

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

ÇAĞDAŞ SANATTA ESTETİZE EDİLEN ŞİDDET ve KAOTİK TASVİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
GÜLDEREN DEPAS**

**Danışman
Prof. Mümtaz Sağlam**

İzmir/ 2015

Yemin Metni

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Çağdaş Sanatta Estetize Edilen Şiddet ve Kaotik Tasvir** ” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

22.07.2015

Gülderen DEPAS

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Resim Anasanat Dalı yüksek lisans öğrencisi Gülderen DEPAS'ın **“Çağdaş Sanatta Estetize Edilen Şiddet ve Kaotik Tasvir”** konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez YazarınınSoyadı: **DEPAS**Adı: **Gülderen**Tezin Türkçe Adı : **Çağdaş Sanatta Estetize Edilen Şiddet ve Kaotik Tasvir**

Tezin Yabancı

Dildeki Adı : **In Contemporary Art Astheticized Violence and Chaotic Depiction**Tezin Yapıldığı:Üniversite: **D.E.Ü.**Enstitü: **G.S.E.**Yıl: **2015**

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans

☒

Doktora

☐

Sanatta Yeterlik

☐

Tıpta Uzmanlık

☐

Dili

: **Türkçe**

Sayfa Sayısı

: **115**

Referans Sayısı

: **95**Tez Danışmanı / Danışmanlarının:Ünvanı: **Prof.**Adı: **A. Mümtaz**Soyadı: **SAĞLAM**Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Şiddet
- 2- Çağdaş Sanat
- 3- Kaotik Tasvir
- 4- Travma sanatı
- 5- Etkisiz Görüntü

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Violence
- 2- Contemporary Art
- 3- Chaotic Depiction
- 4- Traume Art
- 5- Ineffective Image

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayımlanmasını İstiyorum:

Evet

☒

Hayır

☐

ÖZET

Çalışmanın amacı, dünyayı sarsan şiddet ve terör olaylarının, gelişen teknolojiyle birlikte daha da artarak önü alınamaz bir hale gelişi ve bunun çağdaş sanatta nasıl bir karşılık bulduğunun araştırılması ile ilgilidir. Araştırma kapsamında şiddet konusunda, özellikle Hannah Arendt, Yves Michaud ve Walter Benjamin başta olmak üzere birçok yazar ve filozofun görüşlerinden faydalanıldı. Şiddet ve kaotik tasviri konu edinen ve bunu yapıtlarında işleyen sanatçılar yerli ve yabancı literatürlerden araştırılarak tezde örnekleriyle sunuldu. Şiddet olgusunun sanatla ilişkisi bu çalışmada öncelenerek, kavramın antropolojik, sosyolojik ve psikolojik değerlendirilmeleri bu ilişkiyi açıklamaya katkı sağlayacak şekilde sınırlandırılarak ele alındı. Hitler faşizminin propaganda filmlerindeki faşizmin şiddet estetiği, Benjamin'in deyişiyle siyasetin estetize edilmesi irdelendi. Ayrıca, tam karşısı gibi görülebilecek, sanatta şiddetin kullanılma nedenleri araştırıldı. Bu nedenler arasındaki *yüce* kavramı özellikle Kant ve Burke'nin görüşleri doğrultusunda incelendi.

İkinci Bölümde, kitle iletişim araçlarının çok fazla görüntü ile şiddeti sıradanlaştırarak etkisiz görüntü sunduğu, sanatın ise buna çarpıcı örneklerle karşılık verdiği, görünen fotoğrafın arkasındaki şiddeti ön plana çıkarmaktaki önemi gösterilmeye çalışıldı. Üçüncü Bölümde, şiddetin en üst biçimi olan savaş ve terörün sanatla etkileşimine örnekler verildi. Çağdaş Sanatta şiddetin temsili üzerine sanat kuramcılarının görüşleri ışığında resim, heykel, performans ve sinema gibi şiddetin yoğun ve sık kullanıldığı sanat kollarına değinildi. Bu bölümde, sanatçıların kendi bedenlerini sanat yapıtı olarak kullandıkları, performatif beden sanatı üzerine örneklendirmelerde bulunuldu. Şiddeti gerçek değil de temsili olarak ele alan çağdaş sanatçıların yapıtları son bölümde ayrıntılı bir şekilde yer aldı.

Anahtar sözcükler: Şiddet, Çağdaş Sanat, Kaotik Tasvir, Travma Sanatı, Etkisiz Görüntü,

ABSTRACT

The purpose of this study is to investigate the acts of violence and terrorism that has an impact on the entire world, which have become even more unpreventable with developing technology, and how this reflects upon contemporary art. Within the research process, the views of many writers and philosophers, Hannah Arendt, Yves Michaud and Walter Benjamin particularly being in the first place, were made use of. Local and foreign literature was scanned for the artists that deal with violence and chaotic depiction in their works and these artists were included in the thesis work with examples. Prioritizing the relationship of the phenomenon of violence with art, the anthropological, sociological and psychological evaluations of the concept were limited as to contribute to the definition of this relationship. The violence aesthetics in the propaganda films of Hitler's fascism, the aestheticism of politics as Benjamin puts it forward, was scrutinized. Besides, the reasons of using violence in art, which can be seen as the total opposite, were also examined. Among these reasons, the concept of *sublime* was dealt with particularly in the light of the views of Kant and Burke.

The second part endeavors to demonstrate that the tools of mass media renders violence ordinary via excessive use of visuals while art reacts to this with striking examples as well as the importance of highlighting the violence that lies behind the image that can be seen. In the third part, the interaction between war and terrorism, the summit of violence, and art was exemplified. In the light of views of the art theoreticians on the representation of violence in contemporary art, the art branches such as painting, sculpture, performance and cinema, in which violence is involved intensively, were touched upon. In this part, examples of performative body art, in which the artists use their own bodies as the work of art, were given. The works of contemporary artists who deals with violence not as reality but representatively, were included in the last part in detail.

Keywords: Violence, Contemporary Art, Chaotic Depiction, Trauma Art, Ineffective Image

ÖNSÖZ

Şiddet konusunun çeşitli sosyolog ve filozoflarca tartışılan çok geniş kapsamlı bir olgu olması ve şiddetin sanatla olan bağlantısının farklılıklar göstermesi, tez çalışmalarım esnasında uzun bir araştırma dönemine girmeme neden oldu. Bu çalışmamda ağırlıklı olarak, sanatta şiddet temasının ya da biçimsel şiddetin kullanılmasının nedenleri üzerinde durdum. Bunu yaparak sanat dünyayı değiştirmek mi istiyordu yoksa söylenemeyenin, konuşulamayanın altını çizerek farkındalık yaratmayı ve düşünmeye yöneltmeyi mi amaçlıyordu? Tezimde yer alan sanatçıların şiddet konusunu niçin ve nasıl çalıştıklarını araştırdığımda ise karşıma çok farklı argümanlar çıktı. Yaşadığı çağa duyarlı sanatçı, savaş ve terör olaylarından, toplumsal çatışmalardan, haksızlıklardan uzak duramıyor ve bunu farklı şekillerde eserlerine yansıtıyordu. Bu farklılıklar şiddetin metaforik anlamı ya da doğrudan gerçek anlamı üzerinden görsel dile yansıyan bir şekilde çalışmalarında ifadeleniyordu. İncelediğim sanatçıların farklı çalışma tarzlarını ve düşünce yapılarını öğrenmemin geliştirici yönü, tezimin ilerlemesinde önemli bir motivasyon sağladı.

Neredeyse dört yıla yayılan bu çalışmalarım bana yol gösteren, deneyimi ve çok değerli görüşleri ile tezimin içeriğini ve bütünlüğünü sağlayan danışman hocam Prof. Mümtaz Sağlam'a çok teşekkür ederim. Ayrıca bu süreçte çalışmalarına destek veren Yrd.Doç. Borga Kantürk, Yrd.Doç. Özgül Kılınçarslan, arkadaşlarım Hacer Kılıcıoğlu, Zeki Çağlav ve sevgili aileme teşekkürlerimi sunarım.

Gülderen DEPAS, Temmuz 2015, İZMİR

İÇİNDEKİLER

ÇAĞDAŞ SANATTA ESTETİZE EDİLEN ŞİDDET ve KAOTİK TASVİR

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

İKTİDAR, GÜÇ ve ŞİDDET KAVRAMLARINA GENEL BİR BAKIŞ ve KAOTİK TASVİR

1.1. Şiddet ve Şiddet-İktidar İlişkisi	4
1.2. Şiddetin Eleştirisi Üzerine	7
1.3. Din Olgusunda Şiddet Dili	9
1.3.1. Kutsal ve Estetik Yüce Kavramları	10
1.3.2. Kurban Etme Ritüelinde Görsel Dil	12
1.4. Kaotik Tasvir ve Fantastik İmgelemde Şiddet	14
1.4.1. Francisco Goya'nın Hayal Dünyası	18
1.4.2. Dışavurumcu Sanatta Kaotik Tasvir	21

İKİNCİ BÖLÜM

MEDYA ÇAĞINDA ŞİDDET VE SANAT

2.1. Medyada Şiddet ve Etkisiz Görüntü.....	25
2.1.1. Şiddetin Sıradanlaşması ve Etkisiz Görüntü.....	27
2.2. Katlanılmaz Gerçeklik/Görüntü	29

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA DIŞAVURUMCU SÖYLEM, ŞOK ve ŞİDDET

3.1. Sınırların İhlali, Sanat ve Politik Şiddet.....	37
3.1.1. Dışavurumcu Sanatın Söyleminde Şiddetin Tasviri	40
3.1.2. Terörizm, Şiddet ve Postmodernist Yüce	43
3.2. Travma Sanatı ve Ritüel Bedenler	48
3.2.1. Şiddetin Görünürlük Alanı Olarak Beden	53
3.2.2. Sinemada Şiddet ve Çağdaş Sanata Etkisi	63

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ŞİDDETİN TEMSİL BİÇİMLERİ

4.1. Otoritenin Şiddeti ve Rölyefleşen Resim Etkisi	LEON GOLUP.....	67
4.2. Cüretkar Portrelerde Şiddetin Kimliği	MARLENE DUMAS....	73
4.3. Sıradanlığın Şiddeti-Huzursuzluk Estetiği	LUC TUYMANS.....	80
4.4. Anarşinin Alegorik Sunumu ve Kaotik Tasvir	DANİEL RİCHTER...	87
4.5. Bedensel Şiddetin Filmografik Tasviri	JOHANNES KAHRS.....	93
4.6. İğrenç ve Tuhaf Olanın Biçimsiz Anlatımı	DANA SCHUTZ.....	98

SONUÇ	106
--------------	------------

KAYNAKÇA	110
-----------------	------------

ÖZGEÇMİŞ

RESİMLER LİSTESİ

BİRİNCİ BÖLÜM

Resim 1.1. Hieronymus Bosch, “*Dünyevi Zevkler Bahçesi*”, Ahşap üzerine yağlıboya, 220x389cm, 1504

Resim 1.2. Pieter Bruegel, “*Babil Kulesi*”, ahşap üstüne yağlıboya, 114x155cm., 1563

Resim 1.3. John Martin, “*Kıyamet Günü*”, tuval üzerine yağlıboya, 196.5x303cm., 1851

Resim 1.4. Francisco Goya, *Kapriçyolar*’dan bir kısım gravür ve “*Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır*”, 21.5x15.2 cm. 1797

Resim 1.5. Francisco Goya, “*Savaşın Felaketleri*” serisinden “*Onu Gördüm*” ve “*Kimse Buna Bakamaz*” 1810-1820

Resim 1.6. Francisco Goya , “*Kara Resimler*” serisinden *San Isidro Festivali*, 1819-1824

Resim 1.7. Peter Paul Rubens “*Çocuklarını yiyen Satürn*”, tuval üzeri yağlıboya 1636

Resim 1.8. Francisco Goya, “*Çocuklarını Yiyen Satürn*”, tuval üzeri yağlıboya, 146x83cm. 1819-1823

Resim 1.9. Jörg Immendorff, “*Kafe Almanya III*”, tuval üzeri yağlıboya, 282x273cm., 1978

Resim 1.10. Anselm Kiefer, “*Nuremberg*”, tuval üzerine akrilik, saman ve emülsiyon, 280x380cm. 1982

İKİNCİ BÖLÜM

Resim 2.1: Alfredo Jaar, “*Guteta Emireta’nın Gözleri*”, İki adet Quadvision lightbox (6 adet siyah-beyaz, 2 adet renkli slayt, 5/6) 66.5 x 127.5 x 15.5 cm. 1996

Resim 2.2 Lee Miller, “*Esir Alınmış Kamp Gardiyanları*”, Jelatin gümüş baskı. 1945

Resim 2.3. Martha Rosler, “*Güzelim Ev: Savaşı Eve Taşımak*” (2004-2008)

Resim 2.4. Thomas Hoepker, “*9/11*”, New York, 2001

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Resim 3.1. Käthe Kollwitz, “*Vurulup Düşenlere Anıt*”, 1926-1932

Resim 3.2. Käthe Kollwitz, “*Esirler*”, Gravür, 39.8x33.9cm. 1908

Resim 3.3. Max Beckmann, “*Gece*”, tuval üzerine yağlıboya, 133x154cm. 1918-1919

Resim 3.4. Robert Motherwell, “*İspanya Cumhuriyetine Ağıt, No.70*”, tuval üzeri yağlıboya, 175,3x289,6cm., 1961

Resim 3.5. Francis Bacon, “*Sığır Etleriyle Çevrelenmiş Baş*”, tuval üzeri yağlıboya 130x122, 1954

Resim 3.6. Diego Velasquez, “*Papa X. İnnocenzo’nun Portresi*”, tuval üzeri yağlıboya 141x119cm., 1650

