

Sanatta Değişen 'Çocukluk' imgesi: Gottfried Helnwein'in Çocukları

Pınar Atlı¹

ÖZET

Çocuk, tarih boyunca masumiyetin simgesi olmuştur. Çocukluk kavramı ise 16'ncı yüzyılda ortaya çıkmıştır. Önceki dönemlerde çocukluk özel bir dönem olarak görülmez. Sanattaki çocuk imgesinin değişimi, toplumdaki çocukluk kavramının algılanış şeklinin değişimine paralellik gösterir. İsa ve melek ikonları, sanat tarihindeki en bilindik çocuk imgeleridir. Statü sahibi ya da soylu çocuğun tek başına resmin konusu olması ancak 16'ncı yüzyılda gerçekleşebilmiştir. Fakat bunun dışındaki çocuklar ise ancak 19. yy'da resmedilmiştir. Günümüze gelene değin çocuk imgesi birçok eserde masumiyetin simgesi olarak, farklı şekillerde yer almıştır. Postmodernizmin hakim olduğu günümüz sanatında çocuk imgesi, masumiyet/savunmasızlık/hassaslık kavramlarına tezat olarak şüphe/şiddet/tanımsızlık kavramlarının bir araya geldiği huzursuz tasvirlerde görülür. Gottfried Helnwein'in resimlerinde yer alan çocuk imgeleri; rahatsız edici şekilde, şiddet ve masumiyet kavramlarını bir araya getirir. Bu çalışmada, öncelikle çocukluk kavramının gelişimi ve sanatsal yansımaları incelenecektir. Sonrasında geleneksel çocuk imgesinden oldukça uzak eserler üreten Gottfried Helnwein'in sanatsal gelişimi ve eserleri incelenecektir. Sanatçının eserleri üzerinden değişen çocuk imgeleri ve anlamları üzerine tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: çocukluk, çocuk imgesi, modern, postmodern, Gottfried Helnwein

Changing 'Childhood' Image In Art: Gottfried Helnwein's Kids

ABSTRACT

The image of a child has been a symbol of innocence throughout history. Childhood concept emerged in 16th century. Before that, childhood was not seen as a special period. The change of children images in the arts, shows parallelism to the change of society's perception of childhood. Christ and angel icons are the most known children images in art history. The children could become the subject of art in 16th century only if they have a statu or are nobility. The rest is painted in 19th century. By the time present day, image of child mentioned as a symbol of innocence in different ways. In today's postmodernism dominated art, the image of a child is seen in disturbing portrays in which innocence/vulnerabilities/tenderness concepts contrasting doubt/violence/undefined come together. Child images in Gottfried Helnwein's paintings, brings concepts of violence and innocence together in a disturbing way. In this literary study, the development of the concept of child and it's artistic reflection will be examined. Then Gottfried Helnwein's, artictic development and images whose artworks are quite different from the traditional child image Based on the works of the artist, changing images of child and their meanings will be discussed.

Keywords: childhood, childhood in art, modern, postmodern, Gottfried Helnwein

¹**Arş. Gör.** Pınar Atlı, Karabük Üniversitesi, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, pinaratli@karabuk.edu.tr

Giriş

Çocukluk, içinde bulunduğumuz çağda, ezelden beri var olan bir kavrammış gibi gelir. Oysa şu an çocukluk olarak adlandırdığımız durum bir olgu iken, durumun farkındalık kazanması ve isimlendirilmesi bir fikir sürecinin ürünüdür. Postman şöyle demektedir: *"Çocukluk fikri, Rönesans'ın büyük icatlarından biridir. Belki de en insani olanıdır. Bilim, ulus-devlet ve dinsel özgürlükle birlikte hem toplumsal bir yapı hem de psikolojik bir koşul olarak çocukluk, on altıncı yüzyıl esnasında oluşmuş ya da ortaya çıkmış ve günümüze kadar inceltilmiş ve desteklenmiştir"* (Postman, 2004: 8).

Sanattaki çocuk imgesinin değişiminin, toplumdaki "çocukluk" kavramının algılanış şeklinin değişimine paralellik gösterdiği görülmektedir. Çocuğa verilen önem ve hassasiyet arttıkça çocuğun bir imge olarak görünürlüğü ve aktarım biçimindeki hassasiyet de artar. Toplumun çocuğa verdiği önemin artışı sonucu, eğitim kurumları kurulur ve zamanla çocuğun eğitim hayatında önemli ve yönlendirici bir olgu haline alır. Tarih örgüsü içinde, gelişen teknoloji ve medyanın etkisiyle, çocuk kendine ait yeni bir alana ve kendi özel hayatına sahip olur. Çocuk hem kendine özgü bir birey olarak yetişkinlerin dünyasında yer alır; hem de kendi tarzını yarattığı ayrı bir dünyaya sahip olur. Yetişkin çocuk üzerindeki hakimiyetini yavaş yavaş kaybeder ve yabancılaşır. Toplumsal değişimler sonucunda kaçınılmaz olarak yaşanan bu yabancılaşma tanımsız ve tekinsiz bir çocuk yaratılmasını sağlar. Modern toplumun, bilindik masum ve hakimiyete açık figürü, özerkleşerek alışılanın dışına çıkar. Böylelikle çocuğun bir imge olarak sanat-taki yeri de değişir. Tüm bu değişimin temel sebebi modern toplum yapısının kendi özeleştirisiyle postmodern bir yapıya bürünmesinde yatar. Modern toplum yapısındaki çocuk imgesini yaratan temel faktörler çocuğun tanımlı ve sınırlı varlığına dayanırken, postmodern toplum yapısında çocuk imgesini yaratan temel faktör-

ler ise çocuğun tanımsız ve tekinsiz varlığına dayanır. Yetişkin ve çocuk arasındaki ilişkinin şekli, aralarındaki yakınlık-uzaklık, çocuğun sanat imgesi olarak eser içinde neyi ifade ettiği ve izleyiciye hangi duyguları aktardığı; özne ve imgenin değerlendirmesinde verilecek cevapların temel değişkenleri olarak görülmüştür. Çocuğun toplum için taşıdığı anlam önemlidir, çünkü bu anlam sayesinde, çocuk imgelerinin, verili anlam üzerinden yapılan bir betimleme kazanmasına da neden olur. İmgeden önce öznenin karakteristiğinin anlaşılmasına çalışılmasındaki ana neden budur.

Ortaçağda çocukluk henüz keşfedilmiş bir kavram değildir. O dönemde çocuk, yetişkinlerin baskın olduğu sosyal ortam içerisinde, herhangi bir sakınma olmadan büyümektedir. Ayrıca çocuk ölümlerinin sıklığından dolayı çocuğa bağlılık geliştirmek ve sevgi beslemek Ortaçağ için sık rastlanan bir durum değildir. Rönesans'la birlikte bu durum değişir. Rönesans'ta artık çocuk soyun devamlılığı açısından son derece önemlidir. Ancak bu anlayışla çocuğun yaşaması ve ailenin adını sürdürmesi yeterli görülmüştür. Kendi başına bir anlam ifade etmez.

"... beden imgesi iki yönlüydü. Her varlığın kendi bedeni, kendine mahsus bir bedeni vardı fakat soya ve kan bağına bağımlılık o derecedeydi ki, birey tamamen müstakil bir bedeni olduğunu hissedemiyordu: bedeni hem kendisine aitti, hem de "başkalarına", yani yaşayanlardan ve ölü ecdattan oluşan büyük ailenin diğer bireylerine aitti... Hayata ve bedene dair bu hayalde çocuk, kuşakların art arda eklenmesi yoluyla zamanı kat eden büyük kolektif yapının bir parçası, cemaatsel ağacın bir filizi kabul edilir. Dolayısıyla çocuk, ebeveyne ait olduğu kadar soya da aittir. Bu anlamda o, "kamusal" bir çocuktur" (Gelis, 2007: 340-341).

