’un "Sorgulama III " resmi, izleyiciyi orada yaşanan olaya bir bakıma dâhil ediyor. Her ne kadar olaya dışarıdan bakarsak bakalım bir şekilde oradaki duruma kayıtsız kalamıyoruz. Golub’un söz konusu resimleri için ‘Düşün Dergisi’nde yayımlanan makalede şöyle deniyor: “ [...] izleyici-resim ilişkisi nasıl gelişmekte? Resme bakış bir anlamda “kodlanmış” durumda. Yani “kurbanların” çıplak işkence görmüş, gözleri bağlı ve sırtları dönük olması, soruşturmacıların izleyiciye dönmesi (ya da varlığını onaylaması) ve bakışlarının izleyici ile çakışması, izleyiciyi ya röntgenci (pasif, kabul eden, fetişist) ya da soruşturmacılardan biri haline sokmakta” (Düşün Dergisi, 1985).



Resim 97. Leon Golub, Sorgulama III, keten üzerine akrilik, 304 x 421 cm, 1981

4.4. Fernando Botero

4.4.1. Fernando Botero'nun Sanatı ve Savaş Olgusu

Latin Amerika'nın en başarılı ve sevilen sanatçılarından biri olan Botero elli yılı aşkın süredir ürettiği renkli, geleneksel boyamaları, çizimleri ve heykelleriyle dünyaca ünlü bir sanatçıdır. 1932 yılında Kolombiya'nın Medellin kentinde dünyaya gelen sanatçı, babasını henüz dört yaşındayken kaybetmiştir. 1938'de Jesuit-run bilgisi okuluna gitti ardından 1944'de amcası onu Medellin'de bir matador okuluna gönderdi. Daha sonra Marinilla da Liceo San Jose okluna devam etti. 1940'lı yılların sonlarına doğru suluboya resimler ve El Colombiano gazetesi için çizimler yaparak, okul masraflarını karşılıyordu. 1950 yılında liseden mezun oldu ve iki ay kadar İspanyol bir tiyatro grubu olan "Lope de Vega" için set tasarımcılığı yaptı. 1951'de Kolombiya'nın başkenti Bogota'ya giderek, Leo Matiz galerisinde kişisel bir sergi açtı ve burada bazı resimleri satılan Botero, o yazı Karayip kıyılarında geçirdi. 1952'de 9. Salon of Colombian artists yarışmasında ikincilik ödülü kazandı. Aynı yıl Avrupa'ya seyahat ederek önce Barselona'yı ziyaret etti ardından Madrid'e geçerek burada San Fernando Akademisi'nde çalıştı. Prado Müzesi'nde Goya, Rubens, Titian ve Velazquez'in işleri üzerinde araştırmalarda bulundu. Botero ve aynı zamanda bu sanatçıların resimlerinin röprodüksiyonlarını turistlere satarak geçimini sağlamaya çalışıyordu. 1953'de Paris'e giderek Louvre'de eski ustaların tabloları üzerinde çalıştı. Daha sonra İtalya'ya gitti. Floransa'da ki San Marco Akademisi'nde 18 ay kadar freskler üzerinde çalıştı. 1955'de

Bogota'ya geri döndü. Floransa'da yaptığı çalışmalar Ulusal Kütüphane'de sergilendi, fakat başarılı olmadı. Aynı yıl Gloria Zea ile evlendi. 1956'da Mexica City'de yaşamaya başladılar ve burada Meksikalı muralist sanatçılardan oldukça çok etkilendi. 1957'de Washington'da Pan American Union tarafından kişisel bir sergi düzenlendi. Açılışına da katıldığı bu sergide Botero'nun tüm işleri satıldı. Bogota'ya döndüğünde ilk çocuğu olan Fernando doğdu ve 1960'ta New York City'de bir stüdyo aldı. 1959'dan 1961'e kadar sergilediği birkaç çalışmasında New York soyut dışavurumculuk (ekspresyonizm) hareketinin boyasal etkileri görülmektedir. Kolombiyalı ressam ve heykeltıraş Fernando Botero'nun 1964 yılı civarında onun en iyi bilinen resim stili ortaya çıktı. Abartılı, şişirilmiş formlarla, yumuşak, nerdeyse görünmez fırça darbeleriyle boyanmış, hayatı yönetirken dünyadaki rolleriyle alay eden aşırı şişirilmiş abartılı insan figürleri, doğal özellikleri ve her türlü objeyle karakterizedir. Yereli ve evrenseli birleştirerek kendi tarzını yaratan sanatçı, Kolombiya'ya özgü kültürü iyi bildiğinden resimlerinde yerel unsurları ustalıkla kullanmıştır. Botero, her zaman kendisini çağdaş sanat akımlarının dışında tanımlıyor ve resimde, heykelde geleneksel yöntemleri sürdürmeye devam ediyor. Figürlerini abartılı bulanlara ise şöyle diyor: “Onlar bana daha ziyade zayıf görünüyorlar. Benim ana fikrim bazen eleştirel olmasına rağmen, bu şişmiş kişilikler ana fikre duygusallık katıyor. Sanatta, fikirlere sahip olduğun ve düşündüğün sürece doğayı deforme etmek zorundasın. Sanat deforme etmektir. Sanatta hiçbir işte gerçekten gerçekçilik yoktur” (Ebony, 2006, s,10).