Resim 3.7. Eric Fischl, “*Düşen Kadın(Tumbling Woman)*”, 2002

Resim 3.8. Gerhard Richter, “*Eylül(September)*”, tuval üzerine yağlıboya, 72 x 52 cm. 2005

Resim 3.9. Gerhard Richter, “*Genç Portresi*”, tuval üzerine yağlıboya, 67x62cm, 1988

Resim 3.10. Gerhard Richter, “*Asılmış*”, tuval üzerine yağlıboya, 200x140cm., 1988

Resim 3.11. Gerhard Richter, “*Cenaze*”, tuval üzerine yağlıboya, 200x320cm., 1988

Resim 3.12. Luc Tuymans, “*Natürmort*”(still-life), tuval üzerine yağlıboya, 347x500cm., 2002

Resim 3.13. Sam Mendes, “*Amerikan Güzeli*” filminden bir kare, 1999

Resim 3.14. Andres Serrano, “*Morg*”, 1992

Resim 3.15. Marcus Harvey, “*Myra*,” 270x340cm.1988

Resim 3.16. Chris Ofili, “*Kutsal Bakire Meryem*”, kağıt kolaj, yağlıboya, yaldız, polyester, reçine harita iğneleri, 243.8x182.9cm., 1996

Resim 3.17. Mat Collishaw, “*Kurşun Deliği*”, 15 ışık kabini üzerinde ciba-chrome, 229 x 310 cm, 1988-9

Resim 3.18. Marc Quinn, “*Self*”, kan, soğutma ekipmanı, 208 x 63 cm,1991

Resim 3.19. Damien Hirst, “*Bu küçük domuz pazara gitti, bu küçük domuz evde bekledi*”, çelik, GRP kompozit, cam, domuz, formaldehit solüsyon, elektrikli motor, her biri 120 x 210 x 60 cm ebatlarında 2 adet tank, 1996

Resim 3.20. Orlan, yedinci ameliyat, cerrahi performans, 21 kasım 1993, New York

Resim 3.21. Marina Abramoviç, “*Rythm-0*”, performans 197

Resim 3.22. Marina Abramoviç- Ulay “*Atıl Enerji*”, 1980

Resim 3.23. Marina Abramoviç “*The Artist is Present*”, 2010

Resim 3.24. Stelarc, “*Deri Değiştirme*”

Resim 3.25. Chris Burden, “*Atış*”, 1971

Resim 3.26. Chris Burden, “*Mıhllanmış*”, 1974

Resim 3.27. Sergei Eisenstein, “*Potemkin Zihlısı*” filminden bir sahne, 1925

Resim 3.28. Francis Bacon, “*Velasquez’in X. Papa İnnocenzo Portresi’nden sonraki çalışma*”, tuval üzerine yağlıboya, 153x118cm., 1953

Resim 3.29. Lars Von Trier, *Dogville* filminden bir sahne, 2003

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Resim 4.1. Leon Golup, “*Vietnam II*”, Tuval üzerine akrilik, 294x115cm., 1973

Resim 4.2. Edouard Manet, “*İmparator I. Maximilian’ın İnfazı*”, tuval üzerine yağlıboya, 225x205cm., , 1867

Resim 4.3. Pablo Picasso, “*Kore’de Katliam*”, Tuval üzerine akrilik, 110x210cm., kontrplak üzerine yağlıboya 1951

Resim 4.4. Francisco Goya, “*3 Mayıs 1808*”, 268x347cm., tuval üzerine yağlıboya, 1814

Resim 4.5. Leon Golup, “*Sorgucular III*” (*İnterrogation*), keten üzerine akrilik, 304x421cm., 1981

Resim 4.6. Leon Golup, “*Sorgucular II*” (*İnterrogation*), keten üzerine akrilik, 304.8x426.7cm., 1983

Resim 4.7. Leon Golup, “*Stop Rushing Me!*”, oil stick and link on vellum(parşömen üzerine) 25.4x20.3cm. 2003

Resim 4.8. Leon Golup, “*You Son of a Bitch!*”, oil stick and link on vellum(parşömen üzerine), 25.4x20.3cm., 2003

Resim 4.9. Marlene Dumas, “*İlk İnsanlar*”, tuval üzeri yağlıboya her biri 181x90.5cm, 1991

Resim 4.10. Marlene Dumas, “*Ressam*”, tuval üzeri yağlıboya 200x100cm, 1994

Resim 4.11. Marlene Dumas, “*Siyah Çizimler*”, 1991-1992, 111 çizim, kağıt üzeri lavi, 230x235cm, 1994

- Resim 4.12.** Marlene Dumas, “*Parmaklar*”, tuval üzerine yağlıboya, 40 x 50 cm., 1999
- Resim 4.13.** Marlene Dumas, “*Ölü Marilyn*”, tuval üzeri yağlıboya, 38 x 49 cm., 2008
- Resim 4.14.** Marlene Dumas, “*Dul*” 2 parça, tuval üzeri yağlıboya, 60x80cm.ve 150x140cm., 2013
- Resim 4.15.** Luc Tuymans, “*Yürüyüş*”, tuval üzeri yağlıboya, 37x48 cm., 1993
- Resim 4.16.** C.D. Friedrich, , tuval üzeri yağlıboya, 98.4x74.8cm., 1818
- Resim 4.17.** Luc Tuymans, “*Gaz Odası*”, tuval üzerine yağlıboya, 50x70cm, 1986
- Resim 4.18.** Luc Tuymans, *Mwana Kitoko*, tuval üzeri yağlıboya, 2000
- Resim 4.19.** Luc Tuymans, “*Devletin Sekreteri*”, tuval üzeri yağlıboya, 45.5x61.5cm., 2005
- Resim 4.20.** Luc Tuymans, “*Panel*”, tuval üzeri yağlıboya, 234 x 182 cm, 2010
- Resim 4.21.** Francis Bacon, “*Velasquez'in X. Papa İnnocenzo Portresi'nden sonraki çalışma*”, tuval üzerine yağlıboya, 153x118cm., 1953
- Resim 4.22.** Luc Tuymans, “*William Robertson*”, tuval üzeri yağlıboya, 50x37.5, 2014
- Resim 4.23.** Henry Raeburn, “*William Robertson*”, tuval üzeri yağlıboya, 127x101.5cm.,1792
- Resim 4.24.** Luc Tuymans, “*Issei Sagawa*”, tuval üzeri yağlıboya, 74.3x81,9cm., 2014
- Resim 4.25.** Daniel Richter, “*Duisen*”, tuval üzeri yağlıboya, 270x350 cm., 2004
- Resim 4.26.** Daniel Richter, “*Revidyll*”, tuval üzeri yağlıboya, 378x248cm., 2006
- Resim 4.27.** Daniel Richter, “*Alles Ohne Nichts*”, tuval üzeri yağlıboya, 230.3x319.9x4.5 cm., 2006/07
- Resim 4.28.** Daniel Richter, “*The Owner's Historic Lesson*”, tuval üzeri yağlıboya, 378x248cm., 2007
- Resim 4.29.** Daniel Richter, “*D.O.A.XL*”, tuval üzeri yağlıboya, 200x300cm., 2012
- Resim 4.30.** Daniel Richter, “*Rubykomm*”, tuval üzeri yağlıboya, 200x300cm. 2012
- Resim 4.31.** Daniel Richter, “*Umudun Gölgeleleri*”, tuval üzeri yağlıboya, 200 x 300 cm., 2012
- Resim 4.32.** Johannes Kahrs, “*Büyük Kız Kırmızı Köşe*”, tuval üzeri yağlıboya, 165x114cm., 2011
- Resim 4.33.** Johannes Kahrs, “*İsimsiz(Oturan Adam)*”, tuval üzeri yağlıboya, 97x115cm. 2010

Resim 4.34. Johannes Kahrs, “İsimsiz(Masada 4 Adam)”, Diptik, tuval üzeri yağlıboya, 197.5x237.5cm., 2008

Resim 4.35. Johannes Kahrs, “Baş P.M.”, tuval üzeri yağlıboya, 82x80cm. 2013

Resim 4.36. Johannes Kahrs, “Maskeli Adam”, tuval üzeri yağlıboya, 2014

Resim 4.37. Johannes Kahrs,”Uyuyan Adam”, tuval üzeri yağlıboya, 85x107cm.2013

Resim 4.38. Johannes Kahrs “OT(Yeşil Tırnaklı Kız)”, tuval üzeri yağlıboya, 44.4x48.2cm., 2015

Resim 4.39. Dana Schutz, “Uzanan Çıplak”, tuval üzeri yağlıboya, 122x152cm. 2002

Resim 4.40. J.A.Dominique İngres, “Büyük Odalık”, tuval üzeri yağlıboya, 90x162cm. , 1814

Resim 4.41. Dana Schutz, “Face Eater(Yüz Yiyen)”, tuval üzeri yağlıboya, 58x46cm.,2004

Resim 4.42. Dana Schutz, “Self Eater 3(Kendini Yiyen)”, tuval üzeri yağlıboya, 109.2x73.7cm, 2003

Resim 4.43. Francis Bacon, “Çarmıha Gerilme Sahnesindeki Figürler Üzerine Üç Etüd”, ahşap üzerine karışık teknik, her bir panel 145x128cm., 1944

Resim 4.44. Dana Schutz, “Sunu”, 304.8x426.7cm., tuval üzeri yağlıboya, 2005,

Resim 4.45. James Ensor, “Maskelerle Otoportre”, tuval üzeri yağlıboya, 120x80cm.,1899

Resim 4.46. Dana Schutz, “Doğal Ortamları Vurmaya İlgiliyim”, 228.5x244.4cm, tuval üzeri yağlıboya, 2008

Resim 4.47. Dana Schutz “Oyuk Kız”, tuval üzeri yağlıboya, 2008

Resim 4.48. Dana Schutz “Yanık Piknik”, tuval üzeri yağlıboya, 204x230 cm 2008,

Resim 4.49. Dana Schutz “Konuş Konuş”, tuval üzeri yağlıboya, 72x101cm, 2010

Resim 4.50. Dana Schutz “Marangoz”, tuval üzeri yağlıboya, 2010

Resim 4.51. Dana Schutz, “Yüzmek, Tüttürmek ve Ağlamak”, tuval üzeri yağlıboya, 114.3x122cm., 2009

Resim 4.52. Philip Guston, “Resim yapmak, Tüttürmek ve Yemek”, tuval üzeri yağlıboya, 1973

Resim 4.53. Dana Schutz, “Yüz, Tüttür, Ağla”, Kağıt üzerine lavi ve guaş, 38 × 50cm.. 2010,

GİRİŞ

21. yüzyılda dijital teknolojilerin hızlı gelişimi ve buna bağlı olarak bilginin hızlı yayılımı ve çoğalımı, bilgiye ulaşmayı kolaylaştırmakla birlikte, doğru bilgiye ulaşma ve seçim yapabilmeyi zorlaştırmaktadır. Eşit ve küresel bir anlayışın önünü tıkayan bu durum, bilgiye doğru ve hızlı kaynaklardan ulaşma imkânına sahip olan erk sahiplerini daha güçlü kılarken, buna sahip olmayan görece daha güçsüz olan kesime de müdahalenin yolunu açmaktadır. Politik ve kültürel anlamda eşitlikçi bir küreselleşme anlayışından daha çok, şiddetin erk sahibi özelinde küreselleşmesi, bu müdahalelerde genellikle şiddet kullanılmasını da meşru hale getirmektedir.

Aydınlanma Çağı'nın ve Modernite'nin birçok düşünürü/felsefecisi bu dönemde şiddet-iktidar, hukuk-iktidar ilişkisini sorgulamıştır. Alman düşünür Walter Benjamin'e göre; Şiddetin birinci işlevi hukuk kurma ise, ikinci işlevi de hukukun korunmasıdır (Benjamin, 2010: 26). Bu kurma ve koruma yaklaşımları nedeniyle 21. yüzyıl, şiddetin, özellikle de otoritenin şiddetinin giderek arttığı bir yüzyıl olarak değerlendirilebilir.

20. yüzyılın başında birbiri ardına ortaya çıkan modern sanat akımları şiddeti farklı açılardan ele almışlardır. Ekspresyonistler “Sizi şiddet dolu bir anarşiye çağırıyorum”, Fütüristler ise “Saldırgan karakteri olmayan başyapıt olamaz”, gibi sloganlara yer verdikleri manifestoları aracılığıyla şiddeti sanatla ilişkilendirmişlerdir. Benzer şekilde 21. yüzyılın başında şiddet diline dair tartışmalar yoğunlaşmıştır. 11 Eylül 2001’de Dünya Ticaret Merkezine yapılan saldırı sonrası, avangard müzik bestecisi Karlheinz Stockhausen’ın “Bu performans bütün kozmosun en muhteşem sanat eseridir. Biz sanatçılar bunun yanında bir hiçiz” sözlerini çağdaş felsefeci Slavoj Žižek onaylamış, olayı 20. yüzyıl sanatının gerçeklik tutkusunun doruğu olarak yorumlamıştır. Žižek’e göre bundan sonra artık, siyasette olduğu gibi sanatta da hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır (Artun, 2012: 193-204).

Mimar, ressam ve filozof Paul Virilio, 20. yüzyıl sanatının kökten terörist olduğunu ve terörize edildiğini söylemekte ve sanatın savaşlarla, soykırımla, tekno nükleer güçle mahvedildiğini iddia etmektedir (Artun, 2012: 199). Virilio, Dromotoloji (Hız Bilimi) üzerindeki araştırmalarında teknolojiye hızlı artışın potansiyel felaketlere yol açtığını, özgürlüğün azaldığını savunmaktadır. 2002 yılında yayımlanan kitabı “Gelmekte Olan” ile aynı ismi taşıyan bir de sergi düzenlemiştir.¹ Sergide nükleer kazalar, depremler ve terör eylemleri bir araya getirilmiştir. Dramatize bir film müziği eşliğinde insan ya da doğa yoluyla başa gelen evrensel felaket ve yıkımlar, filmler ve fotoğraflar izleyiciye sunulmuştur. Kaza kavramını araştıran bu kapsamlı koleksiyonda sanayi kazaları ile terör saldırıları yanyana getirilmiştir.