Yüzyıllar içinde aile yapısı ve bireyin, 17'inci ve 18'inci yüzyıllarda soyun/sülalenin devamlılığından öte kendi varlığının/bireyselliğinin farkına varması yeni bir sürecin başlangıcı olmuştur. Bireyin farkındalığının gelişimi, çocuk bakımı ve eğitimi üzerinde anahtar rolü oynamaktadır. *"Soyu sürdüren, geçmişle gelecek arasında köprü olan bireyin o zamana kadar kendiyile ilgilenmeye neredeyse hiç fırsatı olmamıştı. Derken, işte bu insan kendi çıkarlarını düşünmeye başlar; zamanın, yaşamak için kalan sürenin sayılı olduğunu bilir"* (Gelis, 2007: 344). Bireysel ihtiyaçların önem kazanmaya başlaması ve aile yapısının geniş aileden çekirdek aileye evrilmesi, çocuğun yetiştirilme anlayışında değişikliklere neden olmuştur. Çekirdek ailenin oluşmasıyla çocuk, ailenin eğlence kaynağı olarak kabul görmeye ve şımartılmaya başlanmıştır. Bu ve benzeri olumsuzlukların önüne geçilebilmesi için çocuk eğitimi kurumsallaşmış, çocukluk kavramının değişimi konusunda önemli bir adım atılmıştır. *"XVIII. yüzyılda "çocuğa ilgi"nin pekişmesini, yani çocukluğa bize özgü yaklaşımı, inançlarda ve düşünce sistemlerinde ve Batı'daki beden ve hayat şuurunda görülen benzersiz bir dönüşümün işareti olarak yorumlamak gerekir"* (Gelis, 2007: 344-357).

Modern çocuk işte bu gelişmelerin sonucunda şekillenmiştir. Çocuğu soydan öte, devletin geleceği ve aileden öte, devletin yapıtaşısı olarak değerlendiren bir düşünce sistemi hakimdir. Eğitim; çocuk üzerinde hakimiyet kurmak konusunda etkili şekilde kullanılmıştır. Bu nedenle modern eğitim demek aslında modern çocuk demektir.

"...19.yüzyılda çocuk, daha önce hiç görülmedik ölçüde ailenin odak noktasına yerleşmiştir. Her türden yatırımın ana hedefi odur: tabii duygusal, ama aynı zamanda ekonomik, eğitsel, varoluşsal yatırımlar. Çocuk mirasçısı olduğu ailenin geleceği, onun tasarılan ve düşünen imgesi, za-

mana ve ölüme karşı mücadele tarzıdır... Gerçekten de çocuk sadece kendi ailesine ait değildir; o ulusun ve ırkın geleceği, yarının üreticisi, üreyicisi, yurttaşısı ve askeridir" (Perrot, 2008: 155).

Böylelikle artık çocukların yetiştirilmesi aileden öte, zorunlu kurumsallaşmış eğitim sistemi sayesinde gerçekleşmektedir. Aile de kurumsal eğitime destek vermektedir. Modern çocuk hayatını katı denetim ve yüksek disiplin altında geçirmektedir.

"1950 öncesi toplumda karı-koca arasındaki iktidar paylaşımı tartışılrsa da, ebeveynin çocukları üzerinde uyguladıkları iktidardan kuşku bile duyulmazdı: çocukların hiç özel hayat hakkı yoktu. Boş zamanları kendilerine ait değildi: onlara bin türlü iş yükleyen anne babalarının elindeydi. Onların ilişkilerini sıkı bir biçimde gözetliyor ve aile dışı, hatta bir zararı olmayan arkadaşlıklarına karşı dahi çok sakımlı oluyorlardı" (Prost, 2010: 81).

Dünya savaşlarıyla hırpalanmış olan Avrupa toplumu 1950'den sonra; ekonomi, inanç, gelenekler, genel doğrular gibi yaşamsal temellerinin değişimiyle yeniden şekillenir. Bireyin özgürlüğü, bireyin seçimleri, bireysel inançlar vs., sonuç olarak bireye dair her türlü olguyla önem kazanmaya başlar. Kaçınılmaz olarak, yetişkinlerin yaşamındaki değişim, çocuğa ve çocuğa dair olana yansımıştır. *"Anne babalar daha az otoriter, daha özgürlükçü, daha müsamahakar olmuşlarsa, bunun nedeni geleneklerin değişmesinde yatar- özellikle çocuklara şu ya da bu işi dayatma nedenlerinin ortadan kalkmasında. Baba otoritesi keyfi bir hale gelmiştir"* (Prost, 2010: 84-85).

Çocuğun serüvenini kısaca özetledikten sonra sanat içindeki çocuk imgesinin değişimini gözlemek yerinde olacaktır. Sanat tarihin-



Resim 1-a: 'Enthroned Madonna and Child', 1150-1200



Resim 1-b: Andrea Solario, 'Yeşil Minderli Meryem', 1507-1510



Resim 1-c: Jean Renoir, 'Gabrielle Renard and infant son', 1895

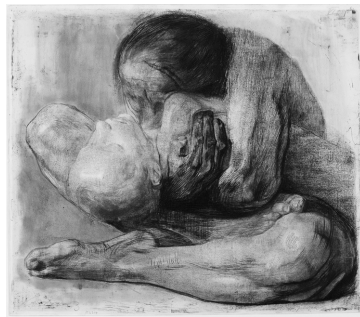
de gerçekleşen aktarım ve anlayış çeşitliliği özünde felsefi değişimlerin bir ürünüdür. Kendi özeleştirisi üzerinden gelişir ya da değişir. Bu nedenledir ki aynı anda ve herkes tarafından benimsenerek, belirli sınırlar çerçevesinde başlayıp bitmez.

Modernizmin başlangıcı sayılan izlenimci resimlerdeki çocuk imgesi, salt çocukluğu betimleyen bir imge değildir. Çocuk imgesi; gelecektir, insanoğlunun masumiyetidir ve insan hayatının yalnızca kendi varlığında bağlı kutsallığıdır. Dolayısıyla çocuğun imgesi, aslında sanatçının hayatı sorgulayış sahasıdır. İzlenimcilerin eserlerinde sıcak ve gerçekçi figürler görülür. Bu figürler aynı zamanda kontrol altında ve

korunmaya muhtaç masum çocuk imgeleridir. Resimdeki çocuk, aileye yani yetişkine bağlı bir duruşa sahiptir.

Renoir'ın resmindeki anne ve çocuk figürü, anne ve çocuk arasındaki bağın sıcaklığını kutsallığını sergiler. Bu resimde yetişkin ile çocuk birbirine şefkatle bağlıdır (Resim 1-c).

Dramatik yaşamını dışavurumcu taşbaskılarında yansıtan Kollwitz, çocuk ve annenin arasındaki bağı, izleyicisine verdiği kederin dışında, tıpkı Renoir gibi şefkat duygusunu yansıtır biçimde resmetmiştir (Resim 2-a). Modern resmin dönüm noktalarından birini, Kübizmi kurgulayan Picasso'nun Guernica'sından alınan detay-



Resim 2-a: Kathe Kollwitz, 'Anne ve Ölü Çocuğu', 1903



Resim 2-b: Max Ernst, 'The Blessed Virgin Chastising The Christ Child Before Three Witnesses: Andre Breton, Paul Eluard and The Painter', 1926



Resim 2-c: Balthus, 'Gitar Dersi', 1934

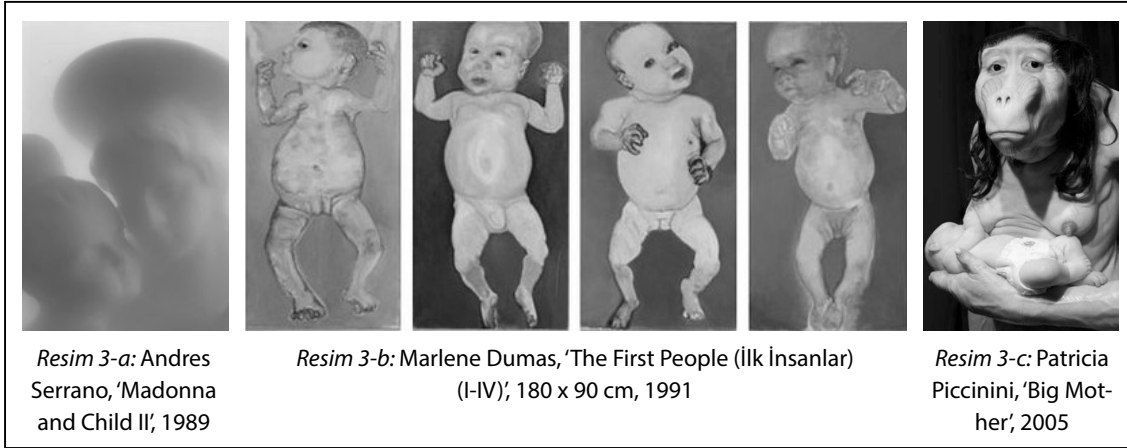


Resim 2-d: Picasso, 'Guernica', 1937, (Detay)