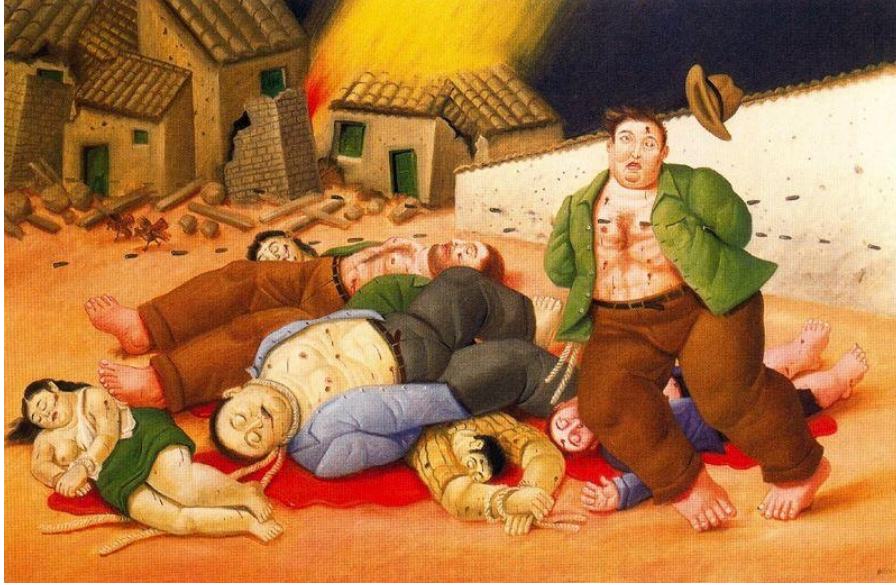
Botero, 1960 yılların ortalarına doğru büyük sanatçıların eserlerinden oluşan parodilerini yarattı. Botero'nun bu dönemdeki çalışmalarında, Fransız ressam Paul Gauguin ve İspanyol sanatçı Pablo Picasso'nun ilk çalışmalarından etkiler gözlenmektedir. Botero, esasen kendi stilini uzun zaman içinde geliştiren bir sanatçıdır. Şişman insanları neden resmettiği sorulduğunda ise şöyle açıklıyor: “Sanatçılar net formlar (certain forms) tarafından çekilirler, çoğu zaman çekiciliğin sebebi bilinmez ve sadece boyamayı seçtiği yol budur” (<http://www.peramuzesi.org.tr>). Botero, 1960'lı yıllardan sonra Uluslararası sanat ortamında Kolombiyalı sanatçı olarak tanınmış, kendine özgü resim diliyle iyi bildiği Latin Amerika yaşamını yansıtan çalışmalar yapmış, ayrıca boğa güreşleri, ölüdoğa ve sirkler gibi geniş bir zeminde eserler vermiştir. Botero, sanatı ve hayatı arasında kurduğu ilişkiyi şöyle tanımlıyor:

"Resmimde, çok gençken yurdumda tanıdığım bir dünya ile karşılaşır insanlar. Bir tür özlem bu; o özlemi çalışmamın merkezî konusu haline getirdim. [...] On beş yıl New York'ta ve uzun yıllar Avrupa'da yaşadım; ama bu, mizacımda, yapımda ve Latin Amerikalı ruhumda hiçbir şeyi değiştirmedim. Ülkesiyle tam olarak bütünleşmiş birisiyim" (<http://www.peramuzesi.org.tr>).

Botero'nun sanatının en büyük karakteristik özelliği, sanatçının Latin Amerika kültürünün dokusunu oluşturan fantezi ve abartıyı çalışmalarına yansıtmasıdır. Botero, sanat yaşamının daha en başından beri Avrupa sanatı üzerinde derin incelemeleri olan bir sanatçıdır. Botero'nun resimleri, referans aldığı Velázquez, Manet, Goya, Giotto, Cézanne ve Picasso gibi sanatçıların resim dilinden çok farklı olmasına rağmen, esasen hayat ile sanat arasında kurduğu ilişkiler bakımından oldukça benzerlik göstermektedir. Sanatçı sanatıyla ilgili şunları söylüyor:

"Bir ressamın resim yapmasının tek nedeni kendi dünyasını yaratmaktır. Gerçeklik zaten orada duruyor - onun resmini yapmanın bir gereği yok. Buna paralel bir şeyin, zihinsel bir gerçekliğin resmini yapmanız gerekir. Şiir, müzik ve edebiyat gibi, sanatçının kafasında var olan ve insanların tadına varabileceği bir şey" (www.peramuzesi.org.tr)