Marc Quinn’ın kendi kanından dondurarak yaptığı “Self” büstü, Orlan, Stelarc ve Marina Abramoviç’in vücutlarına uyguladıkları şiddet, Chris Burden’in dolu silahla yaptığı atış performansı, Hermann Nitsch’in gerçek kan kullanarak yaptığı tabloları, Damien Hirst’ün formaldehit içindeki kesilmiş hayvanları... Bunlar gerçek yaşamda görmediğimiz sadece sanal olarak bize verilen kadarını duyumsadığımız şiddete, karşı şiddet oluşturmakta, şiddetin kanıksanmasına izin vermemek adına, gerçeğin abartılmış bir oyununu sergilemektedirler. 11 Eylül gibi bir yıkımın gerçekliği, sanatın bu abartmaları ne kadar ileri götürebileceğinin başlangıcı gibidir adeta.

Yukarıda açıklanan performatif sanat sunumlarından önceki dönemler için temsili bir şiddet sunumundan söz edilebilir. 16. yüzyılda Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel, Caravaggio, Nicolas Poussin, Titian, 19. yüzyılda John Martin, Goya, 20. yüzyılda Picasso, Bacon, Andy Warhol, Jörg Immendorff, yaşadıkları çağda öne çıkan önemli sanatçılardır.

Şiddeti çeşitli yönleri ile yansıtan günümüz sanatçılarından ise Gerhard Richter, Anselm Kiefer, Martin Kippenberger, Leon Golup, Jenny Saville, Marlene Dumas, Daniel Richter, Albert Oehlen, Fabian Marcaccio, Guillaume Bresson, Dana Schutz, Kara

¹ Serginin adı “Gelmekte Olan” Latince “kaza”nın sözlük anlamıdır. Latince köken olarak kaza sözcüğü rastlantı anlamı taşımamakta, kazanın sezilebilir olduğu vurgulanmaktadır. Sergi, Kazalar Müzesi, Düşüs ve Bilinmeyen Miktar olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır (Ada, 11.01.2003). Paris Cartier Müzesinde 29.11.2002-30.03.2003 tarihleri arasında sergilenmiştir.

Walker, Johannes Kahrs ve Luc Tuymans sayılabilir. Bu sanatçılar şiddetin temsili (represantasyon) gerçekleştirirken, body art sanatçıları ise şiddetin kendisini çalışmalarına katarak şiddet kavramını, ritüele dayalı sunum (presentasyon) olarak ifade etmektedir.

Ritüele geri dönüldüğünü iddia eden Sanat ve Tasarım Profesörü Tobin Siebers, bunun kanıtı olarak da şiddetin, uygarlığın bir özelliği olduğunu söylemektedir. Ona göre, ritüelin günümüzde yaşadığını sürekli hatırlatan, şiddetin temsilinden kaçmayı imkânsız kılan, mekanik yeniden üretim araçlarıdır (Siebers, 2003: 19). Resim, heykel, fotoğraf ve beden yönelimli sanatlar (happening, performans sanatı ve beden sanatı) dışında video, sinema gibi sanat disiplinlerince de şiddet sanatın içinde daha çok yer almaya devam etmektedir. Bu saptamalar ışığında, 21. yüzyıl sanatının, konu başlığı olarak ya da sanatsal bir etki yaratmak için araç olarak şiddete odaklandığı söylenebilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

İKTİDAR, GÜÇ ve ŞİDDET KAVRAMLARINA GENEL BİR BAKIŞ ve KAOTİK TASVİR

Maryland Üniversitesi'nden Erin Miller'in yaptığı araştırmalara göre, son on yılda terör eylemlerinin çoğunluğu Ortadoğu, Afrika ve Güney Asya'da gerçekleşti. Saldırılarda ölenlerin % 60'ı Irak, Afganistan ve Pakistan kökenliydi. Buna rağmen en çok ses getiren saldırılar, güvenli topraklarda yaşadıklarını düşündükleri için kendisine bir şey olmayacağını düşünen Avrupa'da gerçekleşti. 2004 Madrid saldırısı, 2005 Londra saldırısı, 2011'de Norveç katliamı ve en son 2015'de Paris'teki Charlie Hebdo saldırı ve katliamları şiddetin boyutlarını ortaya çıkardı (Oksay, 2015:11). Tektanrıcılığın şiddet yoluyla kabul ettirildiği çağlardan, radikal dinsel terörün kendi gibi olmayanların kafasını kestiği veya yaktığı, dünya mirası heykelleri ve tapınakları yıktığı günümüze gelindiğinde ise terör ve savaş, dünyanın neresinde olursa olsun tüm insanlığı etkilemekte ve yok etmektedir. İnsanoğlunun antropolojik açıdan şiddete eğilimli olmasından, gücü her zaman elinde tutmak isteyen güçsüz iktidarların şiddete başvurma nedenlerine kadar şiddet, 21. yüzyılda da incelenmeyi, analiz edilmeyi ve üzerinde her zamankinden daha fazla durulmayı hak etmektedir.

1.1. Şiddet ve Şiddet-İktidar İlişkisi

Şiddet sözcüğüne farklı dillerde farklı anlamlar yüklendiği görülmektedir. Sözcük bizim dilimize Arapçadan girmiştir ve “sertlik-kaba kuvvet” anlamındadır. İngilizce şiddet karşılığı *violence* sözcüğü, latince kökeninde *violentus* ve *violare*'den gelmektedir. *Violantus* “kuvvet-güç” olarak yapıma tarzını, *violare* “ihlal etme” anlamında yapılan şeyi vurgulamaktadır. Dar anlamıyla şiddet başkalarının fiziksel bütünlüğüne zarar vermektir. Daha geniş anlamıyla, Fransız filozof Yves Michaud, hem şiddet durumlarını hem de şiddet eylemlerini kapsayacak şekilde şiddeti şöyle tanımlamaktadır. “Bir karşılıklı ilişkiler ortamında taraflardan biri veya birkaçı doğrudan veya dolaylı, toplu veya dağınık olarak, diğerlerinin bir veya birkaçının

bedensel bütünlüğüne veya törel (ahlaki/moral/manevi) bütünlüğüne veya mallarına veya simgesel ve sembolik ve kültürel değerlerine, oran ne olursa olsun zarar verecek şekilde davranırsa orada şiddet vardır.” (Michaud, tarihsiz: 8). Artun Ünsal, böyle bir yaklaşımda, şiddetin *araç* ve *dışavurum* olarak iki türe ayrılacağını belirtmektedir. Birinci türde şiddet yoluyla başkalarına zarar verilir, ikincide ise şiddet ister bireysel ister toplumsal olsun sadece bir amaçtır (Ünsal, 2010: 30).

Bu tanım ve açıklamalara göre sosyal düzeni destekleyen koruyan yasal şiddetin yanısıra, sosyal düzeni ihlal eden ve ona karşı çıkan şiddet kavramları arasındaki karşıtlık kaçınılmazdır. Sosyal düzeni sürdüren şiddet, iktidarını kaybetmemek için ister istemez kendi içinde yıkıcı öğeler barındırır. Michel Foucault’ya göre, “Suç, yasa sınırları içinde dolaşır, bazen yasanın bu yanındadır, bazen ötesindedir, üzerinde ve altındadır; suç iktidar etrafında bulunur, bazen iktidarın karşısındadır, bir başka zaman iktidarın yanındadır” (Riches, 1989: 791). Bu belirsizlik nedeniyle şiddet kavramını açıklamak ve hangi tarafta yer aldığına karar vermek imkânsız gibidir. Bu belirsizliğin aynı zamanda sanatın şiddeti konu etmesinin nedenlerinden biri olduğu da düşünülebilir.

David Riches’in “Şiddet, belirli eylemleri yapanlardan çok onların tanığı ya da kurbanı olanlara ait bir kelimedir.” (Riches, 1989: 12) saptamasından yola çıkıldığında kültürlerarası bir değerlendirme yapma gereği doğmaktadır. Örneğin devlet tarafından uygulanan fiziksel şiddet, şiddet değil yönetimdir. Alman siyaset bilimci Hannah Arendt’e göre yönetimin yani iktidarın uyguladığı şiddet onun sonunu getirir. Şiddet ve iktidar birbirinin karşıtı olduğundan, birinin olduğu yerde diğeri barınamaz. İktidarın tehlikeye girdiği anda ortaya çıkan şiddet denetlenemezse iktidarın yıkımı kaçınılmazdır. (Arendt, 2009: 70). Slavoj Žižek de Arendt gibi şiddet ve iktidarı ayrı tutar. Žižek iktidarın psikolojik olduğunu, insanların itaat etmelerini sağlayan ahlaki bir güç olduğunu savunur. Fiziksel güç ile sağlanan itaat ise şiddettir. Eski iktidarı yıkan şiddet, yeni iktidara yasallığını vererek ona bir otorite kazandıramaz, çünkü şiddet sona erdiğinde otoriteye itaat etme gereği kalmaz. Žižek, az şiddetin etkisiz olduğunu, çok fazla şiddetin de isyana neden olduğunu açıklamaktadır (Žižek, 2011: 469).

Bilim adamlarının şiddeti derinlemesine araştırmamasına vurgu yapan Arendt, bunun nedeni olarak da şiddet ve keyfiliğin yaşamın gerçekleri gibi görüldüğünden söz etmektedir. Arendt'e göre bu ihmalin başlıca nedeni, herkesin açıklıkla gördüğü bir şeyi hiç kimsenin sorgulayıp, incelememesidir (Arendt, 2009: 14). Michaud, duruma göre yasaklanan, hoş görülen, düzenlenen, özendirilen ya da farkına dahi varılmayan şiddetin bu çeşitliliğini şöyle açıklamaktadır: “Şiddetin algılanmasındaki bu farklılık toplumlardaki değer yargılarının ve ölçütlerin çeşitliliğini vurgulamaktadır. Bu durum ayrıca, kanıksamanın ve yaşamı örgütleyen kurallaştırma sürecinin gücünü de göstermektedir.” (Michaud, tarihsiz: 61). Ayrıca, şiddetin toplumsal yaşamın bir parçası olarak, varlığını kabul ettirdiğini iddia etmektedir. “Sosyoloji araştırmaları, pek çok toplum grubunda yüksek düzeyde şiddetin, yaşamın doğal yapısı içinde olağan kabul edildiğini göstermektedir.” (Michaud, tarihsiz: 35).

Giriş bölümünde de belirtildiği gibi, Virilio'nun, yüksek teknolojinin dünyayı nasıl bir felakete sürükleyebileceğine ilişkin geliştirdiği tezler ve bu konuda düzenlediği sergi günümüz düşünürlerinin meseleyi ne kadar önemli ve acil tanımladıklarının bir göstergesidir. Benzer şekilde daha 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde Walter Benjamin, teknolojik gelişmelerin doğal olmayan kullanımlarının sonucunun savaş olacağını ön görmektedir. “Eğer üretici güçlerin doğal olan kullanımı özel mülkiyet sistemi tarafından engellenirse, teknolojik araç-gereçlerdeki, gelişme hızındaki ve enerji kaynaklarındaki artış doğal olmayan bir kullanım yönünde tazyikte bulunmaya başlar ve bu kullanım biçimini savaşta bulur.” (Hillach, 2007: 76). Arendt de Virilio gibi bilimsel ilerlemenin insanlığın sonunu getirebilir görüşünde olmakla beraber, ilerlemenin kesintiye uğramasının tek nedeninin de şiddet olmadığı görüşündedir.

“Tarihe sürekli bir kronolojik ilerlemenin, üstelik kaçınılmaz bir ilerlemenin terimleriyle baktığımız sürece savaş ve devrim biçiminde karşımıza çıkan şiddet, kesintinin olası tek biçimi gibi görünebilir. Bu doğru olsaydı, eğer şiddet pratiği insan ilişkileri alanında otomatik süreçleri kesintiye uğratmayı mümkün kılabilseydi, şiddetin vaizleri önemli bir noktada haklı olurdu” (Arendt, 2009: 42)

Michaud'un benzer şekildeki saptaması ile ilerleme ve şiddet bağlantısı şu şekilde özetlenebilir: "Bu koşullar altında şiddet tarihsel sürecin kaçınılmaz bir görünümü ise de, ancak ikincil ve dolaylıdır. Şiddet toplumsal değişimlere yol açmaz. Toplumsal değişimler şiddetten yararlanırlar." (Michaud, tarihsiz: 86).

1.2. Şiddetin Eleştirisi Üzerine

Walter Benjamin'in, 1921'de yazdığı "Şiddetin Eleştirisi Üzerine" makalesi şiddetle ilgili değişik görüşlerin ileri sürüldüğü çok tartışılmış, önemli bir makaledir. Benjamin'e göre, şiddetin birinci işlevi hukuk kurma ise, ikinci işlevi hukukun korunmasıdır ve şiddetin her türlü bir araç olarak hukuku kurar veya korur. Benjamin bunu "mitik şiddet" olarak adlandırır. Onun karşısı "ilahi şiddet" ise hukuku yok eder. Mitik şiddet tehditkârdır, kanlıdır, ilahi şiddet ise vurucudur, kan dökmeden öldürücüdür. Mitik şiddet çıplak hayat üzerinde kendi için şiddettir ve kurban ister. İlahi şiddet ise yaşayanlar üzerinde şiddettir ve kurbanları kabul eder (Benjamin, 2010: 26-39).