da da, kederli bir şefkat duygusu egemendir. Picasso burada aynı zamanda Madonna ve İsa ikonuna yaptığı göndermeyle iki figür arasındaki bağı kutsallaştırmaktadır (Resim 2-d). Yolu çoğunlukla gerçeküstülikle kesişen Ernst'in resminde ise çocuk da anne de kendi kutsal ikonik varlıklarıyla yer alır (Resim 2-b). Fakat burada Madonna çocuk İsa'yı cezalandırmaktadır. Çocuk İsa üzerinden metaforik olarak burada cezalandırılan insanlığın kutsallığıdır. Diğer yandan eserdeki cezalandırma eylemi aslında kutsal iki figürü de insanileştirir. Dolayısıyla karşımızda gene yetişkinin güdümünde bir çocukluk imgesi vardır. Balthus'un resminde ise yetişkin tarafından masumiyeti ve dokunulmazlığı eza görmekte olan bir çocuk bedeni söz konusudur (Resim 2-c). Yetişkin ve çocuk arasındaki sıcak yakınlık, giderek soğuk bir uzaklığa dönüşmektedir. Modernizm dünyevi olanı kutsarken diğer yandan kutsal olanı dünyevileştirir. Post-modernizmin esasen sorguladığı ve değişimini sağladığı, doğruluğundan şüphe ettiği olgulardan biri de tam olarak budur. Serano, Madonna ve çocuk İsa ikonunu tamamen idrar, meni ve kandan oluşan bulanık, tiksindirici bir sıvının içinde fotoğraflanmıştır (Resim 3-a). Bu kutsal olanın, gökten dünyeviliğe indirilmesinden öte, insanlığın batağına indirilmesi demektir. Ne ilahi kutsallığın, ne de beşeri kutsallığın olmadığı

bir düzlemedir. Burada ilahi olanın da dünyevi olanın da kutsallığı sorgulanmaktadır. Marlene Dumas'ın dört bebekten oluşan 'The First People' yani ilk insanlar resmi oldukça büyük boyutludur. Bu büyüklükteki bebek figürleri izleyici üzerinde kaçınılmaz bir baskıya sahiptir. Eserin ismi, bebeklerin geçmişi ve ebeveynleri hakkında izleyiciyi belirsizlikte bırakır (Resim 3-b).

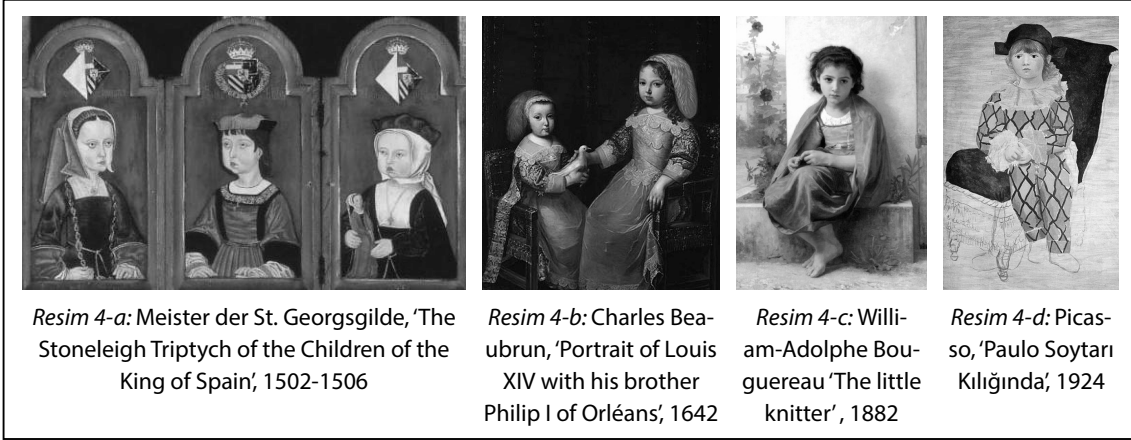
Son olarak Piccinini'nin heykel çalışmasında betimlediği anne-çocuk ikilisinde; anne figürünün bilinmeyen bambaşka türe ait bir yaratık olması izleyiciyi şaşırtır (Resim 3-c). Eserle izleyiciye gösterilen varlıklar hem bilinmeyen hem de tanıdık bir dünyanın kahramanları gibidir. 'Büyük Anne' olarak isimlendirilen eser, sanat tarihi boyunca da kutsal bir bağ olarak resmedilen çocuk emzirme eylemi içindedir. Bebek, anatomisinden anlaşıldığı kadarıyla, insan türüne ait bir bebektir. Fakat annenin türü bilinmemektedir. Ek olarak kadın figürünün yüz ifadesinden ve bebeği kavrayış biçiminde şefkat duygusu okunmaktadır. Bilinmez türün ve şefkat duygusunun birleşimiyle ortaya çıkan bu huzursuz ortam izleyiciyi sorgulamaya yönlendirir. Olası sorular şunlar olabilir; 'yaratık kadın' çocuğu kaçırmış mıdır yoksa istenmeyen ve terk edilen bir bebeğe sahip çıkarak onu korumakta mıdır? Çocuğun ebeveynleri kimdir ve neredelerdir?



Resim 3-a: Andres Serrano, 'Madonna and Child II', 1989

Resim 3-b: Marlene Dumas, 'The First People (İlk İnsanlar) (I-IV)', 180 x 90 cm, 1991

Resim 3-c: Patricia Piccinini, 'Big Mother', 2005



Resim 4-a: Meister der St. Georgsgilde, 'The Stoneleigh Triptych of the Children of the King of Spain', 1502-1506

Resim 4-b: Charles Beaubrun, 'Portrait of Louis XIV with his brother Philip I of Orléans', 1642

Resim 4-c: William-Adolphe Bouguereau 'The little knitter', 1882

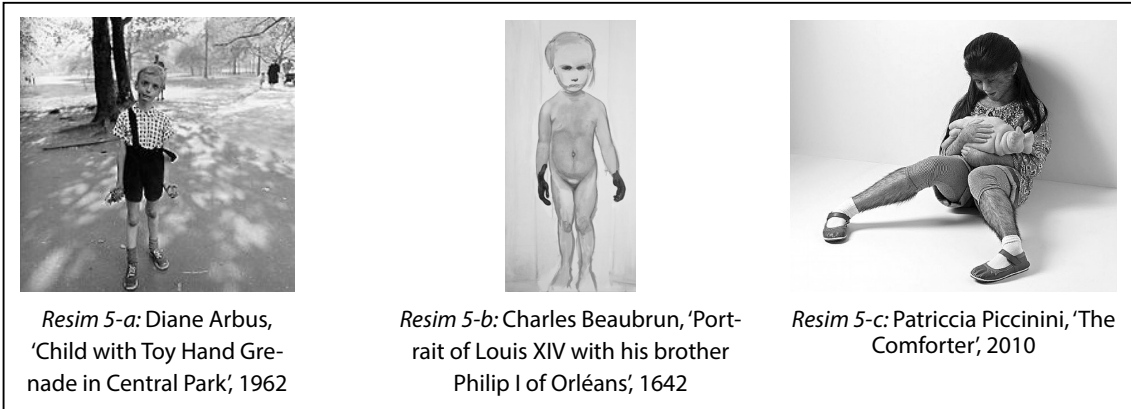
Resim 4-d: Picasso, 'Paulo Soyтары Kılığında', 1924

Yoksa bebek, bilinmeyen tür ve insan arasındaki garip ilişkinin bir ürünü müdür? Eser hiçbir sorunun cevabını izleyiciye sunmaz.

Çocuğun tek başına resmin konusu olması ancak 16'ncı yüzyılda gerçekleşebilmiştir. Tabii burada önemli olan değişken şudur; Hangi çocuk yani kimin çocuğu? Statü sahibi ya da soylu olmayan çocuk figürleri ise 19'uncu yüzyılda gelene kadar resmedilmemiştir. Modern sanatta çocuk imgesinin kazandığı en önemli yenilik budur.

