

SANATSAL YARATIMIN DOĞASI BAĞLAMINDA ANSELM KIEFER'İN SANATI*

Süeda İKİZOĞLU

Araştırma Görevlisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, suedai.kizoglu@deu.edu.tr
suedaikizoglu@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7248-759X

İkizoglu, Süeda. "Sanatsal Yaratımın Doğası Bağlamında Anselm Kiefer'in Sanatı". idil, 114 (2024/2): s. 285-298. doi: 10.7816/idil-13-114-10

ÖZ

Sanat kendi ifade biçimine uygun aracıyla yaratılan bir uzam-zaman meselesidir. Sanatsal form zihnin yaratıcı işlevinin sonucu duygu formudur. Sözle ifadesi mümkün olmayan duygu-düşünce deneyiminin somutlaşmış hâlidir. Zihnin işleyişiyle ilgili bellek, düşünme, imgelem gibi kavramlar sanatsal yaratımın temelini oluşturan kavramlardır ve yaratımın insani doğasına ilişkindir. Postmodern süreçte ise sanatın kavramsallaşması ve söylemin önemli hâle gelmesiyle yaratım zihin temelli, kavramlardan gücünü alan bir olguya dönüşmüştür. Yaratım, zihnin estetik deneyiminden bağımsız, sadece, sanat eserine dışarıdan atfedilen anlamlarla tanımlanır hâle gelir. Sıradan bir nesnenin dahi sanat eseri olarak kabul görebildiği postmodernizmle birlikte sanat eseri varoluşsal özü bakımından noksan ve kavramsal bakımdan deşifre edilebilir dilsel yüzeyler hâlini alır. Teknik, malzeme ve ifade biçimlerindeki zenginlikle birlikte geleneksel temsil anlayışı değişime uğramış olsa da yaratım ve düşünce ilişkisini sanatın insani doğası bağlamında sorgulamak ve anlamak, söz konusu soruna yönelik çözümler üretmeye olanak verebilir. Bu noktada, Anselm Kiefer'in yaratım süreci ve eserleri sanatsal yaratımın insani doğasını somut olarak örneklemesi bakımından önem taşır. Varlığa ilişkin anlam arayışı yoğun olarak duyumsanan çalışmalarında Kiefer, kullandığı çağdaş malzeme, teknik ve yöntemlerle kolektif belleğe ilişkin izler sunarken aslında kişisel belleğini yeniden kurgular. Dolayısıyla bu çalışma postmodernizmle birlikte değişen temsil olgusuna değinir ve sanatsal yaratımın varoluşsal özünün önemini vurgular. Anselm Kiefer'in varlığa ilişkin anlam arayışının somut örnekleri olan eserlerini ele alır.

Anahtar Kelimeler: Sanatsal düşünme, bellek, yaratım, postmodernizm, temsil

Makale Bilgisi:

Geliş: 21 Kasım 2023

Düzeltilme: 16 Ocak 2024

Kabul: 19 Şubat 2024

© 2024 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır

* Bu makale, Prof. Dr. A. Feyzi Korur danışmanlığında yazılan 2022 tarihli "Çağdaş Sanatta Düşünce ve Yaratım Meselesi" adlı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

Giriş

Cassirer'in (2016) sembolik formlar felsefesinde sanat, din, mitoloji, dil zihnin soyutlama yetisine bağlı yaratılmış kültürel formlardır (s: 218). Kültürel yaratıma bağlı bu formlar bilimde olduğu gibi bilgilerin yığılmasıyla değil anlamların oluşumuyla varlık kazanırlar. Dolayısıyla aslında anlam formları olarak nitelenebilir. Nitekim zihnin anlamlandırma işlevinin sonuçlarıdır. Langer (1953), sembolik formlar felsefesi üzerine temellendirdiği sanat teorisinde, yaratımın sonucu sanatsal formu duygu formu olarak ifade eder. Buna göre sözle ifadesi mümkün olmayan duygu yaşamı, zihnin estetik düzeydeki soyutlama yetisiyle sanatsal forma, diğer bir deyişle duygu formuna dönüşür. Duygu formu öznel yaşam deneyiminin dönüştüğü formdur. Öznenin dünyaya, yaşama dair kapsamlı duygu ve düşüncesi onun öznel yaşam deneyimini oluşturur (Langer, 2012: 23). Özne, deneyimini malzemeyi dönüştürerek yeni bir forma aktarır. Ancak bu şekilde ifade edebildiği kapsamlı duygu-düşünce deneyimi sanatsal formda duyumsanır hâle gelir. Bu dönüştürmeye dayalı yaratım estetik yetiye dayanır ve sanatın alanını tanımlar. Langer'ın sanat teorisine göre sanat alanında yaratılmış sembolik form yani sanatsal form söyleme dönüştürülemez. Nitekim sözel olarak ifade edilmesinde yetersiz kalınan bir kapsamlı duygunun aktarımıdır o. Burada bahsedilen, edebi sanatlarda da geçerli olan bir durumdur zira edebi sanatlarda kullanılan bir metaforun, bir şiirin yarattığı duyumun sözle tamı tamına deşifre edilmesi, bir duygu formunun yarattığı duyumsallığın başka bir forma aktarılması, dönüştürülmesi mümkün değildir. Deleuze ve Guattari'nin (2015) söylediği gibi "yaratımın tek yasası, bileşimin kendi başına ayakta durmak zorunda oluşudur. Sanatçının onu *tek başına ayakta durdurabilmesi* en zor şeydir" (s: 161).

Postmodern süreçteyse sanatın kavramsallaşmasıyla sanat, duygudan ziyade düşünce temelli bir yaratım meselesine dönüşmüştür. Langer'a göre sanatsal öğelerin düzenlenmesiyle öznel yaşam deneyiminin, yaşamsal duygunun uzamsallaştırılmasının taşıdığı önem, yerini, sanatta hazır-nesnenin ve yeni teknolojilerin kullanılmaya başlanmasıyla "kavramsal işlemin uzamsallaştırılması" na (Jameson, 2008: 231) bırakır. Söylemin önemli hâle geldiği bu anlayışın sonucunda ise "dış dünyanın geniş çapta metinselleştirilmesinin (metin olarak beden, metin olarak devlet, metin olarak tüketim) bizzat postmodern uzamsallaştırmanın temel bir formu olarak ele alınmasının gerekliliği" (Jameson: 31) gündeme gelir. Kuspit (2012) duygu dünyasına dayalı yaratımın yerini düşünce temelli bir yaratıma bıraktığı bu süreci sanatın insani özünü yitirmesi bakımından sorunlu bulur ve eleştirir (s: 43). Kuspit'in deyişiyle postmodernitenin dilsel yüzeyleri izleyicinin çağrışım yoluyla ona anlamlar yükleyebileceği doneler barındırır ve nihayetinde sunulan şey, ona yüklenen anlamlar sayesinde sanat eseri niteliği kazanır. Böylesi bir durumda sunulan şeyin eser niteliğini yaratımın duygu yüklü özü değil düşünce ve söylem, belirler.