Botero, 1990'ların sonunda neredeyse kırk yıl boyunca, Kolombiya'nın sosyal hayatına sıkıntı veren sözde ilaç kartellerinin acımasız savaşlarını konu alan bir dizi resim yapmıştır. Sanatçı, söz konusu eserlerinde dikkatini, ölüm mangalarının kurbanlarına, katliamlara, bomba yüklü araçlara ve kaçırılmalara vermiştir. 'Kolombiya katliamı' (Resim 98) ve 'Best Corner katliamı' (Resim 99) resimleri, söz konusu ilaç kartellerinin acımasız çeteleri tarafından kadın, erkek, çocuk ayırmadan öldürülmüş masum insanları konu alır. 2002 yılında bir kiliseye yapılan roketli saldırıda kırkı çocuk, yüz yirmi insanın öldüğü olay büyük bir tepkiye neden olmuş, bunun üzerine Botero, daha sonraları yapacağı Abu Ghraib resimlerinde olduğu gibi yaşanan bu olaya karşı sessiz kalmamıştır. Sanatçının, 'Katedral'deki katliam' (Resim 100) resmi, yıkılmış bir kilisenin moloz yığınları altında kalarak ezilen ve parçalanan insanları konu alır.



Resim 98. Fernando Botero, Kolombiya Katliamı, tuval üzerine yağlıboya,
129 cm x 192 cm, 1999



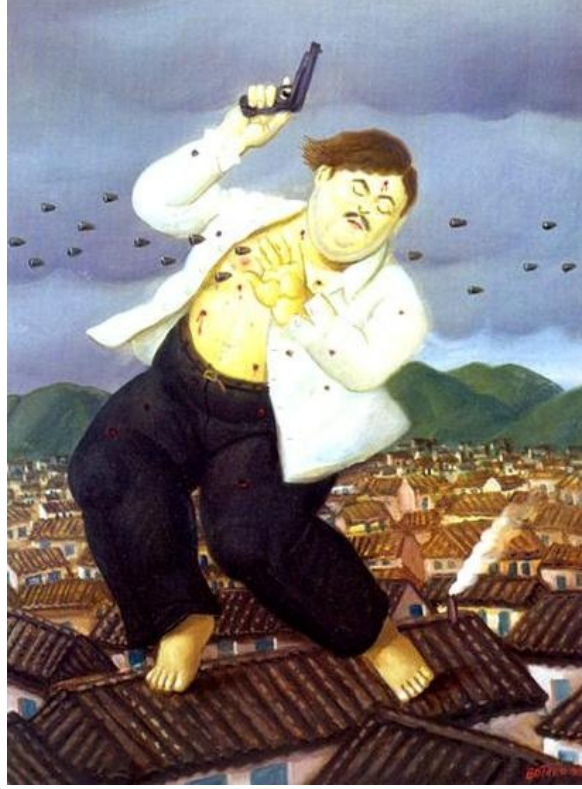
Resim 99. Fernando Botero, Best Corner katliamı, tuval üzerine yağlıboya,
35,56 cm x 45,72 cm, 1997



Resim 100. Fernando Botero, Katedral'deki Katliam, Tuval Üzerine Yağlıboya, 196 cm x 131 cm, 2002

Botero, ilaç lortları Manuel Marulando ve Pablo Escobar'la ilgili resimleri basında eleştirilere neden oldu. Bazı eleştirmenler ise Kolombiyalıların utanç duyduğu bu kanun kaçaklarını ölümsüzleştirdiği gerekçesiyle tepki gösterdi. Basının verdiği bilgilere göre, hükümet ajanları Escobar'ı bir köyde kısırmış ve Escobar evlerin çatılarından yalınayak kaçarken kurşun yağmuruna tutularak öldürülmüştü. 'Pablo Escobar'ın Ölümü' (Resim 101) adlı bu resim, onun kaçmaya çalışırken vurulduğu ve yere düşmeden önceki son anı resmedilmiştir.

Botero, basında çıkan eleştirilere şöyle cevap vermiştir: " Onlar politik birer yorum değildir. Marulanda ve Escobar bizim karanlık tarihimizin bir parçasıdır. Ben o resimleri yapmak zorundaydım; çünkü onlar, üzülererek söylüyorum, Kolombiya'da çok büyük öneme sahip insanlardır, aynı Al Capone'un Amerika Birleşik Devletleri'nin karanlık folklorunun bir parçası olduğu gibi, onlar da bizim karanlık folklorumuzun parçalarıdır" (Ebony, 2006, s.12).



Resim 101. Fernando Botero, tuval üzerine yağlıboya, 46 x 34 cm, 1999

Botero, sanat yaşamı boyunca düşündüğü, hissettiği ve yaşadığı her konuyu resimlerinde biçimlemiş, sanatının hiçbir dönemde konu sıkıntısına düşmemiş ve kendi deyimiyle her zaman gerçek yaşamın izlerini sürmüştür. Sanatçı, tıpkı Leon Golub gibi sanatın siyasal olduğunu düşünmektedir, nitekim bu sanat anlayışı savaşlarla geçen insanlık tarihi boyunca birçok sanatçının sanatını biçimlemiştir. Botero, bir sanatçı olarak Goya, Paul Nash, Otto Dix, George Grosz ve Picasso gibi sanatçıların bir ardılı gibidir, nitekim Amerika'nın Ortadoğu'da gerçekleştirdiği savaşa karşı, sanatıyla karşılık vermiştir. Amerika'nın Irak'ı işgalinden sonraki süreçte, Abu Ghraib hapishanesinde Iraklı esirlere uygulana şiddet ve işkence haberleri medya yoluyla tüm dünyaya yayılınca sanatıyla bu durumu protesto etmiştir. Sanatçı, Abu Ghraib resimleri ile adeta sanatının zirvesine ulaşır. Nitekim sergilendiği her ülke ve kentte çok büyük kamuoyu oluşturan Botero'nun resimleri doğrudan siyasi bir zemine oturmuştur.