Picasso, kendi çocuklarının portresini çok sayıda resmetmiştir (Resim 4-d). Resimde Picasso'nun kendi oğlu Paulo'yu soyтары kılığında resmettiği görülür. Picasso bu kılığı kasten mi seçti bilinmez. Fakat imge, çocuk figürünün

yetişkin algısında 'sevimli' ve 'neşe veren' bir figür oluşunu açıkça sergiler. Arbus'un fotoğrafı ise kurgusuzdur ve fotoğraftaki çocuk gerçektir (Resim 5-A). Talep edilen bir poz olmadığı ve çocuğun kendi iradesiyle bu pozunu verdiği yapılan röportajda poz veren kişi tarafından açıkça aktarılmıştır (Hart, 2003). Röportajda belirttiği üzere çocuk burada kendi isteğiyle, sevdiği bir savaş filminde bir karakteri canlandırmakta ve elinde oyuncak bir el bombası tutmaktadır. Arbus'un fotoğrafı; çocukların yetişkin dünyasıyla ne derece yüzgöz olduğunu ve masumiyetinin yetişkin tarafından, istemli ya da istemsiz şekilde, nasıl kirletildiğinin somut bir göstergesidir. Çocuğun elindeki oyuncak bomba olması, bomba olmasından daha manidar bir ayrıntıdır. Savaş ve şiddet olgusu çocuk için bir oyun haline getirilmiştir ve açıkçası bu durum, çok da



Resim 5-a: Diane Arbus, 'Child with Toy Hand Grenade in Central Park', 1962

Resim 5-b: Charles Beaubrun, 'Portrait of Louis XIV with his brother Philip I of Orléans', 1642

Resim 5-c: Patriccia Piccinini, 'The Comforter', 2010

istenmeyen bir duruma benzememektedir. Sonuç olarak Arbus'un fotoğrafı çocuğun ve çocuğa dair masumiyetin sosyal durumunun katıksız bir yansımasıdır.

Marlene Dumas'ın "The Painter" resminde yer alan çocuk savunmasız bir biçimde çıplak tasvir edilmiştir (Resim 5-b). Fakat duruşu ve özellikle gözler pek de savunmasız olduğunu düşündürmemektedir. Üstelik figürün karın bölgesindeki mavimsilik çürümekte olan bir bedeni andırmaktadır. Fakat figür güçlü bir şekilde ayakta durmakta ve keskin bir şekilde izleyicisinin gözünün içine bakmaktadır. Resmin adı her ne kadar figürü 'ressam' olarak tanımlasa da; sağ elindeki kırmızı leke kanı anımsatmaktadır. Bakışlar, duruş, karın bölümündeki mavimsilik ve elindeki kırmızı leke, imgeyi oldukça ürpertici kılar. Bu özellikler resimdeki çocuk imgesini tanımsızlaştırır. Piccinini'nin heykelinde; kucağındaki bebeğe şefkatle bakan bir kız çocuğu görülse de yaklaştıkça teni itibarıyla bebeği andıran varlığın sadece bacakları olan tanımsız bir kütle olduğu görülür (Resim 5-c). Ayrıca bebeği tutan kız çocuğunun tüm bedeninin kollarla kaplı olduğu da fark edilir. Sonuç olarak her iki imge de tanımsızdır. İmgeler izleyicide huzursuzluk uyandırarak, imgeleri ve mizansenini sorgulamaya iter.

Burada görselleşen çocukluk, alışageldiğimiz, bildiğimiz, yetişkin hükmü altındaki bir çocukluk değildir. Bu bağlamda, sıra dışı çocuk imgelerini eserlerinde yoğun şekilde kullanan Gottfried Helnwein etkili anlatımıyla özel bir yere sahiptir. Gottfried Helnwein resimleri hırpalanmış çocuk imgeleriyle doludur. Bu çocuklar eza görmüş bedenleriyle, hatta bazen ölü, bazen de elinde silahıyla öldürmeye hazır şekilde izleyicide şok etkisi yaratan mizansenler içindedirler. Günümüz dünyasının savaş ve şiddet dolu ortamında 'savaş ve çocuk' başlığıyla internetteki bir aramada kolaylıkla bir haber fotoğrafı ola-

rak karşılaşılabilecek görsellerden içerik bakımından farkı ise; Helnwein'in çocuklarının, buldukları durumu sakinlikle karşılamalarıdır. Kendi durumlarını, sanki gizli bir bilinçle, hiçbir ajitasyona ihtiyaç duymadan, saklı bir gerçeklikmiş gibi izleyiciye sunmaya çalışmaktadırlar. Buldukları durumu bir yetiştikenden daha olgun karşılamaktadırlar. Bir anlamda onlar için kaygılanan izleyicinin üzerinde olgunluklarıyla üstünlük kurmaktadırlar.

Helnwein için çocuk imgesi, savaşın, yoksulluğun, cinsel istismarın ve modern medyanın saçmalıklarına maruz bırakılarak ihlal edilmiş bir masumiyetin sembolüdür. Çocuk imgesinin sanatçı için taşıdığı anlamın, kendi çocukluğunun izleri olduğunu düşünmek yerinde olur. İrlanda-Avusturya kökenli sanatçı 1948'de, II. Dünya Savaşının yarattığı travmayı henüz atlatamamış olan Avusturya'da, çocuklar için çok da uygun olmayan bir ortamda dünyaya gelmiştir. Helnwein'in birçok röportaj ve görüşmede belirttiği şekliyle 'hiç kimsenin gülmediği, hiç kimsenin şarkı söylemediği, renksiz ve iki boyutlu bir zindana' doğmuştur. Helnwein, herkesin gerçeklerle ilgili konuşmayı reddettiği Avusturya'da, bu sessizliğin asıl nedenini ancak on yaşından sonra öğrenebilmiştir. Avusturya II. Dünya Savaşı sırasında Nazi yanlısı bir politika sergilemiş ve Yahudi katliamında fail olarak yer almıştır. Avusturya'nın 1950 sonrası yerel politikası; halkını Hitler'in planlarına ortaklık eden bir halk gibi değil; bu planlara kurban edilmiş bir halk gibi göstermek olmuştur (Sanders, 2000). Bir bakıma Helnwein'in söz ettiği tüm bu sessiz kasvetli ortam, savaşın bıraktığı acılardan dolayı değil, daha çok yenilginin verdiği küskünlükten dolayıdır. Avusturya toplumu bir yandan yenilgiyi sindirmeye çalışırken, diğer yandan işlenen savaş suçlarını reddetme yoluna gitmiştir. Helnwein'in sanatındaki temanın amacı da bu reddedişi reddetmektir.

Tüm bu karamsar ortamın içinde Helnwein'in sanatla tanışması kiliselerde gördüğü işkence görmüş, kanlar içindeki şehit aziz ikonlarıyla ve buna tezat olarak, baş kahramanları Mickey Mouse ve Donald Duck olan çizgi romanlarla olmuştur. Amerika savaş sonrası Avrupa'nın yeniden yapılandırılması için büyük bir kültür çalışmasına girişmiş, Coca-cola, blue jean, çizgi romanlar ve rock'n roll'u empoze ettiği toplumlar için ve özellikle çocuklar ve gençler için önemli bir avantaj sağlamıştır. Helnwein, Amerikan kültürünü yansıtan ilk çizgi romanını açtığı anı kutsal bir an olarak tanımlar ve ekler: *"ilk çizgi romanımı açmak, ebeveynlerimin dününü, ölümler alemini, karanlığı terk etmek, parlak ve sonsuz bir geleceğe adım atmaktı"* (Maher, 2004).

Helnwein ilk çocukluk yıllarından beri çizim yapmasına rağmen, sanatçı olmayı on sekiz yaşından sonra ciddiyetle düşünmeye başlamıştır. O yaşına değin sanatçıları 'koca sakallı, kafalarında şapkalarıyla, şovale başında bütün gün soyut resimler yapan kişiler' olarak gördüğünü ve sanatçı olmayı pek de keyifli bir iş olarak görmediğini belirtir. On sekizine geldiğinde ise otoriter bir düzenin kontrolünde, sürekli denetim altında ve kısıtlanmış olmaktan duyduğu rahatsızlığı ancak sanatla telafi edebileceğini anlar. O'na göre artık kendini özgürce ifade edebilmenin ve kurtuluşunun tek yolu sanat yapmaktır. Böylelikle Viyana Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne başvurur ve kabul edilir. İlk suluboya resmini üniversiteye kabul edilmek için yapar. İronik bir rastlantı olarak geçmişte Adolf Hitler'in başvurusunu iki sene üst üste reddeden Prof. Hausner, Helnwein'i sınavsız olarak master programına kabul eder. Helnwein, okula kabulünü sağlayan suluboya resimde; üzerinde beyaz elbisesiyle, elinde kanlı bir bıçak tutan, ifadesiz bir yüzle yerde yatan bir kız çocuğu olduğunu belirtir (Fox, 2013). Görülen odur ki Helnwein, imge olarak sarsıcı çocuk figürlerini henüz sanat eğitimini dahi tamamlamadan

önce kendine sanatsal bir anlatım aracı olarak seçmiştir.