Benjamin'in yukarıda kısaca özetlediğimiz görüşleri üzerine çeşitli yorumlar yapılmıştır. Žižek, Benjamin'in kastettiği "İlahi Şiddet"i *Demokratik Terör* olarak adlandırmakta ve "İlahi şiddet, şiddetli yöntemlerin şiddet içermeyen amaçlar uğrunda üzücü değil kaçınılmaz bir şekilde kullanılmasıdır." (Žižek, 2011: 475) diyerek açıklamaktadır. Mitik Şiddeti Yunan Miti, İlahi Şiddeti ise Yahudi Şiddet olarak adlandıran Fransız filozof Jacques Derrida, ise "...hukukun mitolojik şiddeti canlıyı kurban ederek kendi içinde tatmin olurken, ilahi şiddet canlıyı kurtarmak için, canlının lehine yaşamı kurban eder." demektedir. Bu bakış açısıyla Derrida, Nasyonal Sosyalizm'in gaz odalarında kan dökmeden insanları imha etmesini, Benjamin'in sözünü ettiği ilahi şiddete karşılık geldiğini bunun da dehşet verici bir düşünce olduğunu belirtmektedir (Derrida, 2010: 119-133).

Sosyolog ve siyaset bilimcisi Aykut Çelebi'nin yorumu irdelendiğinde daha farklı sonuçlara varılabilir: Nazi Soykırımı mitik şiddete karşılık gelir, onun

radikalleştirilmiş bir biçimdir. Yasa kuran ve koruyan mitik şiddet karşısında bunun zıddı olarak hayatın kendisine dair olan, insan kültürünü geliştiren ilahi şiddet vardır. Kurban talep eden mitik şiddet çıplak hayatın üzerinde hüküm süren yalın ve kanlı bir iktidardır. Kurban kabul eden ilahi şiddet ise canlılar adına bütün yaşamı savunan saf iktidardır ve tanrı benzeri bir pozisyonda yer alır. Mitlerin genel özelliğinde olduğu gibi, mitik şiddet tanrıların en saf tezahürüdür. Bu şiddeti durdurmaya muktedir ancak ilahi şiddet olabilir. İnsanların arzuladığı ilahi şiddet, Benjamin'in sözünü ettiği saf şiddettir. Benjamin'in ilahi şiddetten kastı şiddetin ne olursa olsun araçlaştırılmaması ve haklı bir amaç haline gelmesinin engellenmesi bağlamında ahlaki bir duruştur. Bu noktada, Benjamin'in üzerinde Georges Sorel'in etkisi görülmektedir. “Şiddet, önceden öngörülen bir hedefe ulaşmada bir araç olmaktan ziyade, ahlaki topluluğun hangi konuda olursa olsun dolaysız öfkesinin işaretidir.” (Çelebi, 2010: 276).

Benjamin'in ele aldığı ilahi şiddet salt teolojik bir tartışma amacı taşımamaktadır. Proleter genel grevin kendinde bir güç olarak örnek gösterilmesi ve her devrimin kendinden önceki hukuk sistemini yıkan bir kültürel devrim olduğunun üzerinde durması da bunun kanıtıdır. Çelebi, Benjamin'in metnine dayanarak bugünkü iktidar ve güç odaklarının çıkarları uğruna başlattıkları savaşları hatırlatır: “Bugünün çatışmalarında öldürme, kurban etme ya da feda etme ve yalın yaşamın kutsallaştırılması haklı savaş adına yapılan binlerce düzenlemeye eşlik ediyor. Benjamin'i bu gözle okumak, bize mitin ve dinin güdülendirdiği şiddetin iç içe geçen karakteristiği hakkında bilgi verecektir.” (Çelebi, 2010: 280). Yukarıda sözü edilen çıkar için savaş ve sözde haklı savaş nedenleri irdelendiğinde, bu durumun gelişen teknoloji ile küreselleşen kapitalizmin sömürüye dayalı yayılmacı politikalarının sonucu olduğu söylenebilir.

Benjamin'in şiddet ile ilgili yaptığı analizlerin önemli düşünürlerce tartışılmasına ek olarak, bir de Michaud'un düşüncesini incelemek gerekmektedir. Michaud'a göre, hukukun oluşmasını sağlayan bir şiddetin varlığını Benjamin onaylamıştır. Bu şiddetle beraber bir de yöntem-şiddet vardır. Hukukun varlığını sürdürebilmesi için buna ihtiyaç duyulmaktadır. Hukuk kurumlarınca belirlenen bu şiddetin dışında başka şiddet türü olarak *Duru Şiddeti* öne süren Benjamin bunun bir

yöntem değil doğrudan doğruya bir kızgınlık belirtisi olduğunu belirtmektedir. Bu *Duru Şiddet* hiçbirsey istemez, hukuku varetmez ama yokeder. Michaud, bu noktada Sorel'in de aynı düşüncelerle proleter şiddeti bu gördüğünü ifade etmektedir. Fransız yazar Jean Genet, ilerleyen bölümlerde göreceğimiz sanatçı Gerhard Richter'in de resimlerine konu ettiği Baader Meinhof grubunun eylemlerini *saf duru şiddet* olarak değerlendirmiştir. Michaud, *duru şiddet*'le ilgili şüphelerini şöyle dile getirmektedir: “Bütün sorun, saflığın saflığını nereye kadar koruyabileceğini, dolaylılaştırılmaya, usçullaştırılmaya, yani yenilgiye ne kadar direnebileceğini saptayabilmektir (Michaud, tarihsiz: 92-93).

Buraya kadar olan bölümde şiddetin tanımı ve eleştirisi üzerine yapılan çeşitli araştırmalar ve bunlarla ilgili tartışmalar karşılaştırmalı olarak incelendi. Şiddetin ilkel toplumlarda ve din çerçevesinde estetize edilmesi konusu, Benjamin'in “Sanat yapıtının geleneğin bağlamına en eski yerleşme ortamı, kült ortamıdır. Bilindiği gibi, en eski sanat yapıtları önce büyüsel, sonra da dinsel nitelikli kutsal törenlerin hizmetinde kullanılmak üzere oluşturulmuştur.” (Benjamin: 2007: 58) saptaması esas alınarak irdelenmeye çalışılacaktır. Gelecek bölümlerde de görüleceği üzere ritüele geri dönen günümüz sanatında, sanat daha acımasız hale geldikçe ve şiddet sanat içerisinde daha çok yer aldıkça, Benjamin'in sözünü ettiği bu kült değer yeniden ortaya çıkarak, bir yöntem olarak eski konumuna geri dönmektedir (Siebers, 2003: 19).

1.3. Din Olgusunda Şiddet Dili

Tarih boyunca görülen meşrulaştırılmış şiddetin başlıca örneklerinden biri de dinsel şiddettir. Alman din ve kültür-bilimci Jan Assmann'a göre, dinin son yıllardaki gelişim ve dönüşü, yarattığı korku, şiddet, tehdit, nefret ve düşman imajlarının üretilmesine bağlı olduğundan tek tanrıcılık ile şiddet arasındaki olası bir bağlantının sorgulanması gerekmektedir. Assmann şiddeti, bir din meselesi değil, aksine bir siyaset meselesi olarak görmektedir (Assmann, 2010: 9-25).

İlahi şiddet, tektanrıcılık ile birlikte kendini kabul ettirme dayatması ile yayılmış ve genişlemiştir. Tektanrıcılık ortaya çıkmadan önce de dünyanın şiddetle dolu

olduğu, ayinlerde insanların kurban edildiği düşünüldüğünde, dinin bununla mücadelesi göz ardı edilmemelidir. Antik dönemde şiddet dili görsel materyal üzerinden incelenerek anlatıldığında, yapılan sanat eserlerinin farklı amaçlarla oluşturulduğu görülmektedir. Jan Assmann, tek tanrılı dinlerdeki metinlerde, şiddet, günah ve nefret konularının çok büyük rol oynadığına dikkat çekerek bunun pagan dinlerde olduğundan daha farklı olduğunu, pagan dinlerdeki şiddetin hakikat değil, iktidar sorunu olduğuna değinmektedir (Assmann, 2010: 28). Bu farka dayanarak, yeni dinin şiddetli bir biçimde kabul ettirildiğini iddia etmese de, kabul edilişinin neden şiddet dilinde görselleştirilip, hatırlandığını sorgulamaktadır.

“Tanrınız RAB kenti elinize teslim edince, orada yaşayan bütün erkekleri kılıçtan geçirin. Kadınları, çocukları, hayvanları ve kentteki her şeyi yağmalayabilirsiniz.(...)Tanrının RAB’ın size verdiği düşman malını kullanabilirsiniz. Yakınınzdaki uluslara ait olmayan sizden çok uzak kentlerin tümüne böyle davranacaksınız. Ancak Tanrınız RAB’ın miras olarak size vereceği bu halkların kentlerinde soluk alan hiçbir canlıyı yaşatmayacaksınız. (Yas.20: 10-18)” (Assmann, 2010: 40).

İbrani Kitab-ı Mukaddes’deki bu ve buna benzer metinlerin sembolik anlatılar olduğunu ve bu sembollerin anlamını sorun eden Assmann, iktidar ve güç söz konusu olduğunda şiddetin dinsel motiflerinden yararlanabilecek köktendincilerin tehlikelerinden bahsederek, bu metinlerin geçerli olduğu dönem içinde değerlendirilmesi gerektiğinin altını çizmektedir (Assmann, 2010: 54).

1.3.1. Kutsal ve Estetik Yüce Kavramları

Kutsal kavramı topluluklar üzerinde olumlu ya da olumsuz büyük bir etki yaratır. Birçok Afrikalı kabilede kral kutsaldır. Fransız antropolog Rene Girard ‘a göre “Topluluk kutsala fazla yaklaşmamalıdır yoksa yutar onu; iyicil tehditten fazla da uzaklaşmamalıdır, yoksa onun zenginleştirici varlığının etkilerinden yoksun kalır.” (Girard, 1972: 387). Bu yoruma göre ‘Kutsal’ kavramı ‘Yüce’ kavramından ayrı düşünülemez. Çünkü yücenin uyandırdığı dehşet güç ve hayranlık onu ulaşılmaz yapar ve kutsallaştırır.

Alman filozof Kant’a göre güzeli algıladığımızda duyduğumuz olumlu hazzın aksine yüce, hayranlık ve nefretin birleşerek olumsuz bir hazza dönüşmesine yol açar. Kant’ın doğayı imlediği dış dünyanın tehditleri, özgürlüğümüzün diğer bir deyişle doğaya olan üstünlüğümüzün farkına varmamızı sağlar ve bunun sonucunda da dışarıdaki acı, iç hazza dönüşür. Kant “Yücelik doğadaki herhangi bir şeyde değil, sadece ve sadece zihinlerdedir.” der. Böylelikle dehşetin kendisinden çok dehşet karşısındaki tepkimizin yüce olduğunu açıklar. “Kendi konumumuz güvenli olduğunda, bunların görünümü korkunçluğundan dolayı daha da çekicidir ve bu nesneleri kolaylıkla yüce olarak adlandırırız.” Sonuçta yüce, gerçek olmaktan çok imgesel bir deneyim olarak zihinlerde yer etmektedir (Kearney, 2012: 160-162).

Kant’ın çağdaşı İrlandalı filozof Edmund Burke, Kant’ın olumsuz haz olarak nitelendirdiği yüceyi zihnin en güçlü duygusu olduğunu ve keyif verebileceğini savunur. Burke, acının ölümün habercisi olarak görüldüğünü bu nedenle de acı verdiğini belirterek, çok yakında olan acının korkuttuğunu, belli bir mesafede olduğunda ise uğradığı değişiklikler nedeni ile keyif verebildiğini öne sürer. Yücenin kaynağının terör olduğunu ifade eden Burke; “Acı ve tehlike düşüncesini uyandırmaya uygun her tür şey, başka bir deyişle, herhangi bir biçimde korkunç olan ya da korkunç nesnelerle bağlantılı olan veya dehşete benzer bir etki yaratan her şey yücenin kaynağıdır. Yani, zihnin hissedebileceği en güçlü duyguyu ortaya çıkarandır. En güçlü duyguyu diyorum, zira acıyla ilgili kavramların hazla ilgili olanlardan çok daha güçlü olduğuna inanıyorum.” (Burke, 2008: 42-43). Aynı şekilde Aristoteles de temsilin dönüştürücü gücünden bahsederken, acı verici bir nesnenin, sanat formuna dönüştüğünde -nesne ile etkileşime girmesinin önlenmesiyle- artık bize haz verdiğini savunur. “Taklit sayesinde üretilen bu seyirsel haz zengin bir sanat pınarıdır.” (Lentricchia, Mculiffe, 2003: 22-23). Bu dehşet verici duygular hazzın dışında, seyircinin bilincindeki erdemleri de çağrıştırarak rahatlamalarını ve kötülüklerden arınmalarını sağlar. Aristoteles bu etkiyi *Katharsis* olarak adlandırmıştır.

Şimdiye kadar, acı veren şiddet dolu korkunç imajların Kant’a göre olumsuz hazza dönüştüğü, Burke’ye göre de hazdan bile daha güçlü duygular uyandırdığı incelendi. Her iki filozof tarafından da kaynağı şiddet olan bu güçlü duygular “yüce”

diye adlandırılmıştır. Sanatın güzel ile olan ilişkisinin yanı sıra yüce ile olan bağlantısı incelendiğinde ise Jean-François Lyotart, *Inhuman*'da: "Bir yüzyıldır sanatların öncelikli meselesi güzel değil, yüceye ilişkin bir şeydir." (Ranciere, 2012: 89) diyerek "Yüce" kavramına özel bir önem atfetmektedir.

1.3.2. Kurban Etme Ritüelinde Görsel Dil

Rene Girard tören ve kurban teorisini şiddetin yönünü değiştirmek ve başka nesnelere yönelmek üzerine kurgulayıp geliştirmiştir. Arzu edilen nesnenin elde edilmesi isteği üzerine gelişen intikam sürecindeki şiddetin yönü değişerek kurbanın yerine geçmeye başlar. Bu durumda şiddet, kurucu bir nitelik gösterir ve toplumsal kurallar içinde yerini alır. Kısaca özetlenirse, törenler ve kurbanlar şiddeti aldatarak tırmanışını önler ve onu başka nesnelere yöneltirler. İlkel toplumlardaki tören ve kurbanın yerini gelişmiş toplumlarda hukuk sistemi almıştır (Michaud, tarihsiz: 96).