4.4.2. Fernando Botero'nun Savaş Temalı Resimleri Üzerine Yorumlar ve Bazı Örnekler Üzerinde Çözümlemeler

Fernando Botero, Amerika'nın Irak'ı işgali sırasında, Abu Ghraib hapishanesinde meydana gelen olayların fotoğraf ve video kayıtlarının basına sızmasıyla birlikte, hemen her tür bilgi ve belgeyi arşivlemeye başladı. Görüntüler çok kısa bir süre içinde tüm dünyada büyük tepkilere neden oldu. Uluslararası medyanın görüntüleri, bütün dünyaya yayınlamasının ardından, Amerikan hükümeti bu görüntülerin Ulusal yayın organlarında gösterilmesini yasakladı. O sıralarda Fransa'da bulunan Botero, arşivlediği görselleri resimlerinde kaynak olarak kullanmaya başladı. Önce kâğıtlara karakalem eskizler, çizimler yaptı ve ardından büyük boyutlu tuvallere 'Abu Ghraib' başlıklı resimlerini çalışmaya başladı. Botero, her ne kadar kendi kültürüne bağlı bir sanatçı olsa da, diğer toplumların kültürlerini de önemser ve ilgi duyar. Botero, toplumsal bir travmanın nerede, kim tarafından yaşandığının bir önemi olmadığını düşünür. Botero, aynı zamanda Avrupalı ve Amerikalı insanların Müslüman ülkelerle ilgili ön yargılarının da bilincindedir, fakat bu tür bir ön yargının her şeyden önce insan olmakla bağdaşmayacağını da gayet farkındadır. Aydın bir sanatçı olarak gerekli gördüğü tepkiyi resimleriyle göstermeye çalışan Botero, nitekim Irak'ta yaşanan vahşete sessiz kalamaz ve 'Abu Ghraib' başlıklı resimleriyle tüm dünyaya, gerçekte orada neler olduğunu göstermeye çalışır.

Botero, 28 Nisan 2004 akşamı CBS-TV'de yayınlanan bir haber programı izledi. Programda Irak'ta yaşanan olaylara ilişkin çok çarpıcı bilgi ve belgelere yer verildi. Bağdat yakınlarındaki Abu Ghraib hapishanesinde tutuklu bulunan Iraklı mahkûmlara, ABD askerleri tarafından uygulanan şiddetin boyutları tam bir skandal niteliğindedir. Pentagon, ABD askerlerinin Iraklı mahkûmlara uyguladığı fiziksel ve psikolojik istismarı, diğer ABD askerlerinin çektiği fotoğraf ve video kayıtlarının basına sızmasından dolayı, geç de olsa yaşanan bu olayları kabul etmek zorunda kaldı. Programdan bir gün önce savunma bakanlığı sekreteri, Donald H. Rumsfeld bir kongrede yaklaşan bu skandalla ilgili bir brifing vermişti. 23 Mayıs'ta New York Times Gazetesi'nde Susan Sontag'ın yazdığı bir makale bu yöne dikkatleri çeken en önemli gelişme oldu. George W. Bush yönetiminin, Abu Ghraib hapishanesinde yaşanan olaylara ilişkin verdiği cevaplar "hikâye" anlatır gibiydi ve kamuoyu bu konuda yapılan açıklamaları inandırıcı bulmadı. Irak'ın işgalinin başından beri görüntülerin kamuoyuna sızmaması konusunda dikkat ediliyordu. Amerikan yönetimi,

Uluslararası Hukuk'a ve BM Şartı'nı hiçe sayarak, işgale planlandığı gibi devam etmekte kararlıydı. ABD Dışişleri Bakanlığı, 1984 yılında Abu Ghraib cezaevinde, 4,000 tutuklunun Saddam Hüseyin yönetimi tarafından öldürüldüğünü, Saddam Hüseyin'in elinde, kitle imha silahı bulunduğunu ve dolayısıyla Saddam rejiminin devrilmesi gerektiği kamuoyuna anlatıldı ve destek istendi. 2003 yılında Baas Partisi'nin gücünü kaybetmesiyle Irak'ın direnişi sona ermiş, ardından Saddam Hüseyin, 1 Mayıs'ta gözaltına alınmıştı. Washington yönetimi, Irak işgalini "11 Eylül 2001" saldırısına, yanıt olarak terörizme karşı haklı ve mantıklı bir hareket olarak nitelendirdi ve birçok Amerikan vatandaşını bu yönde ikna etmeyi başardı. Irak'ın işgali sırasında Amerikan televizyonları büyük bir başarıymış gibi manipüle edilmiş görüntüleri tüm ulusal kanallarda gösteriyor ve Irak'a demokrasinin getirilmesinde ne kadar önemli bir rolün üstlenildiği anlatılıyordu. Ancak, televizyonların Irak'ta öldürülen Amerikan askerlerinin görüntülerini vermeleri hükümet tarafından yasaklanmıştı.