1972 yılında 15 tane bandajlı çocuktan oluşan "Aktion Sorgenkind, Wien" performansını Viyana'da sergilemiştir. Helnwein kendini kullandığı birçok eser de üretmiştir. 1973'te yaptığı Viyana'da gerçekleştirdiği sokak performansı "Aktion Hallo Sufferer" yaptığı en radikal çalışmalarından biri olarak kabul edilir. Bu performansında Helnwein ameliyat aletleriyle birlikte bandajlar içindedir. Daha birçok çalışmada bandaj kullanmıştır ve bu konuda *"...bu görüntüyü resmederek konuşulmayan gerçekleri dile getirdiğini hissettiğini"* belirtmiştir (Sanders, 2000). Çıplak ve savunmasız tene bağlanmış, sanki saplanmış, sınırları zorlayan pozisyonlardadır. Parlak metal aletler yara açmakta, bandajlar ise, bu yaraları sarması gerekirken olayın üstünü örterek sanki suça iştirak etmektedirler. Bandajlar yaraların fizyolojisini, yerini ve derinliğini beceriksizce saklarken, bir bakıma oldukları yeri işaretleyerek, durumu daha da dikkat çekici bir hale getirir. Bandaj, günümüze değin sanatçının çalışmalarında varlığını sürdüren bir gizem unsurudur.

Helnwein sanatsal kariyerinde hızla yükselirken birçok portre sergisinin yanı sıra farklı sanatçılarla ortak çalışmalar da gerçekleştirmiştir. Fakat sanatçının en ses getiren çalışmaları çocuk imgelerinin yer aldığı sergileri ve performansları olmuştur. Yakın geçmişte ve günümüzde söz konusu sergiler hakkında yapılan yayınların çokluğundan anlaşılabilir ki, genel bir kabul olarak, çocuk imgesinin dokunulmazlığının sarsılması, izleyici üzerinde çekici bir etki yaratmaktadır. Tabi ki öncelikle Helnwein'in sanatı kavrayış ve aktarış biçimi bu ilginin temel sebebidir.

Helnwein kendi sanat anlayışını şöyle açıklamaktadır; *"Bir sanat eserine baktığımda kendime*

şu soruları soruyorum; Bana meydan okuyor mu, bir yerden bir yere götürüyor mu ya da ilham veriyor mu? Ondan bir şey öğreniyor muyum, beni şaşırtıyor ya da hayrete düşürüyor mu? Heyecanlanıyor muyum, sinirleniyor muyum? Bir sanat eserinin geçmesi gereken sınav; sanat hakkında herhangi bir eğitimi ya da bilgisi olmayan birisinde duygusal bir etki bırakabiliyor mu?" Teorinin duygusal algılayıştan üstün tutulmasına serzenişte bulunarak devam ediyor: *"Gerçek sanat aşıkardır... Sanat mantık değildir ve eğer onu gerçekten tecrübe etmek isterseniz, zihniniz ve rasyonel düşünceniz yardıma ihtiyaç duyacaktır. Sanat, sadece duygularınız ve yüreğinizle tecrübe edebileceğiniz içsel bir şeydir"* (Maher, 2004).

Gerçekten de Helnwein izleyicilerinin tepkilerini son derece dikkate almış, eserlerin amacına ulaşıp ulaşmadığı konusunda aldığı tepkileri kendine pusula edinmiştir. Hatta onları (aldığı tepkileri) işlerinin bir parçası, sanat materyallerinden biri, haline getirmiştir. Söz konusu tepkiler beğeniden ziyade çoğu zaman izleyicinin görseller karşısındaki rahatsızlığı, tiksintisi, öfkesi, korkusu ve en önemlisi de reddedişidir.

1972'de çocukluğunu ve ilk gençlik yıllarını bir felakete çeviren Nazi anlayışına ve Hitlerlere olan öfkesini aktardığı isyankar "Führer We Thank You" temalı sergisini açmıştır. Bu sergide bir adet Hitler portresi ve onu çevreleyen zarar görmüş çocuk portreleri yer almıştır. Sergiye gelen izleyiciler Hitler portresini gördüklerinde hayran kalmış, çocuk portrelerini ancak bir süre sonra fark edebilmişlerdir. Hitler imgesinin güçlü etkisi, çocukların görünürlüğünü engellemiştir. Helnwein'e göre izleyicinin bu tepkisi sergideki tüm işlerden çok daha açıklayıcı ve kendisi için önemli bir ders olmuştur (Sanders, 2000).

Fotogerçekçi bir ressam olan sanatçı geleneksel yağlıboya ve suluboyanın alışıl gelmişliğini kullanarak; kullandığı sıra dışı imgelerin gündelik

bilincimize sızmasını kolaylaştırmıştır. Diğer taraftan Helnwein sanatta tekniği küçümserken içeriği yücelten bir anlayış içindedir. Sanatçı *"Harikulade olan resmin içeriğidir. Estetik, bir fikrin sunumu için bir stratejidir"* demektedir (Sanders, 2000). Çalışmalarında, görsel gerçeklik ve içerikteki gerçeklik arasında yarattığı bu ürkütücü kurgular; imgelerin zıtlıklarıyla rahatsız edici bir anlatım sağlar. İzleyicinin bilinçsiz alışkanlıklarını hem sarsar hem de bu alışkanlıkları kullanarak, kendine yeni bir denge kurar. Çocuk masumiyeti, silahlar, kan, ameliyat aletleri, sargılar, çizgi romanlar ya da çizgi roman karakterleri, acı içinde olması gereken çocuğun tepkisizliği/donukluğu... hepsi aynı yerde; teknik olarak nerdeyse dokunulacak kadar gerçekçi, bir o kadar da fantastik bir birliktelikle görülmektedir.

Helnwein'in sanat anlayışı gücünü, kendisinin de birçok farklı kaynaktan belirttiği gibi, zıtlıklardan kaynaklanan rahatsız edicilikten alır. Resim-



Resim 6: Gottfried Helnwein, 'Peinlich (Embarrassing)', 1971

lerinde şiddeti, masumiyet sembolü olan çocuk imgeleriyle birleştirerek, kaygı duygusunu yükselten tasvirler yaratır. Bazı çalışmalarında klasik resimlerin tekniğiyle çizgi romanların animetik yapay karakterini birleştirirken aynı zamanda dini ikonların kasvetli ciddiyeti ve çizgi roman kahramanlarının muzip ciddiyetsizliğini de birleştirir. Bebek ve çocuk portrelerini devasa boyutlarla sergileyerek, figürleri bilindik minik ebatlarının dışına çıkartıp, yetişkin izleyici üzerinde ezici bir baskı kurmalarını sağlar.

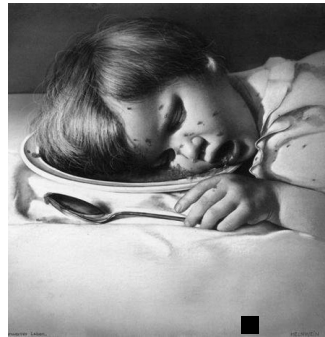
"Embarrassing", güzelliği ve korkuyu kaynaştıran mükemmel bir örnek olarak Helnwein'in en önemli işlerinden biridir (Resim 6). Bebek figürünün tahmini yaşı bir ya da iki gibi görünmektedir. Kolları, oturuş biçimi, saç şekli, sağ gözünün kayık oluşu ve ifadesizliği onu oyuncak bebek gibi göstermektedir. Fakat ellerindeki bandajlar ve ağzındaki kesik yaradan görünen kanlı doku onun gerçek olduğuna dair önemli işaretlerdir. Şirin pembe elbisesiyle elinde bir çizgi roman tutmaktadır. Tutmaktan öte çizgi roman daha çok çocuğun elinin altına alelade bir şekilde tutuşturulmuş gibi görünmektedir. Kuşkusuz figürdeki en dikkat çeken unsur üst dudağı ve yanağındaki yaradır. Kanlı yarığın içinden dişleri ve derisi sıyrılmış eti görünmektedir. Yumuşak ve pürüzsüz derisinin altından

görünen bu tiksindirici görüntü sanki gizlenmeye çalışılan acı gerçekleri ifşa etmektedir. Resim izleyicisine 'acıma' duygusundan çok 'korku'yu aktarır. Çocuk figürünün ilk bakışta oyuncuğa benzemesinin ve korku duygusunun asıl kaynağı; yüzündeki ifadesizliktir. Ağlaması, acıdan bitap düşmüş olması beklenen bu şiddet görmüş şirin bebek figürü, sanki hiçbir şey hissetmemiş gibi, sakin ve hareketsiz durmaktadır. İşte bu noktada imgenin izleyicisi üzerinde kurduğu şaşırtıcı güç, Helnwein'in sanatsal anlatımının gücüdür.