Anselm Kiefer'in çalışmalarıysa her şeyin sanat eseri olarak kabul görebildiği bu süreçte, yarattığı duyumsallık nedeniyle ayrı bir öneme sahiptir. Nitekim geleneksel temsil anlayışının sınırları dışına hayli çıkmış olsa da kullandığı her türlü malzemeyi varlığa ilişkin anlam arayışını duyumsatan bir sanat formuna dönüştürür. Duygu ve bedenin bütünleşik deneyimi içeren yaratma eylemi, sanatındaki insani özü açığa çıkarır. Bu bağlamda Kiefer'in yaratıcı süreci, yaratım üzerine sözleri ve de eserleri – postmodernizmin başlangıcından günümüze dek – sanatta kaybolmaya yüz tutan insani özün izini sürmek adına incelemeye değerdir.

Sanatsal yaratımın doğasını anlamak üzere birinci bölümde yer alan bellek, bilinç, bilindışı, imge, imgelem gibi kavramlar Kiefer'in varlığa ilişkin anlam arayışına ilişkin bir kavrayış sunmak için bu incelemenin temelini oluşturur. İkinci bölümde postmodernitede temsil anlayışının değişimi ve sanatın kavramsallaşmasıyla sanat eserlerinin varoluşsal özü bakımından noksan kaldığı vurgulanmaktadır. Üçüncü bölümde ise postmodern süreçte malzeme, teknik ve yöntemlerin çeşitlenmesinin, aslında, varoluşsal bir edimi daha da olası kıldığı Anselm Kiefer örneğiyle gösterilmiştir. Dolayısıyla bu çalışmada, içsellığe dayalı yaratıcı edimin, sanatın içerik olarak daha da zenginleşmesini sağlaması bakımından taşıdığı öneme dikkat çekilmektedir.

1. Estetik Deneyimin Bileşenleri

Sanatsal yaratımın insani doğasına ilişkin bir kavrayış geliştirmek için düşünme, bellek, bilinç, bilinç dışı, imge, imgelem, soyutlama gibi kavramları zihnin işleyişi bakımından ele almak gerekir. Bu temel kavramların yaratımla ilişkisini kavramak zihnin yaratımsal işleyişine dair düşünsel bir zemin oluşturabilir. Keza yaratımın doğasını anlamak için zihnin estetik deneyimi açısından, sanatsal bilme yetisi üzerine düşünmek gerekir. Sanatçı, duyuları aracılığıyla düşünür. Düşünme ve algılama yetisinin birlikte işleyişi

sadece sanat alanına özgü değildir. Nitekim “bilme yetisinin hangi alanında olursa olsun, gerçekten üretken düşüncenin imge dağarcığında gerçekleştiği yönünde birçok kanıt vardır” (Arnheim, 2015: 11). Dolayısıyla bilişsel süreçlerle birlikte gerçekleşen bilme ediminin, sanat ve diğer tüm alanlarda, bellekte oluşan imgelerin kavranışına yönelik geri bildirimler sağladığı düşünülebilir.

Zihnin sanatta yaptığı işlerle, başka alanlarda yaptığı bu benzerlik, sanatların toplumda ve eğitimde yalıtıldığı, ihmal edildiği yönünde ... şikayetlere yeni bir gözle bakmayı gerektirdi. Herhalde asıl sorun daha temel bir sorundu: Duyular ile düşünce arasında yapılan, modern insanda çeşitli eksikliklere, kusurlara yol açan ayırım (Arnheim: 11).

Görsel sanatlar alanındaki bu çalışmamda görmenin dış dünyaya ilişkin bir bilgiyi en etkin ve direkt yoldan duyumsamamızı sağlayan bir edim olduğunu varsayıyorum. Direkt olarak görülen somut nesne ile zihinde ona ilişkin olarak beliren soyut imge arasındaki ilişkiselliğe yönelik ayrıştırıcı tutum, zihnin bilişsel süreçlerine ve bilme yetisine özgü yaratıcı işlevini yok sayar. “Dünyaya doğrudan bakıldığında gerçekleşen şeyle, gözleri kapalı oturulup ‘düşünüldüğünde’ gerçekleşen şey arasında bu açıdan temelde fark yoktur” (Arnheim: 28). Daha keskin bir ifadeyle “Görsel algı, görsel düşünme ile aynı şeydir” (Arnheim: 28).. Rüyadaki gerçekliğin uyanıkkenki gibi etki etmesi de bunu gösterir. Diğer bir örneğe, Anthony Burgess’in (1973) kitabındaki başkarakterin işlediği suç sonucu sistem tarafından maruz bırakıldığı cezaya ilişkindir. Nitekim işlediği suçun kurbanda yarattığı psikolojik etkiyi duyumsaması için suçluya aynı şiddette görüntüler izlettirilmektedir. Maruz kaldığı şeyin şiddetli etkisi ise gerçekliğin tiksindirici biçimde apaçık sunulması sonucu travmatize edici bir etki yaratır. Bu yolla zihninde oluşan imgelem, suçlunun izlediği görüntüleri istemsiz şekilde içselleştirmesine, sanki o anları kendi yaşıyormuş gibi algılamasına neden olur. Bu da aslında görsel düşünmenin bir sonucudur. Nitekim “görme, düşünmenin temel ortamıdır” (Arnheim, 2015: 34). Bilme yetisine bağlı gerçekleşen bu edim yaratıcı düşünceye tabidir.

Zihnin, kayıp uyarının yerini doldurmaya yönelik ümitsiz çabaları gösteriyor ki, duyuların etkinliği, salt alma/toplama yeteneği olmaktan öte, genel olarak zihnin işlemesi için vazgeçilmez bir koşuldur. Çevreye sürekli tepki ve yanıt vermek, sinir sisteminin işleyişinin temelidir (Arnheim: 34).

Keza psikolojik rahatsızlıklardaki halüsinasyonlar zihnin nörolojik işleyişinin bir sonucu olan görsel düşünme ve yaratıcılık ilişkisinin ilginç bir örneğidir. Konumuz bu olmasa da aslında nöropsikolojinin konusu olan psikotik, psikosomatik, nevrotik rahatsızlıkların iyileştirilmesinde sanat terapilerine başvurulması ve yaratıcı edimin tedavinin bir parçası hâline getirilmesi tesadüf değildir. Söz gelimi, Kalkan’a (2020) göre, nevrotik birey yarattığı kendi gerçekliğine gömülür ve dünyasal gerçekliğe dönmeye sıkıntı yaşar. Kendi gerçekliğinden çıkamadığı için bilinçli farkındalığa ulaşması mümkün değildir. Yaratıcı eyleme geçen mental yönden sağlıklı bireyse – yarattığı şey ustaca olsa da olmasa da – bilinçdışına da içkin kaotik gerçekliği bir bütünlük arz eder şekilde yeniden oluşturur. Bu yeni gerçekliği duyumsayar. Kendi gerçekliğiyle arasındaki ilişkiyi anlamlandırır ve böylelikle iç ve dış gerçekliğin iç içe geçtiği ara alandan dünyasal gerçekliğe geri döner.