Fransız filozof Georges Bataille'a göre "kurban etme mitik olanın gerçek karşısındaki zaferini simgeler. Tanrısal olan öncelikle samimiyet (şiddetin, çılgınlık, patlama halinin, körlüğün ve akılsızlığın, karanlık ve kötücül kutsallığın samimiyeti) olarak kavranmıştır." İnsanlar bu kutsallık düzeniyle karşılaştıklarında ise korku dolu bir şiddetin içine sürüklenirler. Kurban etmenin şiddeti topluluğun içinden, egemen olana ve en sonunda da kurban edilecek köleye kadar uzanır (Kearney, 2012: 284-285)

Bergama sunağında yer alan frizlerde tanrılar aklı, ölümlüler doğayı ve barbarlığı simgelemekteydi. Yine antik dünyada tanrıların emirlerine karşı gelen Troyalı rahip Laokoon'un oğullarıyla birlikte yılanlar tarafından acı çekerek cezalandırılmasını konu alan "Laokoon ve Oğulları" heykeli, helenistik dönem sanatının en önemli eserlerindendi.¹ Onların gördükleri işkenceler güzel olarak kabul edildiği için en estetik şekilde taş a aktarılıyordu. Şiddetin estetikleştirilmesini ve yaratılan Pathos Formula'yı Sanat Tarihi profesörü yazar, Stephen Eisenman şöyle açıklamaktadır: "Helenistik

¹ Yunanlılara göre, Laokoon işkence karşısında yenik düştüğüne göre haksızdır. Yunanca'da işkence sözcüğü "mihenk taşı" anlamında kullanılan *basanos* sözcüğünden gelir. "Bu da Yunanlıların gerçeğe ulaşmak için zulmü ve şiddeti gerekli gördüklerinin belirtisidir." (Eisenman, 2007: 43).

dönemin büyük eserlerinin hemen hepsinde bulunan acı çekme teması, 2000 yıldan fazla sürecek paganist geleneğin de başlangıcını oluşturuyordu. Helenistik eserlerdeki acıyı erotikleştiren ve estetize eden, rasyonelleştiren tavır –ışkencenin önemi ve gerekliliği düşüncesi- sanatsal bir Pathos Formula² yaratıyordu.” (Eisenman, 2007: 50).

Günümüze gelindiğinde, Ebu Graib’te Amerikalı askerlerin Iraklı tutsaklara yaptıkları işkencelerin fotoğraflarında da aynı tanrı-köle ilişkisi görülmektedir. Amerikalılar tanrı, Iraklı tutsaklar ise cezalandırılan kölelerdir. Kafalarında bir çuval, bazen boyunlarında bir tasma ile korumasız, tamamen çıplak bedenlere yapılan cinsel çağrışımlı, küçük düşürücü işkence fotoğraflarının çekilmiş olması bile bu askerlerin kendilerini tanrı katında gördüklerinin bir delilidir adeta.

Iraklı tutsaklara yapılan işkencelerin, acı çekmenin güzelliğini içeren antik Pathos Formula ile açıklanması yetersiz kalmaktadır. Fransız siyasi düşünür ve tarihçi Alexis de Tocqueville, başkalarının acılarına karşı duyarsızlığı, eşitlik duygusunun eksikliğine bağlayarak bunu şöyle açıklamaktadır. “Hepsi de doğuştan ya da alışkanlıkları nedeniyle aristokrasiye mensup olan Ortaçağ tarihçileri bir soylunun trajik sonunu anlattıklarında sonsuz acılardır dile getirdikleri, oysa halktan insanların kılıçtan geçirilişlerini ya da çektikleri acıları kılları bile kımıldamadan bir solukta anlatıverirler.” (Bruckner, 1995: 239).

İlkel toplumlar, Antik Yunan, veya Ortaçağ’da bu eşitsizliğin ve ayrımcılığın nedenlerini antropolog Mary Douglas, düzenin dayatılması olarak görmektedir. Toplum için, yanında olmayan, yasalara uymayan, her şey ona karşı olma potansiyeline sahiptir. Sınırların çizilerek ihlal edenlerin cezalandırılması düzeni sağlamanın bir yoludur. Böylesi bir düzenin oluşturulması ise, alt-üst, kadın-erkek, yandaş-karşı arasındaki ayrımın abartılması ile olanaklıdır (Douglas, 2007:27). İlkel ve vahşi olan öteki ancak şiddet yoluyla yok edilebilir.

² **Pathos formula:** Bedeni, kendisine zulmedenin hazzı ya da yücelmesi için kurbanın bilinçli olarak yabancılaştırdığı bir şey olarak betimleyen, Alman sanat tarihçisi Aby Warburg tarafından ilkel toplum ve kültürlerde sıklıkla rastlandığı ileri sürülen mistik motif. (Eisenman, 2007: 12)

Günümüzde ise bu eşitsizlik olgusu devletler düzeyinde yaşanmaktadır. Amerikalı yazar Susan Buck-Morrs, kitleleri parçalara ayıran bu farklılıklardan kapitalizmin yararlanarak, etnik ve milliyetçi savaş ve teröre yol açtığını savunmaktadır. (Buck-Morrs, 2004:8-9). Bu durum böyle devam ettiği müddetçe de savaşların dolayısıyla şiddetin sona ermeyeceği söylenebilir.

1.4. Kaotik Tasvir ve Fantastik İmgelemde Şiddet

Buraya kadar olan kısımlarda; şiddetin tanımı, Benjamin, Arendt, Michaud, Žižek ve Derrida gibi filozof ve yazarların şiddetin eleştirisi üzerine olan görüşleri, din, devlet gibi kurumlarca kullanılma yöntemleri, kutsal ve yüce kavramlarına dayanak yapılan kurban ritüelinde şiddetin kurucu niteliğinin öne çıkması konuları araştırıldı. Şiddetin bir de fiziksel baskı şeklinde olmayan, insanın insana ve insanın doğaya yaptığı müdahalelerle oluşan başka tanımlamaları da vardır. Finansal spekülasyon gibi ekonomik ve tsunami ya da deprem gibi doğal felaketlerin yol açtığı feci sonuçlar, insanlar üzerinde büyük bir şiddet uygulamaktadır. Žižek bunu “Soyut Şiddet” olarak adlandırmaktadır (Žižek, 2011: 357). Bu türden bir şiddet karşısında geri çekilip kaderine razı olmayan Japon ulusu, anime ve mangalardaki fantastik bir görsellik ve hayal dünyasıyla, apokaliptik nükleer bir felaketin filmi olan Godzilla’da canavarlar yaratarak, postapokaliptik romanlarda kaotik felaketleri önleyici konular işleyerek travmalarla başa çıkmanın yollarını bulmuşlardır. Japon kültür ve sanatı, depremler ve tsunamilerin yanı sıra nükleer saldırılarla şekillenen yakın tarihinden derinden etkilenmiştir. Yönetmen Akira Kurosawa’nın “Yedi Samuray” ve “Rashomon” gibi filmlerinde, 1923’de 100.000 kişinin öldüğü Tokyo depremi sonrasında kanunsuzluk, kaos ve şiddetinden ilham aldığı düşünülebilir (Radikal, 17.03.2011). Japon baskı sanatçısı ve ressam Katsushika Hokusai’nin “*Büyük Dalga*”(1832) isimli ahşap baskı resmi incelendiğinde, ön planda dalgalar içindeki tekneler, arka planda karlı Fuji Dağı ve en arkada da resme adını veren büyük dalga görünmektedir. Dalgaların denize köpüklenerek inmesi, arkadaki büyük dalganın korkunçluğu, teknelerin cılız görünimleri bir felaket resmi olduğunu anlatmaktadır.

Bu alt bölümde ilk olarak, Kıyamet Günü diye bilinen Apokaliptik tasvirin sanatçılar tarafından nasıl görselleştirildiği incelenecektir. Öncelikle, 16. yüzyılda yaşamış olan Hieronymus Bosch'un resimlerinde gözlemlenen şiddetin, kaotik ve fantastik dünyası analiz edilecektir. Mümtaz Sağlam bir makalesinde *ütöpik* ve *kaotik tasvir* ayrımını şöyle anlatmaktadır:

“*Ütöpik* tasarım, genelde olumlu, gelişmeci bir öze dayandırır kendini. Öte yanda ise, *kaotik* tasarım diyebileceğimiz olgu, sanki düşleme yetimizin karanlık yüzünün yansılarını içerir. Güvensizliğin ve değer yitimlerinin yol açtığı psikopatolojik yükü harekete geçen yaratma içgüdüsünün tüm tutkularından arınma adına gerçekleştirdiği *katharsis*'e dönüşür açıkça. Bu nedenle sanatçı simgelere sığınır, düş kişileriyle ilişkiye geçer.” (Sağlam, 1999: 56)

Sağlam'ın saptadığı gibi Bosch, zamanın ruhuna uygun karamsar ve kuşkulu resimler yapmaktadır. Bosch'un yaşadığı yüzyılda, Hollanda'da ekonomik sıkıntıların yanı sıra, savaşlar, veba salgını ve açlık felaketleri Tanrı'nın gazabına bağlanmakta ve dinsel fanatizm nedeniyle de büyücülük ve akabinde cadı avcılığının önü alınamaz olmaktadır. İtalya'da rönesans ressamı klasik güzelliği resmederken, Bosch İncil'deki cennet, cehennem ve kurtuluş sahnelerini, hayal ürünü masalsi figürlerle Ortaçağın karanlık zihniyeti olarak tasvir etmiştir. Gerçeküstücü sanatın ilk temsilcisi olan Bosch'un resimleri şeytani işaret eden sembol ve alegorilerle yüklüdür.



Resim 1.1. Hieronymus Bosch, “*Dünyevi Zevklerin Bahçesi*”, Ahşap üzerine yağlıboya, 220x389cm, 1503-1504

Bosch, dini resimlerin dışında, dünyevi resimler ve hayal ürünü resimler de yapmaktadır. Hayal Ürünü resimler kategorisine giren resimlerinden “*Dünyevi Zevkler Bahçesi*” üç bölümden oluşmaktadır. Sol bölüm “*Havva’nın Doğuşu*”, orta “*Zevkler Bahçesi*”, sağ ise “*Cehennem*” olarak tasvir edilmiştir. İki yandaki bölümler kapandığında ise kapaklarda tanrının dünyayı yaratışı betimlenmiştir. Bu resimlerde şeytan ve balıklar havada uçmakta, ağaçlar birbiri içine girmekte, şeffaf küreler içinden fantastik insansı yaratıklar çıkmaktadır. “*Cehennem*” panosunda şeytan oturduğu tahtan insanları yutarak bir çukura pislemektedir. Psikopatolojik dehşetler ve büyüler çok ayrıntılı bir şekilde ve canlılıkla gösterilmiştir. “Bosch’un dünya görüşünde nesnenin doğal düzen ve dengesi bozulmuş ve yerine şeytanların kaotik faaliyeti geçmiştir. Boşalan yıkıcı enerji deliye dönmüştür. Çağdaşlarının gözünde ise bu resimler, herhalde sanatçının tanık olduğu ve sonradan dikkatle kaydettiği birer büyücülük belgeleri gibidir.” (Poch-Kalous, 2005: 99-109).



Resim 1.2. Pieter Bruegel, “*Babil Kulesi*”, ahşap üstüne yağlıboya, 114x155cm., 1563

Bosch'un çağdaşı Pieter Bruegel'de Bosch'un izinde simgeselci anlatımda resimler yapmaktadır. Ancak Bruegel hümanist bir dünya görüşüne sahip olduğundan onun yaptığı resimlerde cennet-cehennem tasvirlerinden çok güncel ve gerçek olana göndermelerde bulunan metoforik anlatımlar mevcuttur. Örneğin “*Babil Kulesi*”³ defalarca resimlerinde kullanan sanatçı, insanların kibirinin altını çizmekte, yaşadığı şehrin karmaşasını göstermektedir. Onun resimlerinde gösterdiği manzaralar hayal dünyasında yarattığı, engin bilgisiyle olgunlaştırdığı başka bir dünyadır. Bu dünya, sanatçının yetkin resim tekniğinin sağladığı kusursuz ayrıntılı detaylar ve hassas renk-ışık oyunları ile birleşerek bir bütünlük oluşturur (Krausse, 2005: 28-29).



Resim 1.3 .John Martin, “Kıyamet Günü” tuval üzerine yağlıboya, 196.5x303 cm, 1851

19. yüzyılda yaşamış olan İngiliz sanatçı John Martin de cennet ve cehennem tasvirleri yapmıştır. Teknolojiyi ve ticareti çok iyi kullanarak Warholvari bir yaşam şekliyle, Charles Dickens, Belçika Kralı Leopold gibi parlak bir dost çevresi edinmiş

³ Tek bir dilin konuşulduğu evvel zamanlarda, insanlar cennete ulaşip Tanrı’yı görebilmek için bir kule inşa etmeye başlar. İnsanlığın bu kibirli girişimine karşılık, Tanrı ceza olarak dillerini karıştırır. Farklı dillerde konuşmaya başlayan işçiler ve şehir sakinleri aralarında anlaşamaz olur ve kulenin inşaatını yarım bırakarak dünyanın farklı bölgelerine dağılır.

olan Martin'in ateş kırmızısı ve amber sarısı renklerle devasa ebatlarda betimlediği kıyamet günü resimleri hayal gücünün kuvvetini göstermektedir. İzleyende ürpertiler uyandıran bu resimler, zamanında Kraliyet Akademisi tarafından reddedilmiştir. Bugünün sanat tarihçileri, daha yeni olarak, bu eleştirilerin Martin'in başarısızlığını değil, egemen elit çevrelerin kalıtsal kibirli züppeliklerini ortaya koyduğunu kabul etmektedirler. Onu çağdaşlarından ayıran şey, küstah estetik yaklaşımı dışında, keskin ticaret duygusuna sahip olması ve reproduksiyon imajların değerini kavramış olmasıdır. Orijinal resimlerini kopyalamak için yeni teknikler kullanmış ve bunları dünyanın her yanındaki hayranlarına satılmak amacıyla göndermişti (Akbar, 2015).