"Sunday's Child/ Pazar Çocuğu" (1972), Genç Helnwein'in rahatsız ediciliği oldukça güçlü bir işidir (Resim 7-a). Camdan yansıyan apartmanlar gibi resmin görsel gerçekçiliğini destekleyen birçok imgelem vardır. Resimde elinde dondurması, sırtında çantasıyla oradan geçmekte olan ördek figürü absürd bir fantazi yaratmaktadır. Bu iki zıt görüntü arasında resmin asıl konusu olan yeni yetme kız görünür. Kışlık montu ve eldivenleriyle bir dükkanın, toplumu tüketime özendiren reklamlarla bezenmiş, cam kapılarının önünde durmaktadır. Kızın kolunda onun kör olduğunu belirten bir bant vardır. Buna rağmen, yüz ifadesinden de anlaşıldığı gibi, kız kör değildir. Elinde büyük bir çikolata parçası tutmaktadır. Helnwein'in resmettiği çocuk imgesi,



Resim 7-a: Gottfried Helnwein, 'Sonntagsskind (Sunday Child)', 1972



Resim 7-b: Gottfried Helnwein, 'Lebensunwertes Leben', 1979



Resim 7-c: Gottfried Helnwein, 'Neunter November Nacht (Ninth November Night)', 1989



Resim 8-a: Gottfried Helnwein, 'Epiphany I (Adoration of the Magi)', 1996

Resim 8-b: Gottfried Helnwein, 'Epiphany II (Adoration of the Shepherds)', 1998

Resim 8-c: Gottfried Helnwein, 'Epiphany III (Presentation at the Temple)', 1998

yetişkinle arasındaki olası garip ilişkisiyle ilgili sırlarla doludur. Resimde kız çocuğu izleyici yetişkinin bilmediği şeyler bilmektedir ve sanki kendi kendine cevabı bulmaya çalışan izleyicisiyle alay etmektedir. Bacaklarının arasından kan süzülmemektedir. Erken regly olmaktan mıdır yoksa tecavüze uğradığı için mi kanaması vardır? Çikolata bir ödül olarak mı verilmiştir, yoksa susması için mi? Yüzü tam bir çelişkidir, sırtarak dilini izleyiciye çıkarmaktadır. Bu bir masumiyet göstergesi midir yoksa şehvetli bir jest midir? (Johnson, 2001). Resimdeki çocuk imgesi her haliyle izleyicisini sorular içinde bırakır. Verilen her farklı cevapta figür neredeyse duygusal boyutta biçim değiştirir. Mağdur mudur yoksa kendi isteğiyle çirkin bir alış-veriş mi yapmıştır. Resim izleyicisini huzursuzluk ve şüphe içinde belirsiz bir eşikte tutar. Bir çizgi film karesiyle korku filmi sahnesi aynı anda aynı karede buluşmuş gibidir. Helnwein, bu tarz resimlerinde yapaylığın ve gerçekliğin, şiddetin ve masumiyetin zıtlığını aynı karede birleştirerek, izleyicisini gizlenmiş çirkinlikleri aramaya yönlendirir. Helnwein'in sanatı, konusunu çoğunlukla kendi geçmişinden, dolayısıyla Nazi faşizminin zulmünden alır. Hitler döneminde arı ırka ulaşmak için yapılan çalışmalar sırasında, Yahudiler dışında fiziksel ve zihinsel engellilerin de şiddete maruz kaldığı bilinmektedir. Sözde bilimsel deneylere maruz kalan zihinsel engelli çocuklar da buna dahildir. Helnwein'in resminde yediği

yemektan zehirlenerek ölmüş ve başı tabağın içine düşmüş bir çocuk figürü görülmektedir. Sanatçı resmi 1979'da, Nazi sempatanı Viyana Ruh Hekimliği başkanı olarak görevli Heindrich Gross'un bir röportajına karşılık, tepki olarak yapmıştır (Resim 7-b). Röportajda Gross sayısız engelli çocuğu zehirleyerek öldürdüğünü belirtmiştir. Gross yaptığı şeyin suç olmadığını, yalnızca işini yaptığını ve hastalarıyla her zaman en iyi şekilde ilgilendiğini söylemektedir. Helnwein ise olayın en çarpıcı ve tepki gerektiren kısmının doktorun işlediği suçu kabul etmeyişi değil; röportaj yayınlandıktan sonra hiç kimsenin bu söylemlere herhangi bir tepki vermeyişi olduğunu belirtir. Bu durum üzerine Helnwein, yaptığı resimle, "okumuyorlar, sadece izliyorlar, ben de onlara Gross'un söylediklerini göstererek anlatmak" istediğini belirtmiştir. Birkaç hafta sonra resmin yarattığı tepkiler sayesinde Gross boyun eğmiş ve suçunu kabul etmiştir. Bu kabullenişin ardından Helnwein, imgelerin gücü hakkında şu cümleleri kurmuştur: "Bu güçlü bir imgenin mükemmelliği idi. Dilsel hiçbir engel yoktu. Aynı imge tüm dünyada aynı şekilde çarpıcıydı. Bu onu evrensel bir dil yapıyor" (Sanders, 2000).

1938 yılı, 9 Kasım'ı 10 Kasım'a bağlayan gece Berlin için bir cehennem gecesi olmuştur. Kristallnacht adıyla da bilinen gecede, korkunç bir Yahudi katliamı ve tam anlamıyla bir yıkım yaşanmıştır. 1989'da Helnwein'in bu katliam gece-

sinin 50'inci yılını anmak için hazırladığı "Selektion" serisi önemli çalışmalarından biri olmuştur (Resim 7-c). Seri, 6-7 yaşlarındaki 17 çocuğun büyük boyutlu fotoğrafından oluşur. Köln Katedralinin duvarı boyunca, uzunluğu 100 metreyi aşan bir 'resim duvarı' dır (Semel, 2006). Yerleştirilen devasa fotoğraflar, çocukların hayaletleri andıran beyaz yüzleriyle, unutulmuş, görmezden gelinen gerçekliği fark etmeye zorlar. Bu portrelerde de Helnwein'in diğer işlerinde olduğu gibi herhangi bir duygulanım görülmez. Yüzler tıpkı pasaport fotoğrafları gibi son derece donuktur ve yalnızca kimliği tanımlamaya yönelik gibidirler. Serinin adı da çalışmanın içeriğini ve anlatımı destekler biçimde 'seçim' anlamına gelir. Helnwein bu seri için şunları söylemiştir: *"'Selektion' ismini seçtim çünkü bu Almanya'da sihirli bir kelimedir. Nazi anlayışının anahtar sözcüğüdür: küçük bir grup insan seçilir ya da reddedilir ki, bu seçim hangisinin yarı insan, hangisinin üstün insan olduğu üzerinedir. Onlar yaşamanıza ya da ölmenize karar verir. Üstün insan ya da bir abajura dönüşmenize karar verir. Bu seçim fiziki yapınıza bağlıdır. Bu bir yarıştır ve siz bu yarışta yalnızsınız"* (Sanders, 2000). Fotoğraflar sergilendikleri sırada 'rahatsız' olan birtakım kişiler tarafından kesilmiş, zarar görmüş ve hatta çalınmıştır. Fakat hiçbir görsel sergiden kaldırılmamış, görünür bir şekilde onarılarak sergilenmeye devam edilmiştir (Tzortzi, 2016). Böylelikle sergi asıl amacına tam anlamıyla ulaşmıştır. Nazi anlayışının devam ettiğini, hala bu anlayışla mücadele edilmesi, unutturulmaması gerektiğini kanıtlamıştır.