Abu Ghraib cezaevi, Saddam Hüseyin rejimine karşı direnen tutuklulara yönelik bir kurtarma bahanesiyle kuruldu, çok sayıda küçük hücrelerden oluşan bu Cezaevinde, yaklaşık 50,000 erkek ve kadın muhalifin tutuklu kaldığı dönemler oldu. Raporlara göre, mahkûmların üzerine yakıcı etkisi bulunan kimyasal sıvılar dökülmüş, süpürge sopalarıyla, sandalyelerle dövülmüş, bazı tutuklular sürünsünler diye günlerce aç susuz bırakılarak çıplak bir şekilde ıslak ve soğuk hücrelere atılmışlardı. Mahkûmların vücutlarına teller bağlanıyor ve kutuların üzerinde ayakta durmaya zorlanıyorlardı, eğer kutunun üzerinden yere adım atarlarsa elektrik veriliyordu.

İslam'a göre homoseksüellik yasaktır ve Iraklıların kültürüne göre başka erkeklerin önünde soyunmak küçük düşürücüdür, askerler bu durumu kullanarak mahkûmları küçük düşürmek için onların inançlarına ve tabularına aykırı olan davranışları yapmaya zorlanıyorlardı. Basına sızan fotoğraflarda mahkûmlar, çıplak olarak ranza yataklarına zincirlenmiş ve kadın iç çamaşırlarıyla bir erkek mahkûm üst ranzadan baş aşağı asılı görülüyor. Bazı mahkûmlar bir tür insan piramidi inşa etmek için bir grup çıplak adam grubunun tepesine çıplak olarak tırmanmaya zorlanıyordu (Resim 102-103).



Resim 102. Fernando Botero, Abu Ghraib 57, tuval üzerine yağlıboya,
140 cm x 193 cm, 2005



Resim 103. Fernando Botero, Abu Ghraib 50, Tuval Üzerine Yağlıboya,
164 cm x 123 cm, 2005

Askerler tarafından eğitilmiş köpekler sık sık tutukluları korkutmak için kullanılıyor ve bazen köpeklerin ısırıklarına izin veriliyordu. Eğer yaralanmalar olursa hiçbir tıbbi eğitimi olmayan askerler tarafından herhangi bir antiseptik madde

olmadan yaralarına dikiş atılıyordu (Resim 104-105-106). Hiçbir tıbbi deneyimi olmayan askerler mahkûmlara hiçbir anestezi ve antiseptik madde kullanmadan yaralarına dikiş atılıyordu. Daha sonraları mahkûmların anlattıklarına göre, köpek yaralanmalarından ötürü birkaç mahkûmun gözetim altındayken öldüğü, ileri sürülmüştür. Tanzer Gezer, ‘Fernando Botero: İçimdeki Herşeyi Söyleyemedim’ başlıklı yazısında, şiddet, korku ve işkence üzerine şunları söylemiştir:

“Toplumlardaki en büyük ihtilaf işkencedir. Bazı evlerin içinde başlar, sokaklara süzülür, ceza evlerine girer, örgüt içlerinde salınır, yetinmez dinden, ırktan, cinsiyetten vs.den nemalanır, düşüncenize bulaşır, oradan devlet seviyesine sıçrar, milletler, devletler meselesi olur... İşkence evrensel dil gibidir. Herkes işkenceyi anlar, kınar, lanetler ancak, işkencenin bir ikna veya ceza yöntemi olduğunun da bilincindedir. Zulüm etmek, edebilmek güç göstergesidir. Güce tapılır, tanrısaldır. Tanrıları kızdırmamak gerekir. Alev toplarını üzerimize salabilirler, bizi cehennemde yakabilirler. Kutsal kitaplar, insan davranışlarını işkence vadederek düzenler. Buna toplum içinde Allah korkusu da denir. Kimileri işkenceyi ‘yeniden eğitim’ anlamında da kullanır. Evde çocuğa, eşe karşı otorite tesis etmek amacıyla uygulandığı söylenir. Vicdanlara hafifletici etki etsin diye... [...] Kişiliği yok etmek ve bu şekilde diğerlerine de tehdit mesajı yollamak işkencenin kültürel komponentine işaret ediyor. İşkence suçu aslında feodal yapılardan kaynaklanıyor. Toplumu düzen içerisinde tutma yöntemi ama nasıl bir düzen içerisinde olacağı gücünün kararına bağlı. Demokrasinin varlığını işkenceye borçluyuz ancak, demokrasilerde de işkence mevcut. Hem de ne işkence ve bu nasıl bir paradoks...” (Gezer, makale, 2010).