[S]anat alanında kendi varlığına ilişkin bir anlam arayışı içinde olan herhangi bir bireyin doldurmaya çalıştığı boşluk da benzer bir yaratıcı edimin konusudur. Bu boşluğu dolduran, “Algıda gözlemlenen bağlamsal değişimler fiziksel dünyada ya yokturlar ya da önem taşımazlar. Fakat büyüklük farklılıklarının ayırıcılığı olmaya ihtiyaç duyan bir kimse – örneğin bir ressam – en üst düzeydeki genelliği kolayca terk edecek, algının gerektiği gibi inceltirmesine yönelecektir” (Arnheim, 2015: 59). Bu ise ancak sanatsal bilme yetisinin bir ağ gibi örerek her seferinde boşlukları yeniden doldurduğu bir anlamlandırma ediminin sonucudur ve bir yaratım meselesidir (İkizoglu, 2022: 12).

Özne, yaratım yoluyla iç ve dış gerçeklik arasında kurduğu ilişkiselliği yeni bir forma dönüştürür. İkisinin sentezine dayalı yaratılmış bu yeni anlam formu yeni bir bütünlük içinde varlık kazanır. İç ve dış dünya arasındaki bu anlamsal ilişkinin kurulması aşamasında bellek, öznel algının kaydını tutar. Kişinin iç ve dış dünyada bilincinde olarak olmayarak algıladığı, deneyimlediği her şeyi bir bilgisayarın işletim sistemindeki hafıza yönetimine benzer şekilde kayıt altına alır. Öznenin dış gerçekliği kendi iç gerçekliğiyle ilişkilendirmesi sonucu içselleştirdiği duyular öznel yaşantısının bir parçası olarak “epizodik /otobiyografik bellek” bellekte yerini alır (Uysal, 2021: 8). Zihnin böylesi bir dönüştürme sonucu

anlamlandırdığı veriler bilinç düzeyine çıkar, dönüştüremedikleriyse bilinç dışı alanı oluşturur.

Bilinç düzeyindeki anlamlandırılmış bu veriler duygu hafızamızın bir nevi projeksiyonu olan anılarımızdır. Uysal (2021: 11)'ın "zorlu bir sürecin yaşayan anlam temsilcileri ve duygu taşıyıcıları" olarak da tanımladığı anılar aracılığıyla geçmişteki "'o anın' görsel, işitsel, koku ve tatsal veya dokunsal bilgisi ile bilişsel bağlantıları güçlü bir şekilde kurularak uzun süreli belleğin dehlizlerinde iyi bir şekilde korunmuş olarak tutulabilir" (Uysal: 10). Bilinç düzeyindeki anılar ve Kalkan (2021)'ın da ifade ettiği gibi, en çok da duygu hafızasından bilinç düzeyine çıkmamış olan duyumlar sanatsal yaratımın dönüştürücü gücüyle yeni bir anlam bütününe içkin, açığa çıkarak duyumsanır hâle gelir (İkizoğlu, 2022: 13).

Diğer yandan öznenin algıladığı ama anlamsal olarak dönüştüremediği gerçekliği oluşturan bilinç dışı, zihnin yaratıcı faaliyetiyle birlikte gerçekleşen anlamlandırma, dönüştürme edimi sonucu form bularak sanatsal ifadeyi oluşturur. Cassirer (2016: 218) zihin ve doğa yani iç ve dış gerçeklik ilişkisine dayalı olarak zihnin soyutlama işleviyle yaratılan bu anlam formunu sembolik form olarak, Langer (1953) ise Cassirer'in düşüncesini kendine temel edindiği sanat teorisinde sanat alanında yaratılan sembolik formu duygu formu olarak ifade eder. Dilde tam olarak karşılık bulamayan iç gerçekliğin açığa çıkmasını, duyumsanabilen somut bir gerçekliğe dönüşmesini sağlayan en etkili dönüştürücü ise kanımca içeri ve dışarı arasında bir köprü işlevi gören olan sanattır.

Freud'un belleği yazboz tahtasına benzetişindeki bir ayrıntıysa belleğin işlevi açısından önemini ortaya koyar. Nitekim yazı tahtasının, silinen bilgiyi bir daha asla oluşturmamasına karşın belleğin katmanlarındaki bilgiler tekrar tekrar açığa çıkarak varlık kazanabilir ve farklı şekilde anlamlandırılarak yeni bilgilere dönüştürülebilir (Draaisma: 44). Bu noktada elbette Freud'un rüya analizlerinin akla gelmesi kaçınılmazdır. Rüyaların iç ve dış dünya arasında anlam geçişleri sağlayan bir alan olarak yapılandırıldığı düşünülürse sanatın işlevsel açıdan rüyalarla benzerliği dikkate değerdir (İkizoğlu, 2022: 15).

2. Postmodernist Süreçte Yaratıcı Özün Yitimi

Korur (2020) çağdaş sanat eleştirisinde bulunduğu Sanat, Teori ve Eleştiri kitabında "Yeni avangardın kavramsalcılığında kavrayış, basit kavramları sanki derinmiş gibi gösteren bir dolayım, bir tür entelektüel yozlaşma"dır (s: 20) der. Nitekim "Bu çalışmalar sıklıkla anlamın ne olabileceğine ilişkin bir spekülasyon olarak sahnelenmiş anlam denklemleri gösterisi ile meşguldürler ancak bunu ne ele gelir bir somutluk, bir deneyim, bilgi veya arzusun kristalleşmiş icrası, ne de özneliliğin inandırıcı bir sembolü olarak sunarlar" (Korur: 27). Böyle bir bakış açısına göre, postmoderniteyle birlikte eserin duygu deneyimine dair yaratıma içkin oluşunun önemini yitirmesi ve yanı sıra söylemin bir nesneye eser niteliği kazandıracak denli güç elde etmesi sorunlu bir durum oluşturur. Kuspit (2012) bu sorunlu durumu semiyotik psikoz olarak adlandırır. Postmoderniteye hâkim olan bu psikozda, öznenin iç gerçekliği ve sunduğu dilsel gerçeklik arasında bir bağ yoktur (s: 45).

Özellikle, semiyotik psikozda dilsel işaret duygusal olarak anlam ifade ettiği, bir anlamda ortaya çıktığı ve sağduyunun bir parçası olduktan çok sonra gönderme yapmaya devam ettiği bağlamdan çıkarılır ve yüceltilir. Bu radikal bağlambozumu aslında dilsel işareti aşkın bir mutlak, ortaya çıkabileceği tüm insan bağamlarının üzerinde bir tür Ding an sich (Kendinde Şey) olarak tecrit eder.