Kariyerinin geç döneminde üretilmiş olan, "*Kıyamet Günü*" isimli yapıtı en önemlilerindendir. Bu yapıt, üç parçadan oluşan ve dünyanın sonunu, kendi içinde çöküşüne vurgu yaparak anlatan, olağanüstü bir konsept derinliği içinde üretilmiş, bir betimlemedir (Akbar, 2015).

1.4.1. Francisco Goya'nın Hayal Dünyası

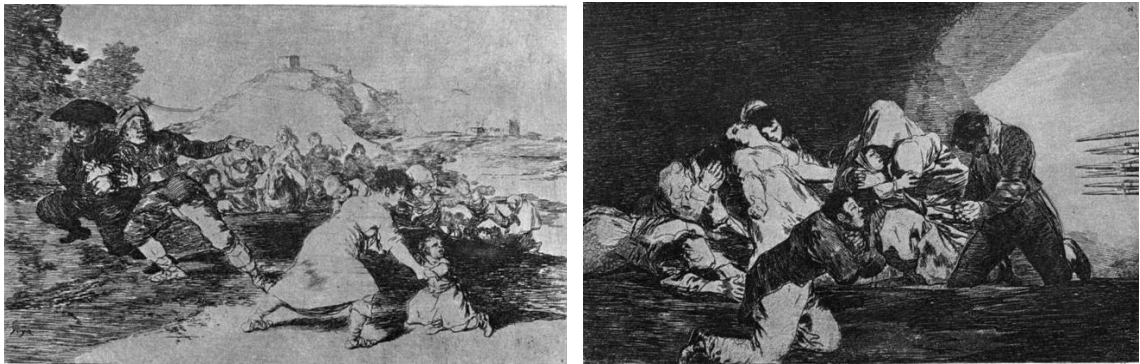
Bosch, Bruegel ve John Martin'in apokaliptik ve kaotik resimleri aynı zamanda fantastik imgeleminden de çağrışımlar yapmaktadır. Bu bölümde fantastik imgelemin çarpıcı görünümelerini özellikle gravürlerinde yaratan Francisco Goya'ya ayrı bir yer verilmesi kaçınılmaz görünmektedir.

Goya'nın 1798'de tamamladığı "*Cadılar*" dizisinden sonra yaptığı "*Los Caprichos/Kapriçyolar*" dizisi, toplumun aşırılıklarını ve ahmaklıklarını hicveden, siyasi ve toplumsal açıdan keskin eleştiriler taşıyan, 80 gravürden oluşmaktadır (Krausse, 2005: 54). Bu gravürlerde o zamana kadar yapılmamış bir yenilikle kazı resimle oyma baskı tekniğini bir arada kullanarak, bakır levhayı kezzapla işlemiştir. Baskının kapağında aksi ifadeli profilden bir otoportresi yer almaktadır. Goya, güçlü fantastik elemanlar ve absürd yorumlar taşıyan, ironik ve şiddet içeren bu çalışmalarının hayal ürünü olduğunu söyleyerek, İspanyol yaşam tarzına, kiliseye ve yönetime güçlü eleştiriler getirmiştir.



Resim 1.4. Francisco Goya, *Kapriçyolar*’dan bir kısım gravür ve “*Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır*”, 21.5x15.2 cm. 1797

Kapriçyolarda çeşitli simgeler kullanılmıştır. Yarasalar, kirlilik ve şehveti simgeler. Rüya gören kişinin yanına yaklaştıkça kötülükleri artar. Antik çağdan bu yana rağbet gören bir figür olan kedi, uzun zaman büyücülükle birlikte düşünülmüştür. İspanya’daki sosyal ve politik duruma yapılan gönderme açıktır. “*Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır*” gravürünü yorumlayan bir uzman, resmin başka bir anlam boyutuna dikkat çeker: “Akıl uyursa ya da düş görmeye başlarsa karanlığın kuvvetleri, yani cehalet, vurdumduymazlık, akılsızlık ve şiddet iktidara gelecektir.” (Krausse, 2005: 54).



Resim 1.5. Francisco Goya, “*Savaşın Felaketleri*” serisinden “*Onu Gördüm*” ve “*Kimse Buna Bakamaz*” 1810-1820

Goya'nın bir diğerk önemli çalışması “*Savaşın Felaketleri*” adını verdiği baskı dizisi 85 parça siyah beyaz desenlerden oluşmaktadır. 1808’de İspanya’da başlayan iç savaşın dehşeti ve ölümün yüzü bu desenlerde görülmektedir. İzleyenlerin savaşa, zulme karşı duyarlılığını arttırmak ve şok etmek amacı ile tasarlanan resimlerin, altındaki yazılı açıklamalar ise bakmanın güçlüğü ve yetersizliği üzerinde durmaktadır. “Goya’yla birlikte sanata, acıya duyarlılık açısından yeni bir standart gelmiştir.” (Sontag, 2005: 44). 4. Bölümde Golup, Picasso ve Manet gibi sanatçıların etkilendiğini belirttiğimiz “3 Mayıs 1808” isimli resmi, bu desenlerdeki çalışmalarından ortaya çıkmıştır.



Resim 1.6. Francisco Goya , “*Kara Resimler*” serisinden *San İsidro Festivali*, 1819-1824

Goya'nın hastalığı ve İspanya'daki iç savaş döneminde, *Quinto del sordo/Sağırın Evi* diye adlandırılan evinin duvarlarına boyadığı “*Kara Resimler*” adı gibi ışsız kara resimlerdir. Bu karanlık atmosferdeki grotesk ifadeli insanlar kocaman açılmış gözleri ile şaşkın ve çaresiz görünmektedir. İlk kez bu resimlerle güzellik, sanatın konusu olmamakta, çirkin ve kötü olanla, hayatın acımasız gerçekleri tasvir edilmektedir. Susan Sontag'ın Goya'nın resimleri hakkında saptaması şöyledir. “Goya'nın resimleri, izleyiciyi dehşet duygusuna iyice yaklaştırır. Resmin seyirlik olma özelliğinden gelen bütün tuzaklar ortadan kaldırılmıştır. Manzara bir atmosfer, bir karanlıktır ve ana hatları bile belirgin değildir.” (Sontag 2005: 44).



Resim 1.7. Rubens, “Çocuklarını Yiyen Satürn”, 1636



Resim 1.8. Goya, “Çocuklarını yiyen Satürn”,

146x83cm, 1819-1823

Kara Resimler’den “Çocuklarını Yiyen Satürn” duvardaki diğer birçok resim gibi daha sonra tuvale aktarılmıştır. Bu resim, Peter Paul Rubens’in aynı isimli resmiyle benzerlikler göstermektedir. Rubens’de mitin korkutucu ama daha geleneksel bir tasviri görülürken, Goya miti ilkel bir vahşilik içinde yorumlamış ve çocuk yerine yetişkin bir insan figürünü tercih etmiştir.

1.4.3. Dışavurumcu Sanatta Kaotik Tasvir

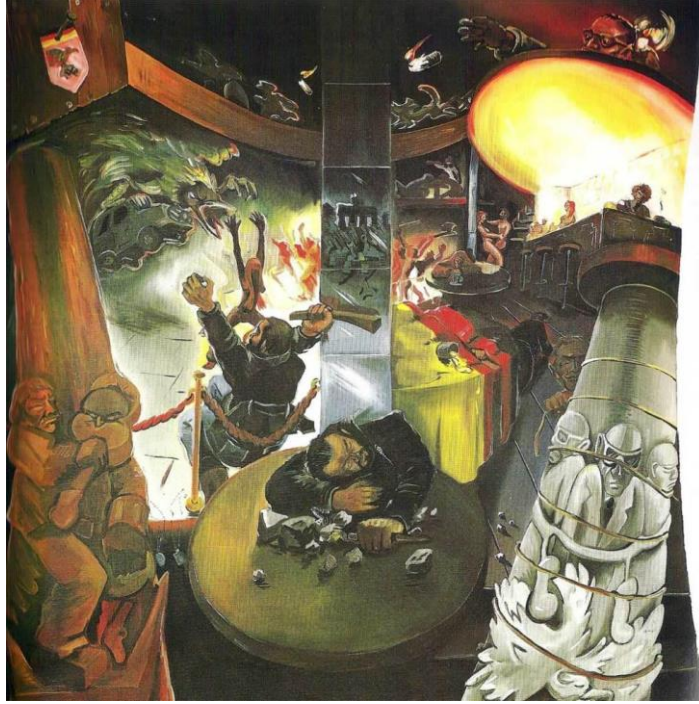
Şu ana kadar, kaotik ve fantastik tasvir, Bosch, Bruegel ve Martin’in Apokaliptik tasvirlerinden, Goya’nın fantastik imgelemine yansıtan gravürlerine kadar geniş bir yelpaze içinde ancak belirli alanlarda sınırlandırılarak irdelenmeye çalışıldı. Kaotik tasvir sözlük anlamıyla kargaşa ve düzensizliği ifade ettiğinden içeriğinde sadece Apokaliptik tasviri barındırmamaktadır. Örneğin ilerleyen bölümlerde incelenecek olan sanatçılardan Daniel Richter’in şiddet ve karmaşayı ifade eden

apokaliptik sunumu, çizgi film ve bilgisayar oyunlarından da ilham alan, günümüze uyarlanmış hafif dozda bir mizahı barındıran bir anlayışla kurgulanmıştır. Bu nedenle kaos sözlük anlamında düşünülerek dışavurumcu sanatın şiddeti nasıl görselleştirdiğinin üzerinde durulması konuya destek olacaktır. 20. yüzyıla bakıldığında, Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarından en çok etkilenen ve bunu mekânsal boyutu olan kaotik tasvirler ile yansıtan Alman dışavurumculuğu Üçüncü Bölümde, daha kapsamlı olarak ele alınacağından bu bölümde son olarak, kaotik tasvirle bağlantılı olarak sadece Jörg Immendorff ve Anselm Kiefer incelenecektir.

Joseph Beuys'un öğrencisi olan Jörg Immendorff (1945-2007), 19 adet olan büyük ebattaki, "*Cafe Deutschland/Kafe Almanya*" serisinde bölünmüş Almanya'yı kaotik bir eşzamanlılıkta, çeşitli semboller aracılığıyla biraraya getirmiştir. Güncel politik figürlerin yanında fahişeler, sanatçılar ve aydınların olduğu metaforik bir dünyadır bu. "*Kafe Almanya III*"'ün merkezinde kendisini yuvarlak bir masanın üzerinde elinde fırçasıyla uyurken betimlemiştir. Resmin ortasındaki aynalı kolon bölünmüş Almanya'yı yansıtmakta, dev bir alman kartalı ressama saldırmaktadır. Fineberg, resmi şöyle yorumlamaktadır: "Süreklilik içindeki tek bir uzamda bulunan bu oto-portrelerin eşzamanlılığı algıların aynı düzlemde soyut kavramlar olarak bir arada göstergebilimsel düzeylerin birlikte varolduğu ve etkileşime girdiği "Kafe Almanya"nın öncülüğünü yaptığı kendi yeni dilinin yapısı üzerine düşünür." (Fineberg, 2014: 405-406).

Immendorff gibi büyük ebatlarda çalışan yeni dışavurumcu ressamlardan Anselm Kiefer yapıtlarında, Almanya'nın şiddet dolu yakın tarihini sorgulamış, toprak, saman, metal gibi malzemeler kullanarak resimlerin sahiciliğini arttırmış ve onlara boyut kazandırmıştır. Almanya tarihi boyunca, Alman halkıyla özdeşleştirilen efsane ve önderlerin Naziler tarafından kullanılarak kitleleri yıkıma ve savaşa sürüklemesi, Kiefer'in resimlerinde metaforik simgeler olarak düzenlenmiştir. Ancak geleneksel tarihsel resim türünden farklı olarak imajlar unutulmuş bir tarihe değil bugünün izlerine gönderme yapmaktadır. Bu nedenle de günceldir ve herkesin kendi tarihiyle hesaplaşarak, tarih bilincinin yenilemesini sağlamaktadır (Krausse, 2005: 118). Kiefer'in Nazi Almanya'sı ile ilgili kolektif hafızayı güçlendirmek adına, tarih bilincini

sorguladığı devasa ebatlardaki işlerinde kullandığı renkler genellikle kahverengi siyah ve sarıdır. Son bölümde incelenecek olan Leon Golup’un figüratif resimlerindeki biçimsel şiddeti, Kiefer’de soyut olarak duyumsamak mümkün olmaktadır.