Resim 104. Fernando Botero, Abu Ghraib, Karakalem, 30 cm x 40 cm, 2004



Resim 105. Fernando Botero, Abu Ghraib 45, Tuval Üzerine Yağlıboya,
166 cm x 200 cm, 2004



Resim 106. Fernando Botero, Abu Ghraib 52, Tuval Üzerine Yağlıboya, 179 cm x 121 cm, 2004

Botero'nun Abu Ghraib resimleri ilk kez 2005 ve 2006 yıllarının başlarında İtalya ve Almanya'daki müzelerde sergilendi ve oldukça geniş yankı buldu. Amerika'nın Irak'ı işgali sırasında Amerikan sanat dünyasından oldukça cılız tepkiler gelmesine karşın, Botero'nun resimleri bu sessiz kalışın dışında büyük kitlelere seslenen bir çığlık olmuştur. Botero'nun, Abu Ghraib resimleriyle, Goya'nın '3 Mayıs 1808' ve ya 'Kurşuna Dizilenler' resimleri arasında güçlü benzerlikler söz konusudur. Nitekim Goya, Fransız ordusunun İspanyol halkına yaşattığı vahşeti konu alırken, Botero Amerika'nın Iraklı esirlere yaptığı insanlık dışı şiddeti konu almıştır. Burada şöyle bir ayrım yapılabilir, Goya ülkesinin Fransızlar tarafından işgali sırasında gösterdiği tepkiye karşılık, Botero ülkesinin başka bir ülkeyi işgaliyle başlayan sürecin ardından gelen şiddet ve zorbalığı eserlerine yansıtmıştır. Nitekim Amerikan sanat ortamının çok fazla öngörmediği ve hiç de alışık olmadığı bir tepki, yine kendi ülkesinin aydın bir sanatçısı tarafından güçlü bir şekilde dile getirilmiş ve bu konuda büyük bir kamuoyu oluşmuştur. Botero, Amerikan askerlerinin Iraklı mahkûmlara uyguladığı şiddet ve işkencelerin fotoğraf ve video kayıtlarının ortaya çıkmasıyla, Amerikan politikalarını eleştirmiş ve hükümetin Amerikan toplumunu medya yoluyla yönlendirildiğini söylemiştir.

Amerikan hükümeti 20 Mart 2003 yılında başlattığı işgali yaklaşık 8 yıl sürdürmüş, bütün tepkilere rağmen yıllarca askeri birliklerini Irak'tan geri çekmemiştir. Amerikan birlikleri ülkede kaldıkları süre boyunca yaklaşık bir milyon sivilin öldürülmesinden sorumlu tutulmuş, Abu Ghraib hapishanesinde yaşanan işkence olaylarına ilişkin davalar da ise ABD Askeri Yargıtay'ı son şüpheliyi de suçsuz bularak davayı kapatmıştır. Botero'ya Abu Ghraib hapishanesinde yaşanan olayları sanatına neden taşıdığının sorulması üzerine, sanatçı: "Amerikalıların yaptıkları beni öfkeliyor ve bu resimler de içimdeki öfkenin dışavurumudur" şeklinde konuşmuştur.

Televizyon ya da internet aracılığıyla, her gün gözümüze gelen yüzlerce savaş, cinayet, işkence ve birçok insanlık dışı olayların görüntüleri kendiliğinden inandırıcılığını yitirmektedir. Çünkü söz konusu görüntülerin manipüle edilmiş olma ihtimali, izleyicilerin zihnen duyarsızlaşmasına olanak sağlıyor, ancak Botero'nun resimleri bütün çarpıcılığı ve izleyici üzerinde bıraktığı derin izler bakımından bizleri gerçeklerle yüz yüze getirerek yeni tartışma alanları açıyor. Var olan gerçeklikle bağını hiçbir zaman koparmayan sanatçı, sanatını her zaman belli bir tavırla ortaya koymaktadır. Botero'nun sanat ile hayat arasında kurduğu dolaysız bağ, yapıtlarında güçlü bir sahicilik etkisi yaratmaktadır. Botero'nun Abu Ghraib resimleri, Goya'nın "Savaşın Felaketleri" dizisinden sonra, en etkileyici resim dizilerinden biri olarak sanat dünyasında yerini almıştır.

BÖLÜM V

SONUÇ

Savaşlar insanlık tarihinde köklü dönüşümlere neden olmuş, sanatçının, sanatı ve hayatı algılayışı bu dönüşümler içinde hem biçimlenmiş hem de aynı süreci biçimlemiştir. Otto Dix, Pablo Picasso, Leon Golub ve Fernando Botero gibi sanatçıların savaş temalı resimleriyle tartışmaya açtıkları savaş olgusu, yalnızca vahşet sahnelerini sanatçıların belleğine kazılamakla kalmamış, onları, savaşı daha bütünsel bir nedenler ve sonuçlar evreni içinde algılamakla yükümlü kılmıştır. Bu durum karşısında sanatçılar, onu çözümleyebilecek bir sanat dili yaratmak için yerleşik yöntemlerle, tarihsel birikimle içli dışlı olurken, aynı sürecin yeni yaklaşımlar üretmeyi zorunlu kıldığını da görmüşlerdir. Sanatın bu bağlamda tanımlanması ve sanatçıların birer özne olarak kendi dönemlerinin toplumsal travmalarına karşı, sanatlarında gösterdikleri refleksin bir olgu olarak ortaya konması büyük önem taşımaktadır.