Semiyotik psikoz açıkça düşüncenin üstünlüğünün bir örneğidir. Duygusal bağlamı olmaksızın işaret temel insani anlamını – geniş anlamıyla, insan doğasının bir ifadesi olma işlevini kaybeder (Kuspit: 45).

Diğer yandan izleyicinin bu dilsel yüzeyleri deşifre ederek devam ettirdiği yaratım sürecinde mantıksal çıkarımlara ve kavramlara dayalı bir düşünce sistemine hizmet etmesi de onu görsel düşünmeden diğer bir deyişle sanatsal düşünmeden uzaklaştırır. Böyle bir yaklaşımda eserin duygusal olarak içselleştirilmesi ve belki buradan yola çıkarak yorumlanması yerine kavram odaklı bir düşünce zemininde çözümlenmesi eserin yaratımsal öze dayalı varlığının yok sayıldığını gösterir. Bilimde kavramsal olarak basitleştirme ve tümdengelmisel bir yaklaşım söz konusudur ancak sanatın doğası böyle bir yaklaşıma izin vermez zira Cassirer'e göre "Sanat nesnelerin niteliklerini ve nedenlerini araştırmaz; şeylerin formuna ilişkin bir sezgi verir" (akt. Korur, 2020: 82) ve "Estetik deneyim kıyaslanamaz biçimde daha zengindir. (...) bu şeylerin

veçhelerinin tüketilemezliğini ifşa etmesi sanatın en büyük ayrıcalıklarından ve büyüleyici özelliklerinden” dir (akt. Korur: 82).

Cassirer’in sembolik formlar felsefesinden yola çıkarak ‘yaratıma bağlı gerçekleşen sanatsal kavrayış’ı esas alırsak sanat eserinin sanatın düşünsel alana aktarılışı ve söylemsel edimden gücünü alması sorunlu bir durumdur. Nitekim böyle bir yaklaşım biçimi eserin yaratımsal özünün duyumsanışına ket vurur. Keza sanatçının dilsel yüzeylere yönelik, duygu deneyiminden uzak bir yaratma eylemi içinde oluşu da kavram odaklı bir yaratıcı sürecin deşifre edilmeye elverişli ancak içsellikten yoksun çalışmalarıyla sonuçlanır. Dahası, böylesi bir anlayış “Winnicott’un söylediği anlamda sanatın Gerçek Benlikle, yani yaşam ve yaşayan bedeninin deneyiminden kaynaklanan ‘doğal davranış ve kişisel düşünce’ ile herhangi bir ilişkisi olduğunu yadsır” (Kuspit, 2012: 48).

Jameson ise postmoderniteyle birlikte sanatsal yaratımda uzamsal bakımdan gerçekleşen ve sunulan eserin yorumlanışında süregelen değişime Robert Gober’in enstalasyonuna ilişkin söylediği şu sözleriyle işaret eder:

[Gober’in enstalasyonu] bizi, zaten açık seçik uzamsal sanatla uğraştığımız bir durumda uzamsallaştırma kavramlarının uygunluklarının ne olabileceği sorusunu sormaya zorlar – ve yanıt bulabilme konusunda bize yardımcı olur. Ne var ki burada postmodern uzamsallaştırma çeşitli uzamsal medyalar arasında ilişkilerde ve rekabetlerde – örneğin, medya olarak videonun film üzerindeki ya da fotoğrafının resim üzerindeki savları ve biçimsel gücü ile – kendini gösterir. Gerçekten de burada uzamsallaştırmadan, geleneksel güzel sanatların medyalaştırıldıkları bir süreç şeklinde söz edebilmek olasıdır. Diğer bir deyişle bunlar, kendi içsel üretimlerinin aynı zamanda simgesel bir mesaj ve söz konusu mediumun ‘statüsü’ üzerinde bir konum oluşturduğu medyatik bir sistem içinde çeşitli gereçler olarak kendi varlıklarının bilincine varmışlardır. Bu nedenle – bir zamanlar resim, yontu, yazım ve hatta mimari olarak adlandırılabilen gereçleri kapsayan – Gober’in enstalasyonu etkilerini gereçlerin üzerinde bir yerden değil, bunların kendi aralarında oluşturdukları ilişkilerin düzgesinden çıkartmaktadır (Jameson, 2008: 236).



Resim 1. Robert Gober, İsimli kapı ve kapı kasası, 1987–1988, Collection Walker Art Center; Gift of the John and Mary Pappajohn Art Foundation, 2004.

Bu bakış açısı doğrultusunda; eser, kullanılan sanatsal malzemenin ve yöntemin değişime uğramasıyla, anlamını sanatsal malzemenin dönüştürülmesi sonucu oluşan biçim-üslup-anlam bütünlüğünden değil, simgesel nitelikteki öğelerin bir araya gelmelerine dayalı bir sisteme bağlı olarak kazanır. Böylesi bir yaklaşımda geleneksel temsildeki gibi imgenin sanatsal malzeme kullanılarak dönüştürüldüğü türden bir yaratım söz konusu değildir. Jameson'ın deyişiyle sunulan şey "bir tür yansıma (reflexivity) şeklinde nitelendirilmesi daha uygun" bir yaratıcı sürecin ürünü niteliğindedir ve "bu anlamda sanat nesnesi değildir" (Jameson: 236). Nitekim karşımızda, bir gerçekliğin yerine geçerek başka bir gerçekliği sunan bir 'temsil' değil kendi gerçekliğinden ileri gelen anlamlarının iddiası taşıyan, gerçekliğin kendisini temsil edişine tanık olduğumuz sunumu vardır. Böylelikle simgesel öğelerin birbiriyle ilişkisinden doğan anlamların bulup çıkarılmasına dayalı düşünsel bir etkinliğin sonucu yorumlar eseri anlamlı kılar Diğer bir deyişle, izleyiciyle ile eser arasında kurulan ilişkinin sonucu anlamlar esere atfedilir.

Jameson'ın da daha önce ifade ettiği gibi anlamların çiftlere ayrıldığı durumda, simgesel anlamlara sahip kurgu öğelerinin birbirleriyle olan ilişkileri üzerinden yapılan bu tür yorumların daha çok mantıksal çıkarsamaların sonucu olduğu söylenebilir. Nitekim sanatçının eseri aracılığıyla oluşturduğu duygu dünyasının simgesel analizi yoluyla bir okuma girişi, içselleştirilerek dönüştürülmüş bir duygu formunu duyumsamasını değil, anlamı kendinde hazır bulunan nesnelerin üzerine düşünülmesini gerekli kılar. Elbette ki böyle bir yaklaşım, yapılan çalışmanın tamamen içsellikten yoksun bir yaratım ve sonrasında devam eden sistematik bir okuma sürecinin ürünü olduğunu göstermez (İkizoğlu, 2022: 62).