Resim 1.9. Jörg Immendorff, “Kafe Almanya III”, 282x273cm. t.ü.y.b, 1978



Resim 1.10. Anselm Kiefer, “Nuremberg”, t.ü. akrilik, saman ve emülsiyon, 280x380 cm., 1982

Bu ilk bölümde, teorik olarak şiddetin tanımı ve eleştirisi üzerinde duruldu. Ayrıca, 16. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar kaotik tasvir ve fantastik imgelem örneklerinin bir kısmı incelendi. İkinci bölümde, şiddetin görselleştirilmesi konusunda günümüz kitle iletişim araçlarının oynadığı önemli rol sorgulanacaktır. Mağara duvarlarındaki şiddet dili, korkuyu yenmek, kutsal kitaptaki korkutmak ve hükmetmek üzerineydi. Bugün onların yerini medya aldı. Kitle iletişim araçları yoluyla uyuşturulan kitleler şiddet görüntülerine alışarak, gerçekte sanalı birbirine karıştırmaktadır. Her gün televizyon ve sosyal medya aracılığıyla şiddet bütün dehşetiyle yaşanmakta, kapatma düğmesine basıldığı anda da güvenli köşelerde bu şiddetten uzak olmanın rahatlığı ile Burke'nin saptadığı gibi neredeyse bundan haz bile duyulmaktadır. İkinci bölümde, sıradanlaştırılan şiddetin, medya kanalı ile etkisiz görüntü olarak kitleleri nasıl uyuşturduğu ve buna karşı sanatın görüntülerinin vurucu etkisi üzerinde durulacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

MEDYA ÇAĞINDA ŞİDDET ve SANAT

İlk bölümde, şiddet ve dehşet imajlarının, teknoloji çağının üretimleri olan televizyon ve bilgisayardan çok önceleri, tek tanrıcılığın kabul edildiği ilk dini metin ve resimlerinden, Bosch ve Goya'nın fantastik grotesk baskı ve resimlerine kadar, birçok sanatçı tarafından etkileyici ve vazgeçilmez bir biçimde yoğun olarak kullanıldığı incelendi. 21. yüzyılda şiddet tasviri, kendi çağına uygun kitle iletişim araçları olan bilgisayar, internet gibi ileri teknoloji ürünleri kanalıyla sürdürülmektedir. Bugün medyadaki terör ve felaket haberlerinin insanlar üzerinde bıraktığı etki, Kant'ın görüşlerine dayanarak, 'yüce' kavramı ile açıklanabilir. Buna göre, güvenli bir ortamda, elektronik ekranda şiddet görüntülerini izleyenlerin kapıldıkları dehşet ve şok duygusu, *yüce*'dir. Çerçeve içine alınan bu dehşet, artık etkisiz görüntüdür. Bu bölümde şiddet ve dehşet görüntülerinin medya çağında nasıl ve ne amaçla kullanıldığı, sanatın bu imajlarla neler yaptığı sorgulanacaktır.

2.1. Medyada Şiddet ve Etkisiz Görüntü

İletişim teknolojilerinin gelişimi şiddetin eskiye nazaran daha yoğun yaşandığını düşündürtse de Kaliforniya Üniversitesi profesörü David Trend'in de belirttiği gibi şiddet hep vardı:

"Şiddet imgesi, avcılar mağaraların duvarlarına maceralarını kazımaya başladığından beri vardır. Kişi şiddet davranışının insanoğlunda doğuştan var olduğuna inansın inanmasın, şiddet hikâye anlatımında her zaman önemli bir rol oynar. Mısır, Sümer, Minos ve Babil halklarını tümü şiddet olaylarını resmetmiştir. Bu eski Mısır'ın 3,000 yıl önce yazılan klasik eserlerin de aynıdır. Hepsi anlatımlarını geliştirmek için şiddete güvenir. Homerosun İlyada'sı (M.Ö. 760 civarı) askeri anlaşmazlık, suikast, katliam, cinsel saldırı ve doğal afetleri acımasızca anlatır."(Trend, 2008: 22).

Amerikalı yazar Susan Sontag, şiddet dilinin günümüzde de yoğun bir biçimde kullanılmasını insanların merak ve tatmin duygularının doyurulması ile ilintili olduğunu vurguluyor: “Anlaşılan o ki, acı duyulan bedenleri gösteren resimlere karşı duyulan iştahlı merak, nerdeyse çıplak bedenlere gösterilen arzulu merak kadar şiddetlidir. Hristiyan sanatında, yüzyıllardan beri sergilenen cehennem betimlemelerinde bu doğal güçlü duygulardan ikisi de tatmin ediliyordu.” (Sontag, 2005: 40).

Ortaçağın şiddet ve ölüm tasvirleriyle dolu metinlerinden günümüzde Jose Saramago’nun mizahi bir dille yazdığı “Kabil” kitabına dek acımasız şiddet ve kıyım hikâyeleri güncelliğini her zaman korumaktadır. Saramago’nun ironik ve yalın dili sanatın bu konudaki tavrının edebiyat alanındaki bir göstergesidir sadece. Ancak medyadaki iletişim araçlarının böyle bir endişesinin olmadığını Trend şöyle açıklar:

“Dijital efekt teknolojilerindeki yeni gelişmeler, bilgisayar oyunlarının patlaması ve kar güden medya holdinglerinin gittikçe artan birleşmeleri benzeri görülmemiş bir vahşetle şiddeti zorlamaktadır. Bu, belki çok da tesadüfi olmayan bir biçimde, gerçek yaşamdaki felaketlerin ekran içinde yaratılanlardan pek ayırt edilemediği tarihi bir zamanda meydana gelmektedir. Halkın birçok biçime sahip olan şiddet imgelerine karşı duyduğu açlık, şiddeti yapımın başlıca ögesi haline getirdi.” (Trend, 2008: 16).

Bu saptamaların ışığında, şiddet imajlarının bu kadar yoğun kullanılmasının nedenleri, ekonomik bakış açısından arz talep meselesi olarak görülebilir ya da *her yüzyılın kendini temsil eden görüntüyü üretmesi gerekir* (Sontag, 2008: 44) diyen Susan Sontag’ın sözleri ile yaşadığımız yüzyılın şiddet yılı olduğu sonucu çıkarılabilir. Michel Foucault insanların endişelerle başa çıkma yolu olarak korkulan şeyi sürekli tasavvur etmeye ihtiyacı olduğunu söyler. Şiddet bir yandan kınanırken, diğer yandan halk kültüründe durmadan yeniden üretilir.” (Trend, 2008: 32). Bu kavrayışa göre, bugün dünyada şiddet arttıkça, insanlar da şiddeti gerçekdışı dünyalarda, imgeler ve hikâyelerde, filmlerde arayarak şiddetten gördükleri zararı sanal yollarla hafifletmeye çalışıyorlar. Teolog Timothy Beal’in ifadesi ile: “Korku edebiyatı ve filmleri genellikle tanrılar ile canavarların kültürümüz ve imgelemimizde birbirleriyle nasıl ilişki kurduğunu- hatta yer değiştirdiğini-araştırır.” (Kearney, 2012, 314).

2.1.1. Şiddetin Sıradanlaşması ve Etkisiz Görüntü

Medya çerçeve içine alınan şiddet görüntülerini izleyene dolaylı olarak aktarır. Seyirci ise buna katıksız bir gerçekmiş gibi bakarak bir yanılsama içine girer. Sanatın eleştirel ve sorgulayıcı bakış açısı bu yanılsamayı bir ölçüde düzeltir ve dönüştürür. Richard Kearney, sanatın yanı sıra felsefenin de buna katkısının olduğunu ileri sürer: “Sanatla felsefenin avantajı, bu tür bir yanılsamanın karakterini teşhir eden (yine Kantçı anlamda) “eleştirel” söylemler olmalarıdır. Böylece, akıl almaz şeylere ilişkin tüm yayınların gerçekliğin bir ölçüde örtbas edilmesine dayandığını anlamamıza yardımcı olurlar.” (Kearney, 2012: 167).

Şiddete sanatsal yaklaşımla, medyanın yaklaşımı arasındaki nitelik farkını Fransız Felsefeci Jacques Ranciere örnekleriyle anlatıyor. Medyada çerçeve içine alınan şiddetin etkisini yitirdiğini ancak bunun nedeni olarak işaret edilen çok fazla şiddet görüntüsünün bizi duyarsız hale getirdiği düşüncesini sorgulamak gerektiğini belirtiyor. Sistem görüntüleri seçer, sayılarını azaltır ve onlar hakkında nasıl düşünmemiz gerektiğini söyleyen uzman bakış açısı ile ekrana getirir. Bu uygulama aracılığıyla da, sıradan herkesin görmeye ve konuşmaya muktedir olmamasını öğretme politikasını amaçlar (Ranciere, 2009: 89-90).

Pascal Bruckner, Ranciere’in aksine, medyada sürekli, ölçüsüzce servis edilen şiddet görüntülerinin, şiddetin kanıksanmasını ve sıradanlaşmasını sağladığını ve bu durumun şiddete karşı duyarlılık yerine duyusuzluk ve mutsuzluk getirdiğine işaret etmektedir. Bruckner’e göre röntgencilik kışkırtan dehşet, üzüntü, açlık ve yıkım görüntüleri, izleyende neredeyse pornografik bir görüntü algısı bırakarak, bu kadar trajedi karşısında ne yapacağını bilemeyen insanları umutsuz ve mutsuz kılıyor. Her şeyin ortaya dökülüp, sergilenmesi, kitle iletişim araçlarının yayınladığı büyük yıkımlara karşı insanlara bağışıklık kazandırmanın en iyi yolu oluyor. Bireysel özgürlükler, en üst seviyede tutulup savunulurken, dünyada olup bitenlere, felaketlere ister istemez sayısal olarak bakılıp, öncekilerle kıyaslanıyor (Bruckner, 1995: 232-238). Bruckner bu sayısal bakışa Nazi Soykırımını örnek göstererek şöyle devam ediyor: “Bu kıyımın iğrenç olması için kök kazımaya dek gitmesine gerek olmadığını düşünmek

yerine, soykırım bile olmadı diye hesaba katamıyoruz!.. Ve çıtayı öyle yükseğe koyuyoruz, büyük çapta yok etmelere öylesine açız ki canavarlıklar bizi soğuk, kuşkucu bırakabiliyor.” (Bruckner, 1995: 234).

Ranciere medyanın tarafsız yayın yapmadığını vurgularken Bruckner de, sadece bir taraflı yayının bile siyasal kararları nasıl etkileyebildiğinin üzerinde duruyor. Buna örnek olarak da Vietnam Savaşı sırasında çekilen, Amerikan uçaklarının napalm bombardımanında feci şekilde yanarak kaçan Vietnamlı kızın tek bir fotoğrafının (Huyng Cong Ut,1972) bıraktığı etkiyi gösteriyor (Bruckner, 1995: 237).

Susan Sontag da, önceleri Bruckner gibi, *Fotoğraf Üzerine Eleştiriler* adlı kitabında sadece görüntülerin gerçek olduğunu ve çok fazla görüntünün etkiyi azalttığını ve daha az gerçek hale getirdiğini savunuyordu. Şimdi ise *Başkalarının Acısına Bakmak* adlı kitabında, artık bu düşüncelerinin tutucu olduğunu ileri sürerek Guy Debord ve Jean Baudrillard’ı eleştiriyor. Sontag’a göre, bu Fransız düşünürler nerdeyse bir ekol yaratarak, hepimizin bir seyir toplumunda yaşadığımızı, ‘gerçeklik’ in tahtından feragat ederek artık sadece temsillerin olduğunu yazıyorlar. “Bu yaklaşım herkesin bir seyirci olduğunu varsaymaktadır. Bu yaklaşım -sapkınca, tamamen gayri ciddi bir kafa yapısıyla- dünyada gerçek acılar yaşanmadığını iddia etmektedir.” (Sontag, 2005: 104-111). Sontag gibi düşündüğü görülen Buck Morris’da, *körfez savaşının, teknolojiyi kullanarak televizyon üzerinden stratejik bir biçimde oynanan bir şiddet biçimi ve gerçekliği olmayan bir hiper gerçeklik olduğu* iddialarına karşı çıkmaktadır. Morris, savaşı yüksek teknoloji ve simülasyon olarak tarif etmenin hakikati çarpıtmak olduğunu vurgulayarak asıl önemli noktanın hükümet sansürü olduğunu belirtmektedir. Savaşta düşman tarafın çektiği tüm acıların ve katlanılamaz görüntülerin gösterilmemesi, kültür farklılığını aşmayı engellemektedir. Bundan amaçlanan da savaş esnasında Amerikalılara özgü bir düşman, öteki yaratılarak kolektif kimlik oluşturmaktır (Buck-Morris, 2004:264-265).

Medyadaki bu tek taraflı görüntülerin de etkisiyle, yaşanan acılar çoğu zaman görmezden gelinmektedir. Ancak sanat, bu acıları görmeyi atlamaz. Rus felsefeci Valeri Podoroga’nın deyişiyle “*mutant formlar*”ın yaratıldığı sanat eserleri tarafından yeniden

canlandırılır. “Beckett oyunlarının kişileri -sakat-bedenler, iskelet-bedenler, kekeme bedenler- yeni bedenlerimizi, Auschwitz felaketini sağ atlatan bedenlerimizi temsil ederler.” (Buck-Morris, 2004:264-265).

Sontag medyadaki şiddet görüntülerinin etkisiz hale gelme nedenini açıklarken duyularımızda oluşturduğu sapmalara dikkati çeker:

“Bir görüntü, onun kullanılış biçimine, nerede ve sıklıkta gösterildiğine bağlı olarak gücünü kaybeder.(...) Televizyonda gösterilen görüntüler, tanıma gereği, er ya da geç bakmaktan bıkan görüntülerdir. Duyarsızlık veya kayıtsızlık gibi görünen şeyin kökeninde, televizyonun yoğun görüntü bombardımanı ile uyandırmaya ve doyurmaya çalıştığı dikkatimizde oluşan dengesizlikler yatmaktadır.” (Sontag, 2005: 106).

Görüldüğü gibi buraya aktarılan her dört yazarın da birleştiği ortak nokta; medyadaki çok fazla şiddet görüntüsünün, şiddetin sıradanlaşmasına ve etkisiz hale gelmesine neden olduğudur. Ayrıca Ranciere ve Morris’a göre, etkisizliğin nedeni şiddet görüntülerinin sadece çok fazla olması değil, aynı zamanda seçilerek tek taraflı olarak verilmesidir.