Savaşlar, bütünsel olarak sanatçıların yaşamları üzerinde etkili olmuş, hayatı kavrayış biçimlerini doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemiştir. 20. yüzyılın ilk büyük savaşı olan Birinci Dünya Savaşı, kimi sanatçılar tarafından desteklenmiş, ancak savaşın getirdiği acılar karşısında birçok sanatçı, savaş karşıtı bir tavrı sanatının merkezine koymuştur. Savaşı doğrudan cephede deneyimleyen sanatçılardan biri olan Otto Dix, savaşı isteklilikle karşılamış ve gönüllü olarak cepheye gitmiştir. Dix, başlangıçtaki savaş istekliliğinin etkileri haricinde, ilerleyen dönemlerde savaşın anlamsızlığı ve acımasızlığı karşısında, resimlerini onu olumsuzlayan bir anlatım biçimine dönüştürmüştür. Dix'in sanatı, dönemin birçok sanatçısının sanatı gibi savaşla biçimlenmiş, savaşın yarattığı travma eserlerinin tartışma alanı içerisine girmiş ve sanatı kavrayış biçiminde köklü değişimlere neden olmuştur.

Sanatçıların tanıklık ettikleri tarihsel dönemin ürünleri olan pek çok resmin izleyiciyle buluştuktan sonra yarattığı toplumsal etkinin izini sürmek en geniş anlamıyla insan uygarlığının sorunlarıyla olanakları arasındaki ilişkiyi bir de sanatın alanı içinden görmeyi olanaklı kılar. Savaşların yaşattığı felaketleri resimleriyle tartışan sanatçıların, resimlerine gösterdikleri dayanaklar, savaşların sanat anlayışlarında yarattığı etkiler ve savaşlar karşısındaki kişisel tutumları bakımından ele almak sanatın uzun tarihsel serüvenin kavranması açısından son derece önemlidir.

Modern sanatla birlikte ivme kazanmış olan savaş karşıtı tavır, sanatçıların tarihsel dönemlerde olduğundan çok daha belirgin bir biçimde sanatlarına yansımıştır. Modernist sanatçılar, güncel yaşam ve evrensel sorunlar karşısında daha çok sanatın muhalif yönünü benimsemişlerdir. Söz konusu sanatçılar, bir yandan sanatlarını muhalif bir tavırla ortaya koyarken, diğer yandan sanatlarıyla bütün toplumlara uyarılar yapmaktadırlar. Örneğin; Picasso'nun Guernica resmi, küçük bir Bask kasabasının bombalanmasıyla, orada ölen yüzlerce masum insanın dramını anlatır, ancak Picasso, söz konusu resminde bundan daha fazlasını söyler; yapıt içerisinde, birçok alegoriyi barındırır ve taşıdığı derin anlamlar bakımından, ardından gelecek olan İkinci Dünya Savaşı'nın habercisi gibidir bir bakıma. Sanatçı, eserini anıtsal bir resme dönüştürmüştür ve bu dönüşüm, ancak onun, hayat ile sanat arasındaki ilişkiyi nasıl kavradığına verilen cevapla mümkün olabilmektedir. Picasso, Guernica resminde, savaşı bir olgu olarak görmüş, tıpkı Goya gibi kendi zamansallığının çok ötesine geçerek bütün toplumlara seslenmiştir. Nitekim Guernica resmi, bu bakımdan savaş karşıtları tarafından ellerde bayraklaştırılmış ve barışa olan inancın sembolü haline gelmiştir.

Sanat, gerçekliğin bilgisine ulaşma eyleminin parçası olduğu ölçüde, hayatın değiştirilmesi ve dönüştürülmesi zemininde kendisini tarif eder. Savaşın hayat üzerinde yarattığı kuşatıcı etki, onun olgusal olarak kavranmasını gerçekliğin bilgisine ulaşma çabasının yaşamsal bir parçası haline getirir. Şu ya da bu savaşı kendi eylem alanı içine almış olan bir sanatçının ortaya koyduğu sanat ürününü hem hayat hem sanat bakımından dikkate değer hale getiren şey budur.