Sonuç olarak burada vurgulamak istediğim şey, postmodern süreçte değişen temsil anlayışına bağlı olarak eserin duyumsanışı ve esere bakış açısındaki değişimin duygudan ziyade kavram odaklı, düşünsel bir sürecin önem kazanmasına yol açması. Nitekim sanat iddiasıyla sunulan her şey kendi yaratım biçimine özgü nitelikleri, yaratım süreçleri ve öğeleri doğrultusunda kendini var eder ve her yaratım nesnesi kendi içinde, birbirinden bağımsız olarak değerlendirilmeyi gerektirir.

3. Varoluşsal Özü Bakımından Anselm Kiefer'in Sanatı

Çağdaş sanatın önde gelen isimlerinden Anselm Kiefer, 1945 Almanya'sında doğmuştur ve II. Dünya Savaşı'nın sonunda doğması sebebiyle çalışmalarında savaş döneminin izleri yoğun olarak duyumsanır. Savaşa tanıklık etmemiş olsa da çocukluğu savaş dönemi kalıntılarının içinde geçmiştir. Nitekim savaşla birlikte tahrip edilmiş, yıkık yapıların içinde oyun oynayarak vakit geçirmesi mekânı her yönüyle içselleştirdiği bir deneyimi olanaklı kılmıştır. Kendine oyun alanı edindiği bu mekânları hem bedensel varlığıyla hem de manevi yönden deneyimlemesi mekânın tarihsel yapısından ileri gelen dokusunu belki daha da duyumsamasını sağlamıştır (Anselm Kiefer - The German painter and sculptor - New Documentary, 2016).



Resim 2. Anselm Kiefer, Barjac tünelleri, Fransa

Kiefer bu tarihsel yıkıntıların arasında, ileriki yıllarda sanatında da karşımıza çıkan tünellere benzer yapılar inşa etmiştir. Kiefer'in yaratım süreçlerini gösteren 'The German Painter and Sculptor' adlı belgeselde Kiefer, bu tip şeyler meydana getirmek için derinden gelen bir ihtiyaç olması gerektiğini ifade eder. Çocukluk döneminden itibaren Kiefer'i bunları gerçekleştirmeye iten şeyse sanatsal yaratma güdüsüyle ilgilidir. Nitekim yıkıntıların kendine has düzeni onun, ideal bir güzellik anlayışı yerine tahrip edilmişliğin güzelliğine dayalı bir estetik duyum geliştirmesine yol açmıştır. Diğer yandan Nazi geçmişiyle ilgili olarak üstü örtülen, söylenmeyenle yüzleşme çabası içindedir. Özellikle 60lı yılların Almanya'sında toplumsal bir amnezi varmışçasına yakın tarihte hiçbir şey olmamış gibi davranılması onu bu durumu sorgulamaya itmiştir ve bu sorgulama çalışmalarına yön vermiştir (İkizoglu, 2022: 75).

Malzeme olarak kumaş, kurşun, metal, saman, toprak, saç, fotoğraf baskısı, tel gibi pek çok farklı yapıyı bir arada kullandığı anıtsal boyutta resim, heykel, enstalasyon ve el yapımı kitaplar üretir. Savaş, din, edebiyat, siyaset, tarih gibi alanlara özgü içerikleri dâhil ettiği çalışmalarında çok sayıda farklı malzemeyi üstelik de karmaşık biçimde bir arada kullanır. Buna karşın biçimsel anlamda homojen bir sonuç elde eder. Kiefer'in sanatını önemli kılan diğer etmenlerse biçimsel üslubunun yanı sıra kimlik politikalarını sofistike formunu sanatsal bakımdan ifade ediş tarzı ve bireylerin kültürel olarak kendini nasıl inşa ettiğini incelemesidir (Biro, 2013: 5).

Çalışmaları ortak bir duygu dünyasını yansıtan bir bütün oluşturur. Kiefer, sözle ifade edemediği kapsamlı duygu deneyimini yaratım yoluyla mekânsallaştırır. Yeryüzüyle ilişkisine, mekândaki bedensel, tinsel deneyimine, deneyimlediği mekânın tarihselliğine ve yaşadığı dünyaya dair duyumlar yaratır, kendi gerçekliğini inşa eder. Bu yolla, dünyada var oluşunun anlamını sorgular (Anselm Kiefer - The German painter and sculptor - New Documentary, 2016). Bu noktalar dikkate alındığında Kiefer'in yaratımla ilişkisi Heidegger'in varoluşçuluk felsefesindeki varlık deneyimini anımsatır. Yaratım bir varlık deneyimidir. Heidegger (2007), "Yaratmak, sürekli eser ile ilişki içerisinde düşünülmüştür. Eserin varlığına, hakikatin gerçekleşmesi aittir. Biz yaratmanın varlığını, önceden var-olanın açıklığı olarak, hakikatin varlığıyla olan ilişkisinden çıkarırız" (s: 51) der. Sanatsal eylemle bütünleşik varlık deneyimi, varoluşsal özü, eserin yaratımsal varlığı aracılığıyla duyumsatır.



Resim 3. Anselm Kiefer, The Sevenly Palaces, 2004-2015.

Çalıştığı mekânı dev bir heykele ya da enstalasyona dönüştüren Kiefer için mekân önemlidir. İzleyicide heterotopik, kapalı bir alan hissi yaratır. Mekânları laboratuvar gibi kullanarak onları birer keşif alanına dönüştürür. Bu yerlerde devasa boyutlu kuleler, tüneller, evler inşa eder. Mekânların bazı yerlerine dokunmaz, gördüğü hâliyle yeterli bulduğundan olduğu gibi bırakır. Buchen'de aldığı tuğla fabrikasındaki geçmişten kalma fırınlara dokunmayışı bunun bir örneğidir. Nitekim bu fırınlar mevcut durumuyla yeterince

anlam yüklüdür. Kiefer'in deyişiyle bu fırınlar Nazilerin vahşet yaratan geçmişini anımsatışından ötürü, "şok edici" etkiye sahiptir (Anselm Kiefer - The German painter and sculptor - New Documentary, 2016). Tarih Kiefer'in sanatı için önemli bir malzemedir ve Kiefer onu mekânla bir ilişkisellik içinde dönüştürdüğü sanatı aracılığıyla kişisel tarihine de içkin kolektif bir bellek inşa eder.



Resim 4. Anselm Kiefer, La ribaute, Barjac, Fransa.