Helnwein'in 'Epiphany' serisi Hıristiyan ikonografinin bilindik kutsal sahnelerine gönderme yapmaktadır. Epiphany I yani diğer adıyla 'Adoration Of The Magi', Madonna ve çocuk İsa'yı andırır (Resim 8-a). İsa konumunda gösterilen bebek ise saçlarından ve etrafını çevreleyen Nazi subaylarından anlaşıldığı üzere Hitler'in bebekliğini simgelemektedir. Helnwein, çalış-

masının Amerika'daki sergisi sırasında üç farklı yaşlı Yahudi'nin de aynı şeyi söylediğini belirtir; *"Sağdaki Nazi subayı bebeğin sünnetli olup olmadığını bakıyor. Nazi askerleri dininizden emin olamadıklarında pantolonunuzu indirmenizi ve kendinizi onlara göstermenizi isterlerdi. Eğer sünnetliyseniz gaz odasına gidersiniz. İşte bu kadar basit!"* (Sanders, 2000). Bebek Hitler, görüntü olarak Helnwein'in diğer çocuk figürlerinin aksine açık bir şekilde sağlıklı ve güçlü bir bebektir. Güzel annesinin kucağında dimdik durmakta, bütün Nazi subayları ona, o ise izleyicinin gözlerine bakmaktadır. Sağ tarafta bulunan subayın şüpheli bakışları ise onun göstermelik kutsallığını zedeler. Helnwein, belki de böyle bir mizansen kurarken, bu şüpheli bakışlara Hitler'in çok az kişinin bilinen bir sırrını işaret etmektedir. Hitler'in büyük babası bir Yahudi'dir ve Hitler çok büyük uğraşlarla geçmişine ait bu sırrı açığa çıkarabilecek bütün belgeleri ve izleri yok etmiştir (Sanders, 2000). Hitler, subaylarına yaptırdığı 'Selektion' dan kendisini kurtarmayı başarmıştır.

Epiphany II yani diğer adıyla 'Adoration of the Shepherds' resminde ise Madonna ve bebek İsa'ya bakan Nazi subayları resmedilmiştir (Resim 8-b). Nazi subayları, resmin odağı olan, bebek İsa'yı ilgiyle izlemektedir. Kendi inançlarının kutsallığına bu denli ilgi göstermekte olan askerler, dindarlıklarına rağmen, binlerce çocuğun ölümüne neden olmuştur. Nazi sempatanlarının, dini ikiyüzlülüklerini görselleştiren Helnwein, bebek İsa'yı gözleri kapalı ve bir seçim yaparcasına işaret parmağını uzatmış şekilde resmetmiştir. Seçilen kişinin kim olduğu sonucu değiştirmez. Her biri bu insanlık suçunun ortağı ve sorumlusudur.

Serinin son resmi Epiphany III, diğer adıyla 'The Presentation In The Temple'da, tümüyle savunmasız bir kız çocuğu ahşap bir masada bilinçsizce yatmaktadır (Resim 8-c). Yüzü izleyiciye dö-



Resim 9: Gottfried Helnwein, 'The Disasters of War 3', 2007

nüktür, gözleri kapalıdır ve hatta belki de daha yeni ölmüştür. Masanın etrafını ise biçimsiz, ür-kütücü yüzlere sahip bir grup adam çevrelemiştir. Sıranın en sağında Hitlere oldukça benzeyen bir figür yer almaktadır. Kompozisyondaki savaş gazisi olduğu düşünülen adamlar, avının başında gururla poz veren zalim avcılara benzemektedirler.

"The Disasters of War" serisi, serinin ismi olarak, Helnwein'in Goya'ya yaptığı bir gönderme özelliği taşır. Goya, 1810-1820 yılları arasında, savaş karşıtı görsel bir protesto olarak bir dizi gravür baskı yapmıştır. Bu baskılarda savaşın şiddet sahneleri tasvir edilmiştir (Wikipedia, 28.10.16). Helnwein'in serisinden "Disasters of War 3" resminde elleri, omzu, başı kanlar içinde beyaz bir elbiseyle, beyaz örtülü bir yatağın yanında ayakta durmakta olan 6-7 yaşlarında bir kız çocuğu resmin odak noktasıdır (Resim 9). Üzerindeki kanlar başındaki sargıya rağmen akmaktadır. Tedavi sonuç vermemiş gibidir. Yatağın üzerinde ise asker kılığında bir oyuncak bebek

bulunmaktadır. Teselli amaçlı mı verilmiştir? Ya da şu soruyu sormak belki de daha doğrudur; savaş bir oyun mudur? Yaralı bir çocuğa savaşı, sempatik bir unsur olarak mı göstermeye çalışılıyordu? Resim insanlık tarihinde yapılan savaşların hep aynı acı sonucu vereceğinin bir göstergesi niteliğindedir. İsmen yaptığı gönderme de bunu anlatmaya çalışmaktadır. Oyun, şiddet ve yaralı masumiyet simgeleri olan bu imgeler izleyiciyi aslında tüm güç sahibi yetişkinleri suçlar niteliktedir. Serinin çok sayıdaki diğer parçaları da bu düşünceyi destekleyen görsellerden oluşmaktadır.

Helnwein'in son yıllarda yaptığı, çocuk portrelerinden oluşan bir dizi resminden biri olan "Head of a Child 18 (Mollie)", devasa eser boyutu ve büyük dramatik gözleriyle doğrudan izleyicisinin içine bakar ve kendine bakmaya zorlar (Resim 10). Çocuk olduğu açıktır ama aynı zamanda şaşırtıcı bir şekilde yaşlı görünmektedir. Adeta vaktinden önce yaşadığı ya da şahit olduğu ke-dirli olayların olgunluğunu taşımaktadır. Hel-



Resim 10: Gottfried Helnwein, 'Head of a Child 18 (Mollie)'; 2014

nwein bir röportajında şöyle der; *"Benim sanatım cevap değil, aksine sorudur"* (Tzortzi, 2016). Başka bir röportaj da ise şöyle der;

"Herkes çocukluktan geçer ama herkes yaşlanmaz. Çocukluk insan hayatı ve aynı zamanda hepimizin içindeki masumiyet potansiyeli için değerli bir dönemdir. Ne yazık ki bozuk toplum ve yıkıcı eğitim sistemi yüzünden kaybedilir. Her insanın içinde, derinliklerinde masumiyet dediğimiz şey ve saflık vardır ve çocuklarda bunun hala var olduğunu görebilirsiniz. Çocuklarda beni heyecanlandıran diğer şey onlardaki inanılmaz yaratıcılık potansiyelidir. Çocuklar yetişkinlerin artık kaybettiği sonsuz bir hayal gücüne sahipler. Ve bir insana verilmiş en büyük hediye hayal gücüdür, kendi ruhsal evrenini yaratabilme ve hayal edebilme gücü" (Esquire Magazine, 2012).

Bu söylemler ışığında resimdeki çocuk portresinin olgun görünümünün altında yatan ana tema, yetişkinlerin ruhsuz materyalist dünyasının, çocuğun hayal dünyası üzerinde yarattığı kırılganlık olarak yorumlanabilir.

Sonuç

Çocuk çağlar boyunca yetişkinin kendi ideallerini gerçekleştirmek amacıyla kullanabileceği bir zemin olarak görülmüştür. Soyun devamı, devletin geleceği olarak görülen çocuk; her daim yetişkinin güdümünde bir değişim süreci yaşamıştır. Çocukluğun özel bir dönem olduğuna dair yapılan 16'ncı yüzyılda yapılan keşif, eğitim bilimi olarak karşılığını bulmuştur. Eğitim ise çocuğun yetişkinin ideallerini gerçekleştirmesi için gerekli zemini oluşturmuştur. Sanat tarihinde ise çocuk imgesi ikonlardaki tanrısal kutsallığından sıyrılıp kendi başına bir imge olmuş, çoğu zaman sıcak, hassas görseller olarak resmedilmiştir. Daha sonra ise masumiyetin görsel yansıması olarak çarpıcı bir değişim yaşamıştır. Çünkü dünya değişmektedir ve sanat bu değişimin kaçınılmaz parçalarından biridir. Bilimsel gelişmeler, dünya savaşları, teknolojik gelişmeler, kapitalizmin yükselişi, hem öznel hem de imgelerin değişimini kolaylaştırmıştır. Çalışmanın odak noktası olan çocuk ve çocuk imgesi ise sembolize ettiği tüm alt anlamlarıyla birlikte, toplumsal değişimlerden nasibini almıştır.