KAYNAKÇA

- Adolph Gottlieb: <http://dolusozluk.com/#b=gottlieb> adresinden 05 Aralık 2012 tarihinde edinilmiştir.
- Antmen, A. (2009). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnason, H . H . (1986). *A History of modern Art, Painting, Sculpture,Architecture, Photography* . London; Thames and Hudson.
- Ashton, D. (2001). *Picasso Konuşuyor*. (Çev. M. Yılmaz, N. Yılmaz). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Aysan, Ş. (1980). “*Kavramsal Sanat*” *sanat olarak betik*. İstanbul: Sanat Tanımı Yayını Topluluğu.
- www.peramuzesi.org.tr adresinden 15 Mart 2011 tarihinde edinilmiştir.
- Berger, J. (2003). *Picasso ’nun başarısı ve başarısızlığı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Birinci Dünya Savaşı: http://tr.wikipedia.org/wiki/I._Dünya_Savaşı adresinden 12 Şubat 2011 tarihinde edinilmiştir.
- Conzelmann, O. (1959). *Otto Dix*. Germany: Fackeltrager.
- Çetinkaya, H. (2000). *Başkaldırı sanatının sonu*. İstanbul: Zed Yayıncılık.
- http://borgesdefteri.blogspot.com/2009_09_01_archive.html adresinden 14 Aralık 2012 tarihinde edinilmiştir.
- Dadaizm: <http://www.belgeler.com/blg/aqn/dadaizm> adresinden 12 Kasım 2012 tarihinde edinilmiştir.
- Ebony, D. (2006). *Botero/ Abu Ghraib, Baskı ‘Savaş’1924*. Mine Haydaroğlu (haz.). (Çev. B. Niedlein, M. Haydaroğlu). New York: Prestel Publishing
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). *Otto Dix*. İstanbul: Yem Yayıncılık. 1, s. 445.
- Fovizm: <http://www.msxlab.org/forum/sanat/12735-fovizm.html> adresinden 18 Mart 2012 tarihinde edinilmiştir.
- Gezer, T. (2010). <http://haber.gazetevatan.com/fernando-botero-%93icimdeki-herseyi-soyleyemedim%94/304780/4/> Haber adresinden 22 Kasım 2012 tarihinde edinilmiştir.
- Golub, L. (1995, Şubat 7). *Journal of contemporary Art*. (Röportajı Yapan, David Procuniar).
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. E. Erduran – Ö. Erduran). China: Remzi Kitabevi.
- Hacaloğlu Kırım, A. (2008). *Savaş, ordu ve politika*.

- <http://www.karalahana.com/kafkasya-politika-strateji/savas-ordu-politika.htm> adresinden 22 Eylül 2011 tarihinde edinilmiştir.
- İkinci Dünya Savaşı: http://tr.wikipedia.org/wiki/II._Dünya_Savaşı adresinden 06 Mart 2012 tarihinde edinilmiştir.
- İnankur, Z. (1997). *XIX. yüzyıl Avrupa'sında heykel ve resim sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- İpşiroğlu, N. M. (2009). *Sanatta devrim*. İstanbul: Hayalbaz .
- Keuerleber, E. (2005). “*Otto Dix: 1920’li Yıllardan Baskılar / ‘Savaş’*”; *Otto Dix: Eleştirel Grafik 1920-1924 / Özgün Baskı ‘Savaş’ 1924*, (Haz. M. Haydaroğlu), (Çev. B. Niedlein, M. Haydaroğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Kore Savaşı: http://tr.wikipedia.org/wiki/Kore_Savaşı adresinden 14 Mayıs 2011 tarihinde edinilmiştir.
- Kosuth, J. (1980). *Felsefenin sonu sanatın başlangıcı*. (Çev. Ş. Aysan). İstanbul: STT Yayınları.
- Krausse, A.C. (2005). *Rönesans’tan günümüze resim sanatının öyküsü*. Almanya: Literatür Yayıncılık.
- <http://dolusozluk.com> adresinden 23 Mayıs 2012 tarihinde edinilmiştir.
- Lynton, N. (2004). *Modern sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Okan, M. (2006). Tarihsel tanıklık olarak resim: Goya’nın “Savaşın Felaketleri” dizisi için notlar. *Ç.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi*, 32, 132.
- Plehanov, G. V. (1999) *Sosyalist Açından Toplum, Sanat, Eleştiri*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Ratclif, C. (1984). Theater of Power, *Art in America*. 74-82.
- Sander, O. (2008). *Siyasi tarih, ilk çağlardan 1918’e*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Sandler, I. (1996). *Art of the Postmodern Era, from the late 1960 s to the Early 1990 s*. New York: Icon Editions, An _mprint of Harper Collins Publishers.
- Sontag, S. (1993). *Fotoğraf üzerine*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınevi.
- Strauss, D. L. (2001). Where the camera cannot go. *Aperture*, 162, 52- 64.
- Şenel, A. (1997). *İlkel topluluktan uygar topluma*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Teber, S. (1985). *Picasso*. İstanbul: De Yayınevi.
- Ulay, F. (1984). *Makale*. İstanbul: Milliyet Sanat.
- Uysal, A. (2007). Araştırmacı sanat eleştirisi yöntemine göre max beckmann’ın “gece” adlı eserinin analizi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 5(4), 701-715.
- Uz, N.(2010). Duyarlılık ve coşkunun buluşması: Ossip Zadkine. *Gazi Üniversitesi*,

Sanat ve Tasarım Dergisi, 5, 160-161.

Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmazçelik, Z. (2007). *İkinci körfez savaşı sırasında Musul ve Kerkük meselesinin Türk basınındaki yansımaları*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Engin ASLAN
Doğum Yeri ve Tarihi : Sivas 23.03.1980
Medeni Hali : Evli
Adres : Huzurevleri Mah. 77226 Sk. Bozkurtlar Sitesi
B/Blok K:1 D:1 Çukurova/ADANA
Telefon : 0 539 855 16 76
e-posta : engin.aslan@hotmail.com

EĞİTİM DURUMU

Yüksek Lisans 2013 : Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş
Eğitimi Anabilim Dalı, Adana.
Lisans 2008 : Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi
Bölümü, Adana.
Lise 1997 : Anamur Lisesi, Anamur/ MERSİN
YABANCI DİL : İngilizce-İyi