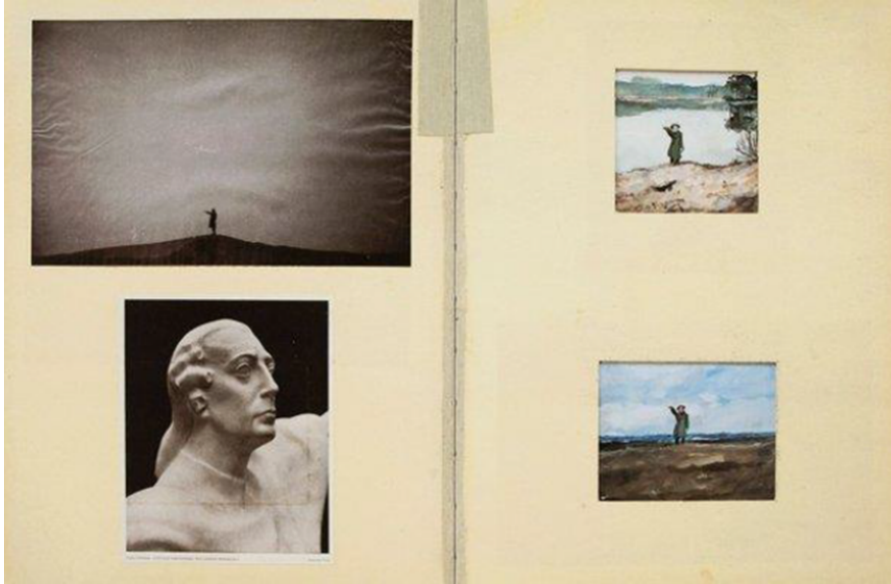
Resim 5. Anselm Kiefer, Uçak enstalasyonu, La ribaute, Barjac, Fransa.

Yaratım süreci Kiefer için kozmos gibidir. Tekrar tekrar yapıp bozarak yeniden oluşturduğu çalışmaları üst üste gelen katmanlardan oluşur. "İnşa ve yıkımın tekrarı, yarattığı imgelerde de duyumsanır. Bununla birlikte yaşam ve ölüme ilişkin bir duyumsallık ortaya çıkar. Yıkım ve yok oluşa ilişkin bir duyum yaratır. Varoluşsal anlamda bir sorgulamanın sonucudur bu ve elbette Almanya'nın hatırlanmak istenmeyen geçmişiyle de ilgilidir" (İkizoğlu, 2022: 78). Haxthousen'in (1991) ifadesiyle Kiefer, gerek resimlerinde gerekse heykellerinde malzeme olarak kül, toprak, saman, kurutulmuş hâldeki bitkiler, saç, insan tırnağı, kömür gibi çağrışım oluşturabilecek öğeler kullanarak geçmişte yaratılan vahşetin izlerinin daha güçlü biçimde duyumsanmasını sağlar (s: 847).



Resim 6. Anselm Kiefer, İsimlessiz, 2006, Tuval üzerine kömür, sandalyeler, dallar ve alçı, 280x569.9 cm.

Bütünüyle karamsarlık hâkim olan çalışmalarında yıkıma dair duyum yoğunudur. Diğer yandan, yaratımı kaos ve düzen arasındaki orta bir yer olarak ifade eden Kiefer, ikisinin arasındaki gerilimi şiddetle duyumsatır. Nitekim yaratıcılığıyla, kaos ve düzen arasındaki orta yere ilişkin duyumu düşünsel ve duygusal açıdan mekânsallaştırarak görünür kılar. Kiefer, Paris'te bulunan antreposundaki yaratım sürecini zihninin karmaşık ama sistemli işleyişine benzetir. Bu geniş alanın içinde çalışmalarının yerlerini her istediğinde değiştirebilmektedir. Bu şekilde tıpkı beyindeki sinapsların ağa benzer kurduğu ilişkideki gibi sürekli olarak geçmiş ve şimdi arasında yeni bağlantılar oluşturur (Anselm Kiefer - The German painter and sculptor - New Documentary, 2016).



Resim 7. Anselm Kiefer, Heroic Symbols (Heroische Sinnbilder) 1969 (pp.10-11), Würth Collection, Künzelsau, Photo: Atelier Anselm Kiefer.

Faşist olarak suçlanmasına yol açan Nazi selamı verdiği fotoğraflarını içeren el yapımı kitaplarında aslında gerçekte yüzleşebilmeyi amaçlamıştır. Geçmiş tarihsele bakımdan kavrayabilmesi için geçmişte yaşananları sanat aracılığıyla canlandırması ve kişisel olarak deneyimlemesi gerektiğine inanır. Delirmişlik olarak tanımladığı Nazi vahşetini anlamınınfaşistliği deneyimlemekten geçtiğini ifade eder (Norklun, 1988: 156). Böylece, tarihsel bir analizden ziyade altta yatan nedenleri ve bunlar arasındaki ilişkiselliği sorgular. Yaratım süreci Hirschorn'unkine benzer şekilde "bağlantılandırılmayacak olanları

bağlantılandırma istenci" ne (Foster, 2017: 66) içkindir ve "yerini şaşırmış bir geçmiş eşleme, o geçmişin izlerinden bazılarını harmanlama, [ve] şimdiye nelerin kaldığını saptama isteği"ne (Foster: 66) dayanan kişisel bir tarih inşa eder. Yanı sıra Koaster gibi "Fotoğrafın özel doğasını, hem zamanda ortaya çıktıkları hem de zamana geri döndükleri haliyle "şeylerin 'endeks'ini" zapt etmek için kullanır. "Tarihin nasıl maddileştiği"ne de, nasıl çürüyüp muammalı çöküntülere dönüştüğüne de ilgi duyar" (Foster: 60). Sonuç olarak, fotoğraf 'an'ı koruyan bir belge niteliğindedir, belli bir andaki tarihselliği gösteren bir imgeyi somut hâle getirip saklarken, geriye bakıldığında karşılaşılan tarihsel gerçekliğini de sorguya açar. Farklı bakış açılarına göre sınırsız biçimde yorumlanmaya açık tarihselliğin ve varlık deneyimine ilişkin sorgulamaların muğlak yapısını da imleyen bir mekânsallığı kurgular.



Resim 8. Anselm Kiefer, The Shape of Ancient Thought, 2012, Fotoğraf kâğıdı ve kurşun üzerine elektroliz, 307x440x4 cm, Milan/Naples.

Kiefer'in, bir malzemenin diğeri üzerindeki otoritesinin yok edildiği yoğun katmanlı kolajları, yalnızca bireysel aracın (medium) artık anlam taşıyamayacağını değil, aynı zamanda tema olarak işlenen tarihsel anın da hakikiliğini (authenticity) yitirdiğini ileri sürmektedir. Alman yakın tarihi üzerine tartışmasında mitlere başvurusu tarihsel gerçeklerin belirli ölçüde üstünün örtüldüğünü ima ederken, Kiefer'in tekniği, aksine, tarihsel süreçlerin daha derin bir incelemesini önerir. Kiefer, çalışmalarının yüzeyinin karakteristik özelliklerine ve dolayısıyla kendini oluşturma sürecine sürekli olarak dikkat çeker; bu da imgelerin inşa edilmesinin ve bellek ya da tarihsel bilincin inşasının paralel faaliyetler olduğunu ima eder. Her ikisinde de kasıtlı çarpıtmalar olabilir (Norklun, 1988: 157).