Masumiyet çocuğa atfedilmiş en önemli kavramdır. Gottfried Helnwein'in resimlerindeki çocuklar da, kendisinin de belirttiği üzere, masumiyetin sembolik karşılığıdır. Masumiyet bu resimlerde şiddet, savaş, şüphe, suçluluk duygusu eşliğinde izleyicisini rahatsız etmek üzere bir araya gelmiştir. Sargılar içinde, kanlı yaralarıyla, kimi zaman ellerinde silahlarıyla izleyiciyi ürpertmekte olan bu çocuk imgeleri, belirgin baskıcı bir tavırla, yetişkin izleyicisini sorgular. İzleyicisine görmek istemediklerini gösterir, unutmak istediklerini hatırlatır. Çünkü çocuk-

luğun tarihi göstermektedir ki, çocuk tamamen yetişkinin gösterdiği yönde evrilmektedir ve yetişkinler kendi eserlerini görmekten hoşnutsuzdur. Dolayısıyla Helnwein'in resimleri aslında yetişkini işlediği suçlarla yüzleşmeye zorlar. Eserler izleyicisinde huzursuzluk ve rahatsızlık olarak karşılığını bulur. Böylece amacına ulaşır. Çünkü rahatsız edici imgeler, izleyiciyi rahatsız olduğu konu üzerinde düşünmeye iter. Her za manki kontrolünde olduğunu düşündüğü çocuklar, bu resimler sayesinde yetişkine hesap sormakta ve onları, egolarını ezerek cezalandırmaktadır.

Gottfried Helnwein yaşayan en önemli sanatçılardan biridir. Bu başarısını beklide en çok kendi geçmişini evrensel bir sorguya dönüştürmesindeki yeteneği sayesinde kazanmıştır. Nazi zulmünün ardıl sarsıntılarını derinden hisseden sanatçı; bu temadan yola çıkarak savaş ve şiddetin korkunç sonuçlarını sorgulamaktan öte izleyicisine sorgulatmaktadır. İmgelerin evrensel dilini en iyi şekilde kullanmış ve kendine özgü 'ürkünç' bir estetik yaratmıştır. Bu kapsamda çok sayıda sergi düzenlemiş, enstalasyon ve performans sergilemiştir. İlerleyen yaşına rağmen hala sanatsal üretimlerine devam etmektedir. Viyana'daki Albertina Müzesi'nde 2013 yılında gerçekleştirdiği retrospektif sergisi 250.000 izleyici rakamıyla müzenin gelmiş geçmiş en yüksek misafir sayısına ulaşmıştır. 2011'de sanatçı hakkında 'Gottfried Helnwein: I was a Child' isimli Peter Frank tarafından düzenlenen katalog kitap yayınlanmıştır. En yakın tarihli kişisel sergilerinden biri geçtiğimiz Eylül ayında San Francisco Modernizm Galerisinde; diğeri ise 4 Ekim de Ernst Barlach Müzesinde gerçekleşmiştir. Ayrıca geçtiğimiz Eylül, Madame Tussauds Müzesine balmumu heykeli konularak onurlandırılmıştır.

KAYNAKÇA

Esquire Magazine, (2012). <http://gottfriedhelnwein.tumblr.com/post/137551334894/head-of-a-child-18-mollie-2014-mixed-media> (25.10.16)

Fox, H. N. (2013). Looking Inside: A Conversation With Gottfried Helnwein. Albertina Museum Vienna Exhibition Catalogue. http://www.helnwein.com/texts/english_texts/article_4750-Looking-Inside-A-Conversation-with-Gottfried-Helnwein (09.10.16)

Gelis, J. (2007). Çocuğun Bireyselleşmesi: Özel Hayatın Tarihi 3. (Haz.: P. Aries, G. Duby). İstanbul:YKY, s.339-361.

Hart, H. (2003). Post-developments / For the subject of Arbus' 'Child with a toy hand grenade,' life was forever altered at the click of a shutter. <http://www.sfgate.com/entertainment/article/Post-developments-For-the-subject-of-Arbus-2581756.php#photo-2691604> (16.12.15).

Johnson, R. F. (2001). Helnwein Catalogue, London: Robert Sandelson Gallery. http://www.helnwein.com/texte/selected_authors/artikel_79.html (03.02.15).

Maher, B. (2004). Interview With Gottfried Helnwein. START: Arts and Culture of the South East. Ireland. http://www.helnwein.com/texts/texts_by_helnwein/article_2061-INTERVIEW-WITH-GOTTFRIED-HELNWEIN- (09.10.16).

Perrot, M. (2007). Aktörler; Muzaffer Aile, Ailenin İşlevleri, Kişilikler ve Roller, Aile Yaşamı : Özel Hayatın Tarihi 4. (Haz.: P. Aries, G. Duby). İstanbul:YKY, s. 91-199.

Prost, A (2010). Aile ve Birey: Özel Hayatın Tarihi 5, (Haz.: P. Aries, G. Duby), İstanbul: YKY, s.13-161.

Postman, N. (2004). Çocukluğun Yokoluşu. Ankara:İmge Kitabevi Yayınları.

Sanders, M. (2000). Gottfried... . London:Dazed and Confused http://www.helnwein.com/press/english_press/article_23-Gottfried (10.10.16).

Semel, N. (2006). Wounds of Memory; Essay for the Catalogue 'Face It' The Art of Gottfried Helnwein. Linz: Lentos Museum of Contemporary Art http://www.helnwein.com/texts/selected_authors/article_2649-Wounds-of-Memory (10.10.16).

Tzortzi, E. Z. (2016). Gottfried Helnwein, Interview. Greece: Ex-Posure http://www.helnwein.com/news/news_update/article_5778-Gottfried-Helnwein-Interview (09.10.16).

Wikipedia. Goya: The Disasters of War. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Disasters_of_War (28.10.16).

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1-A. http://www.wga.hu/html_m/m/master/yunk_fr/yunk_fr1a/09virgin.html.

Resim 1-B. <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/madonna-green-cushion>.

Resim 1-C. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Gabrielle_et_Jean,_by_Pierre-Auguste_Renoir,_from_C2RMF_cropped.jpg.

Resim 2-A. <https://blog.britishmuseum.org/2014/10/28/kathe-kollwitz-a-berlin-story/>.

Resim 2-B. <https://www.wikiart.org/en/max-ernst/the-virgin-spanking-the-christ-child-before-three-witnesses-and-re-breton-paul-eluard-and-the-1926>.

Resim 2-C. <https://www.wikiart.org/en/balthus/guitar-lesson-1934>.

Resim 2-D. <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>.

Resim 3-A

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:%27Madonna_and_Child_II%27,_Cibachrome_print_by_Andres_Serrano,_1989,_Corcoran_Gallery_of_Art_\(Washington,_D.C.\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:%27Madonna_and_Child_II%27,_Cibachrome_print_by_Andres_Serrano,_1989,_Corcoran_Gallery_of_Art_(Washington,_D.C.).jpg).

Resim 3-B. http://www.depont.nl/en/collection/artists/artist/werk_id/115/kunstenaar/dumas-1/.

Resim 3-C. <https://www.pinterest.com/pin/124763852149753628/>.

Resim 4-A. <http://www.universal-prints.de/english/fine-art/artist/image/meister-der-st-georgsgilde/16875/1/136913/the-stoneleigh-triptych-of-the-children-of-the-king-of-spain/index.htm>.

Resim 4-B. <https://www.pinterest.com/pin/398076054535341117/>.

Resim 4-C. <https://www.wikiart.org/en/william-adolphe-bouguereau/the-little-knitter-1882>.

Resim 4-D. <http://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-134.php>.

Resim 5-A. https://en.wikipedia.org/wiki/Child_with_Toy_Hand_Grenade_in_Central_Park.

Resim 5-B. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/08/marlene-dumas-image-as-burden-tate-modern-review-painterly-provocative>.

Resim 5-C. <https://www.pinterest.com/pin/365213851005984493/>.

Resim 6. http://www.helnwein.com/works/watercolors/image_553-Peinlich-Embarrassing.

Resim 7-A. http://www.helnwein.com/works/watercolors/image_10-Sonntags-kind-Sunday-Child.

Resim 7-B. http://www.helnwein.com/works/watercolors/image_772-Leben-sunwertes-Leben.

Resim 7-C. http://www.helnwein.com/works/installations_and_performances/image_44-Neunter-November-Nacht.

Resim 8-A. http://www.helnwein.com/works/mixed_media_on_canvas/image_125-Epiphany-I-Adoration-of-the-Magi.

Resim 8-B. http://www.helnwein.com/works/mixed_media_on_canvas/image_2-Epiphany-II-Adoration-of-the-Shepherds.

Resim 8-C. http://www.helnwein.com/works/mixed_media_on_canvas/image_25-Epiphany-III-Presentation-at-the-Temple.

Resim 9. http://www.helnwein.com/works/mixed_media_on_canvas/image_1449-The-Disasters-of-War-3.

Resim 10. <http://gottfriedhelnwein.tumblr.com/post/137551334894/head-of-a-child-18-mollie-2014-mixed-media>.