Fotoğrafları kimi zaman olduğu hâliyle bırakan kimi zamansa onlara müdahalelerde bulunarak onları yeniden üreten Kiefer'in sanatı arşivsel niteliktedir. Fotoğraflara müdahale ederek onları yeni baştan ürettiği sırada fotoğraf önceki anlamını yitirmez, yapılandırılan yeni anlamla bütünleşir. Kiefer, fotoğrafta görülen gerçekliğin üzerine yeni bir dünyasallık inşa eder. Toplumsal hafızanın izini sürerken kişisel belleğini tekrar tekrar oluşturur. "Bunu bulunmuş ve inşa edilmiş, olgusal ve kurgusal, kamusal ve kişisel malzemelerin melezliğini vurgulayacak şekilde yapar" (Foster, 2017: 41). Yarattığı anlamsa "bu işlemler aracılığıyla tıpkı yabani bir ot ya da 'köksap' gibi gerçekten de dallanıp budaklanıyor gibi" (Foster: 41) duyumsanır.



Resim 9. Anselm Kiefer, Osiris and Isis, 1985 – 1987, San Francisco Museum of Modern Art

Kiefer, hatırlayamadıklarının anılarını inşa edercesine bir dil oluşturur (Arasse, 2014: 81). “Kiefer'in Alman kolektif hafızasıyla ilgili çalışmaları bağlamında, bu 'özel alegoriler' daha doğru olarak 'anımsatıcı imgeler' olarak tanımlanır” (Arasse: 87). Örneğin, Innenraum'da karşımızda çıkan anıt salonun ön kısmındaki duman imgesi yapının yakında tümüyle tutuşacağına işaret eder (Biro, 2013: 40). Bu dev salon, Adolf Hitler'in Berlin'deki 1945'te yıkılan hükümet ofisinin kopyasıdır. Mimar Albert Speer bu yapıyı Antik Yunan uygarlığının tarihsel sürekliliğini gösteren bir sembolü olarak tasarlamıştır. Yanı sıra Nazi iktidarının bilinçli bir sembolü mahiyetindedir. Yapı devasa ölçülerdedir. Çatı penceredeki ızgaralı görünüm ve yerde ritmik biçimde tekrarlanan yatay, dikey çizgiler resimde şiddete ilişkin bir duyum yaratır. “Naziler otorite ve disiplinle bağlantı kurmak için neo-klasik stili kullanmışlardır. Düzen ve kalıcılık: Yeni bulunan totaliter devletlerde olması istenen niteliklerdir” (Biro: 40).



Resim 10. Anselm Kiefer, Interior (Innenraum), 1981, Tuval üzerine yağlı boya, akrilik ve kâğıt, 287.5 x 311 cm, Collection Stedelijk Museum.

Kiefer, Hitler'in mutlak iktidarını gösteren bu imgeyi manipüle ederek yapıyı itibarsızlaştırır. Bunun için akrilik, gomalak, petrol, saman ve odun parçaları gibi yanıcı özelliği olan malzemelerle, farklı tarihsel dönemlerde kullanılan malzemeleri bir arada resme dâhil eder, dönüştürür ve bunların göndergesel etkisini duyumsatır. "Hükümet ofisi tarihsel özelliği ve fotoğrafik karakteriyle hem eski -antik ya da emperyal- hem de yirminci yüzyıla ait bir bina gibi hissedilmektedir. Bu nedenle, belirli bir zamansal dönemle sınırlamak imkansızdır" (Biro: 40). Diğer yandansa anıtsal özelliğinden ötürü hükmedici bir güce sahiptir. Bu noktada ise Kiefer, bir anıtsallaştırmanın yüceleştiren yönüyle ve hükmediciliğe karşı getirdiği eleştirel üslubu arasında şiddetli bir gerilim yaratır.

Ahşap dokusu verdiği iç mekân resimleri, Kiefer'in diğer çalışmalarına göre oldukça iddialı ve yanı sıra agresiftir (Biro: 16). Çok büyük boyutlarda yaptığı bu resimlerdeki belirgin olarak kullandığı çizgisel perspektif nesnel bir izlenim oluştururken ahşap dokunun örüntüsü resmin yarı soyut yüzeyine dikkat çeker. Bu şekilde nesnel gerçeklikle yarı-soyut olanın, mekân imgesiyle yüzeyin oluşturduğu bütünlük resmi derinleştirir. Mekânın yanıcı bir madde olan ahşapla kaplı oluşu ise gerilimli bir duyumsallık yaratır.



Resim 11. Anselm Kiefer, Nothung, 1973, Karton üzerine yağlı boya ve füzen, 300x432 cm., Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

[Bu] kasvetli odalar asla tamamen boş değildir. Bunun yerine, boyanmış nesnelerin (sandalyeler, kılıçlar, yılanlar, tuzaklar ve yanan ateşler) yanı sıra metin parçaları (isimler ve alıntılar), Alman kültürünü sembolize eden önemli motifleri ve bireyleri imleyerek, hem bir anıtı hem de bir kriptayı andıran mekânda dikkatle düzenlenir (...) Kiefer, böylece, kendi kimliğini, sembolik, kapalı, klostrofobik bir dünya ile sembolleştirir (Biro:16).

Kiefer, her çalışmasında varlığın zaman-mekânla ilişkisini yıkım ve inşa süreçleri keşfederken tarihi sorgular. Tam bunların sonucunda ise dünyasal ve içsel deneyimine özgü yarattığı kendi gerçekliğini duyumsatır.

Sonuç

Korur'un (2020) ifadesiyle Cassirer zihin ve doğa ilişkisinin kültürel formlarından olan sanat, dil, din, mitoloji gibi alanlardaki sembolik formları bilgi değil anlam yönünden ele alır. Langer'ın sembolik formlar felsefesinden yola çıkarak oluşturduğu sanat teorisinde de öznel yaşam deneyiminin sanatsal malzeme aracılığıyla aktarılmasıyla yaratılan bu anlam formu zihnin soyutlayıcı, yaratıcı işlevinin sonucudur. Langer (2012) sanatta yaratılan sembolik formu duygu formu olarak adlandırır. Duygu-düşünce dünyasına dair öznel deneyim duygu formunda somutlaşarak duyumsanabilir hâle gelir.

Postmodern süreçte ise malzeme, teknik ve yöntemlerin zenginleşmesi sonucu ifade biçimlerinin çoğalması ve hazır-nesnenin sanata dâhil olmasıyla sanatta temsil olgusu değişime uğrar. Duygu temelli yaratıcı eylemin yerini kavram odaklı bir yaklaşımın alması sonucu sanatın kavramsallaşması söz konusu

olur. Kuspit'e (2012) göre postmodernin dil odaklı sanatsal üretimiyle sanat insani özünü yitirmeye başlar. Sanatta duygudan ziyade düşünce deneyimine dayalı böylesi bir yaratım sürecinin öne çıkması sanatsal yaratıcılığa dayalı olmasa da sanat iddiasıyla sunulan şeye dışarıdan anlamlar yüklenmesiyle sanat eseri sayılabileceği sorunlu bir durumu açığa çıkarır. Böylesi bir süreçte sanattaki çağdaş ifade biçimlerini kullanan Kiefer'in çalışmaları varlığa dair anlam arayışına içkin bir duyumsallık yaratır.

Kiefer'in eserleri kirletilmişliğe, tahrip edilmişliğe, ölüm, yıkım, yok oluş gibi kavramlara dair bir estetiğe içkindir. Kendi gerçekliğini yaratırken soykırımın sonucu tahrip edilmişliği mekânsallaştırarak duyumsabilir kılar. Seçtiği malzemeler bu duyumsallığı yaratmasında etkilidir zira soykırımın yarattığı vahşeti çağrıştıran nesneler kullanır. Örneğin, katman katman oluşturduğu resimlerinde kurşun kullanması kendi deyişiyle de tarihin ağırlığını hissettirir. Alman kimliğiyle Nazi vahşetini sorgularken soykırıma ilişkin metinleri, nesneleri, imgeleri yaratıcı edimiyle dönüştürür. Aynı zamanda kişisel tarihini de içeren toplumsal bir bellek oluşturur. Bu tarihsel vahşeti anlamlandırabilmek için geçmişe her iki taraftan da bakarak kendini konumlandırırken gerçeklerle yüzleşir. Çalışmaları aracılığıyla, tarihte yer alan karakterlerin, yaşanmış olayların tasvirinden ziyade bu süreçlerde yaşananlara dair sözle ifade edilemeyen genel bir duyguyu ifade eder. Varlığın anlamını sorgular. Varlığa ilişkin anlam arayışını yansıyan bu varoluşsal deneyimi postmoderniteyle kaybolan sanatın insani özünü içtenlikle duyumsatır.

Kaynaklar

- Anselm Kiefer –The German painter and sculptor - New Documentary, 2016. Erişim Tarihi: 07.07.2022. (<https://www.youtube.com/watch?v=mGkyVUuRly8>).
- Arasse, D. (2014). Anselm Kiefer. New York: Thames&Hudson.
- Arnheim, R. (2015). Görsel Düşünme. (R. Ögdül, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Biro, M. (2013). Anselm Kiefer. Londra: Phaidon – Focus.
- Burgess, A. (1973). Otomatik Portakal. (A. Üstel, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Cassirer, E. (2016). Sembolik Formlar Felsefesi-II. (M. Köktürk, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.
- Deleuze, G., &Guattari, F. (2015). Felsefe Nedir? (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Draaisma, D. (2018). Bellek Metaforları / Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi. (G. Koca, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Foster, H. (2017). Yeni Kötü Günler - Sanat, Eleştiri, Acil Durum. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Haxthouse, C. W. (1991, Aralık). The World, The Book, and Anselm Kiefer. (Jstore, Dü.) TheBurlington Magazine (133), 846-851. Erişim tarihi: Ocak 24, 202. (https://www.jstor.org/stable/885065?seq=1#metadata_info_tab_contents).
- Heidegger, M. (2007). Sanat Eserinin Kökeni, (Tepebaşı. Fatih, Çev.) Ankara: De Ki Sanat.
- İkizoglu, S. (2022). Çağdaş Sanatta Düşünce ve Yaratım Meselesi. İzmir: DEU GSE Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi.
- Jameson, F. (2008). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. (A. Gölcü, Çev.) Ankara: Nirengi kitap.
- Kalkan, H. S. (2020). Sanat Terapisi Eğitimi. SEM Akademi Sanat Terapisi Eğitimi. SEM Akademi Sertifikalı Eğitim Merkezi. 2020 tarihinde <https://e-semakademi.com.tr/uye/kurslar/dersler/ders-512> adresinden alındı
- Korur, A. F. (2020). Sanat Teori Eleştiri. İstanbul: Mitos Boyut.
- Kuspit, D. (2012). Semiyotik Anti-Özne. Yedi(7), 41-52. (A. F. Korur, Çev.) Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Langer, S. K. (1953). Feeling and Form A Theory of Art. New York: Charles Scribner's Sons.
- Langer, S. (2012). Sanat Problemleri. (F. Korur, Çev.) İstanbul: Mitos-Boyut.
- Norklun, K. (1988, Ekim-Kasım). Decoding Kiefer by Marc Rosenthal. (D. Dietrich, Dü.) The Print Collector's Newsletter (19), 156-158.
- Şılar, O. (2021, Ocak-Şubat). Anılar Varoluşun Parmak İzleri. Psikeart (73), s. 24-27.
- Uysal, H. (2021, Ocak-Şubat). Bellek ve Anı. Psikeart (73), s. 6-11.

ANSELM KIEFER'S ART IN THE CONTEXT OF THE NATURE OF ARTISTIC CREATION

Süeda İKİZOĞLU

ABSTRACT

Art is a matter of space and time created with a medium appropriate to its own form of expression. Artistic form is the emotional form that results from the creative function of the mind. It is the embodiment of the feeling-thought experience that is impossible to express in words. Concepts related to the functioning of the mind such as memory, thinking and imagination are the concepts that form the basis of artistic creation and are related to the human nature of creation. In the postmodern process, with the conceptualization of art and discourse becoming important, creation has turned into a mind-based phenomenon that draws its power from concepts. Creation becomes defined only by the meanings attributed to the work of art from outside, independent of the aesthetic experience of the mind. With postmodernism, where even an ordinary object can be accepted as a work of art, works of art become linguistic surfaces that are deficient in terms of their existential essence and can be deciphered conceptually. Although the traditional understanding of representation has changed with the richness in techniques, materials and forms of expression, the relationship between creation and thought is reflected in the human nature of art. Questioning and understanding the context may enable us to produce solutions to the problem in question. At this point, Anselm Kiefer's creative process and works are important as they concretely exemplify the human nature of artistic creation. In his works in which the search for meaning in existence is intensely felt, Kiefer actually reconstructs his personal memory while presenting traces of collective memory with the contemporary materials, techniques and methods he uses. Thus, this study touches upon the changing phenomenon of representation with postmodernism and emphasizes the importance of the existential essence of artistic creation. It deals with Anselm Kiefer's works, which are concrete examples of his search for meaning in existence.

Keywords: Artistic thinking, memory, creation, postmodernism, representation