2.2. Katlanılmaz Gerçeklik/Görüntü

Ranciere’e göre, şiddetin sıradanlaşmasının bir başka nedeni de ekranda görülen çok fazla dehşet görüntüsü değil, kendilerine yönelttiğimiz bakışı bize iade etmeye ve söz hakkına muktedir olmayan “sözün nesnesi olmuş bedenler”dir. Görüntüye sadece bakarız. Sanaldır, gerçekliğinden bile şüpheye düşebiliriz. Sanatsal bir olayda ise görüntü bize bakar tıpkı Şilili sanatçı, mimar ve film yapımcısı Alfredo Jaar’ın Ruanda Katliamı’nı konu alan aydınlatılmış bir sandık içindeki “*Gutete Emerita’nın Gözleri*” enstalasyonu gibi:

“Bu enstalasyon, ailesinin katledildiğin görmüş bir kadının gözlerini gösteren bir tek fotoğraf üzerine kuruludur: yani neden yerine sonuç, katledilen bir milyon beden yerine iki göz. Fakat tüm gördükleri hakkında Gutete Emerita’nın ne düşünüp ne hissettiğini söylemez bu gözler. Kendisine bakanlarla aynı güce sahip bir kişinin gözleridir; katliamcılarının kardeşlerinin elinden aldığı konuşma, susma ve duygularını gösterme veya saklama gücüne

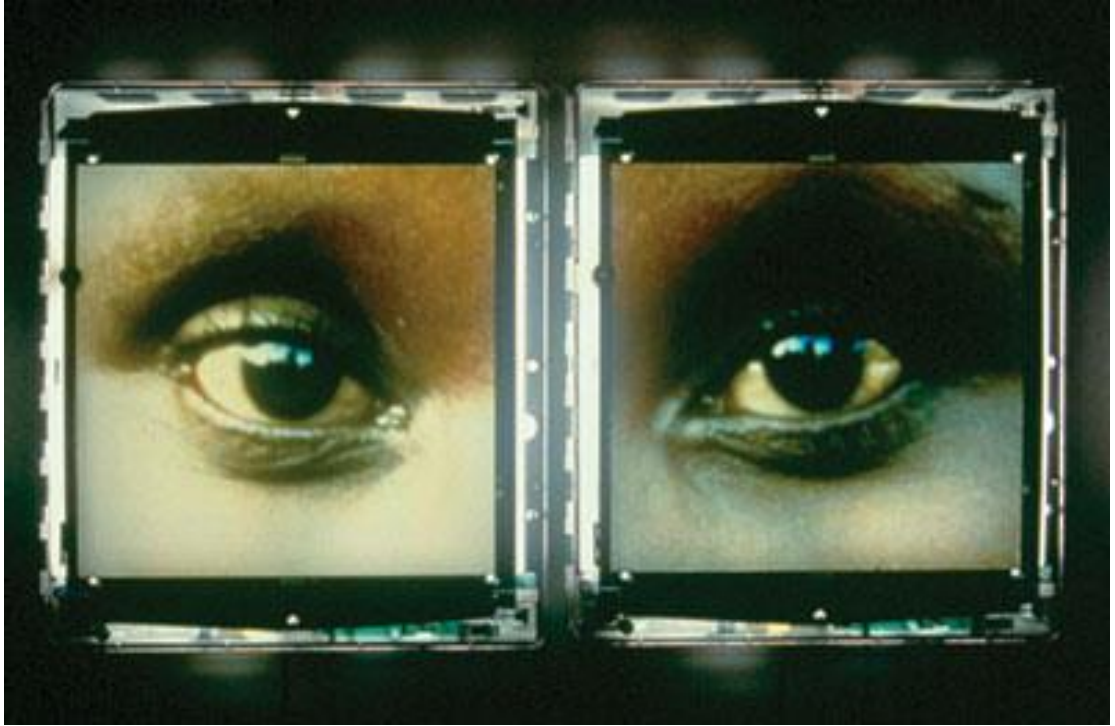
sahip olan bir kişinin gözleri. Bu kadının bakışını dehşet gösterisinin yerine geçiren ad aktarımı¹ tekli ve çoklu olanın hesabını da altüst eder.(Ranciere, 2009: 90-91).

Ranciere'in sözünü ettiği Gutete'nın bakışlarının etkisi, medyadaki şiddet görüntülerinin sunumu ile sanatçının bize duyumsattığı farktan, sanat eserinin *aura* 'sından alır gücünü.²

Alfredo Jaar soykırımın ardından Ruanda'ya gitmiş ve Gutete Emerita adındaki kadınla tanışmıştır. Kadın ona, katliam esnasında eşinin ve oğullarının öldürülüşüne tanık olduğunu, ardından kızıyla kaçmayı başarabildiğini anlatır. Jaar, çalışmasında sokaklarda çürümeye bırakılmış cesetlerle dolu görüntüyü birebir aktarmamaya karar verir. Önce sadece yazıyla anlatmayı tercih eder sonra bakışları bir türlü aklımdan çıkmayan Gutete'nın gözlerini de fotoğraflayarak gösterir. Böylece o kıyımın ardından hayatta kalan insanlardan sadece bir tanesi üzerinden, sistematik şiddetin tüm korkusunu aktarmayı ve anlatmayı amaçlamaktadır. Sanatçı, çalışmasında anlattığı insanların meçhul kurbanlar olarak kalmaması için özellikle isimlerini kullanır. "*Gutete Emerita'nın Gözleri*" sanatçının "*Ruanda Projesi*" adlı serisinin en önemli çalışmasıdır. Bu çalışma, sınırların dışında bir anlam yaratmak adına sözlerin fotoğrafik görseller üzerindeki etkisini ve birbiriyle nasıl etkileşim halinde olduğunu sorgulamayı sağlamaktadır (Hart, 2006).

¹ Ranciere ad aktarımını, mecazların politik olduğundan bahsederek *tam anlamıyla politik olan mecaz, bu bakımdan sonucu neden olarak veya parçayı bütün olarak gösteren ad aktarımıdır* (Metonymie) diye açıklar.

² "...aura deneyimi, insan toplumunda yerleşmiş bir tepki biçiminin cansız ya da doğal nesneyle insan arasındaki ilişkiye aktarılmasına dayanır. Bakılan ya da bakıldığına inanan, bu bakışa karşılık verir. Bu görüntünün aura'sını duymak, ona bakışa karşılık verme yeteneğini tanımak demektir."(Benjamin, 2008: 149).



Resim 2.1. Alfredo Jaar, “*Gutete Emireta’nın Gözleri*”, iki adet quadvision lightbox (6 adet siyah-beyaz, 2 adet renkli slayt, 5/6), 66.5x127.5x15.55cm., 1996

Medyadaki şiddet görüntülerinin etkisiz olmalarının yanı sıra fotoğraf sanatında da şiddet olduğu gibi gösterildiğinde etkisi azalmaktadır. Roland Barthes, fotoğraftaki dehşeti duymamız için fotoğrafçının onu bize eksiksiz anlatmasının yetmediğini, bu tip fotoğrafların çoğununun çarpıcı olmadığını ve üzerimizde hiçbir etki yaratmamasının nedenlerini şöyle ifade ediyor.

“.....çünkü fotoğrafçı konusunu oluştururken cömertçe bizim yerimizi almış: karşıtlıklardan ya da yaklaştırmalardan yararlanarak olaya bile bile dehşetin dilini eklemiş, böylece bize önerdiği dehşeti hemen her zaman fazlasıyla kurmuş (...) Çünkü her seferinde kendi yargılarımızdan yoksun kalıyoruz bunlar karşısında: bizim için ürpermişler, bizim için düşünmüşler, bizim için yargılamışlar; fotoğraf hiçbir şey bırakmamış bize-yalnızca düşsel bir onaylama hakkı bırakmış.” (Barthes, 2003: 97).

Barthes bu tip fotoğrafların çoğunun yapay olduğunu, fotoğraf için fazla bilinçli, resim için fazla doğru oldukları gözlemine yaparak, hem olgunun sarsıcılığını hem de sanatın gerçeğini kaçırdıklarını tespit etmektedir. Buna ek olarak fazlasıyla

doğrudan aktarılan bu görüntülerin muğlaklıktan yoksun olması, etkisini önemli ölçüde azaltmaktadır.



Resim 2.2. Lee Miller, *Esir Alınmış Kamp Gardiyanları*, Jelatin gümüş baskı., 1945

Fotoğrafın belgesel olma, tarihe kayıt bırakma özelliği en çok İkinci Dünya Savaşı'nda sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Savaş alanındaki çatışmalar, toplama kamplarında işkence gören, açlıktan ölen esirler fotoğraflarla belgelendi. Ancak Barthes'in sözünü ettiği türde fotoğraf çeken bir kişi vardı ki bu da Man Ray'in modeli ve asistanı Lee Miller'di. Miller, Buchenwald toplama kampındaki dövülmüş gardiyanları gösteren fotoğrafları ile tüm dünyaya soykırımın gerçek yüzünü göstermiş oldu. Eleştirmen ve küratör Jane Livingstone' a göre "Bu fotoğrafların anıtsal bir niteliği ve onları kendi türündeki başka fotoğraflardan ayıran bir boyun eğmezliği vardı." (Lucie-Smith, 2004: 208). Edward Lucie Smith sözünü ettiğimiz fotoğraf hakkında şu yorumu yapar. " "Bu, tipik bir Miller fotoğrafıdır; sade, dolaysız, ödünsüz, izleyiciyi insanlığın yirminci yüzyıldaki vahşetiyle yüzleşmeye zorlayan bir fotoğraf." (Lucie-Smith, 2004: 208).

Yukarıda örneklerini vererek fotoğrafın sanatsal özelliklerini tartıştığımızda, Barthes'e göre doğrudan gösterilen imajlar, şiddet, ölüm gibi çarpıcı kavramlarla ilintili bile olsa izleyeni etkileyemiyor. Burada arzu edilen belirsiz, muğlak kavramının önemini ve gerekçesini Mary Douglas şöyle açıklıyor: “..muğlak semboller şiirde ve mitolojide olduğu gibi ritüelde de aynı amaçlarla, yani anlamı zenginleştirme ya da başka varoluş düzlemlerine dikkat çekme amacıyla kullanılabilir.” (Douglas, 2005: 64). Fotoğraf ya da resim, sanatın hangi disiplini olursa olsun, gerçek şiddet ve dehşet görüntülerinin hafızalardaki imgeleri, sanat alanında birebir temsil edildiğinde artık bize çok fazla şey ifade etmiyor. Brecht'in dediği gibi ”Düz fotoğraf dehşetin aykırılığıyla karşı karşıya getiriyor insanı, dehşetin kendisiyle değil.” (Barthes, 2003: 99).

Herhangi bir şeyi korkunç hale getirmek için belirsizlik gereklidir. Edmund Burke yüce kavramı ile ilgili düşüncelerinde, belirsiz olanın her zaman daha korkutucu olduğunu, çünkü tahayyül gücümüzle, zihnimizde olmayanı canlandırdığımızı karanlık, belirsiz ve karmaşık olanın korkunç ve yüce görüldüğünü belirtir.³ Amerikalı sanat yazarı, video, fotoğraf, enstalasyon ve performans sanatçısı Martha Rosler korkunç olanla, günlük yaşam tarzını bir araya getirdiği işlerinde bu muğlaklığı bir çeşit şaşırtmaca üzerine kurgulamaktadır.

Martha Rosler'in “*Güzelim Ev: Savaşı Eve Taşımak*” serisinde, güvenli sıcak evlerimizin penceresinden baktığımızda savaşı görüyoruz. Evlerimizin pencereleri direkt dünyaya açılıyor, her şey yanı başımızda olup bitiyor. Belki de bu kadar yakın olduğumuz için uzaktan bakıp bütünü görüp, algılayabilme ve önemini kavrama yetimiz elimizden alınıyor. Martha Rosler'in işlerinin, medyada defalarca gördüğümüz savaş görüntülerinden daha çarpıcı ve düşündürücü olmasının nedenlerini yine Mary Douglas'ın saptamaları eşliğinde irdeleyelim. “Yer değiştiren izlenimler kaosu

³ Burke, John Milton'un “Kayıp Cennet” adlı şiirindeki Ölüm tasvirini buna örnek olarak verir:

“Diğer şekil- buna şekil dense bile gözle görülebilecek bir
Tarafları pek yoktu, kolları bacakları fark edilmiyordu,
Ona madde denilebilirdi belki- gece kadar karanlıktı
On Öfke kadar ateşli, Cehennem kadar korkunçtu,
Dehşet salan bir mızrak salladı;
Başı gibi görünen yerde bir taç vardı.”(Burke, 2008: 63).

içerisinde her birimiz nesnelerin, tanınabilir şekillere sahip olduğu, enine boyuna konumlandığı ve süreklilik arz ettiği sabit bir dünya tasarlarız. Algılama sürecinde bazı fikirler tasarlayıp kabul ederken aslında bazılarını da dışlamaktayızdır.(...) Estetik haz eklemlenmemiş formların algılanmasından kaynaklanır.” (Douglas, 2005: 60-61). Rosler’in resimlerindeki eklemlenmemiş formlar pencere dışındaki rutin hayat yerine savaş görüntüleridir. Dışlananlar, genellikle uyuşmazlık gösteren fikirlerdir. Sanatçılar işte burada bu uyuşmazlık gösteren fikirleri ortaya çıkarma becerisinde olanlardır. Ehrenzweig’a göre “Sanat eserlerinden, olağan deneyimlerimizi şekillendiren belirgin yapıların ötesine geçmemize olanak sağladıkları için hoşlanırsınız.” (Douglas, 2005: 61).



Resim 2.3. Martha Rosler, “Güzelim Ev: Savaşı Eve Taşımak” (2004-2008)



Resim 2.4. Thomas Hoepker, “9/11”, New York, 2001

Rosler’in kurgulayarak bize sunduğu görüntü, Magnum fotoğrafçısı Thomas Hoepker’in 9/11 isimli fotoğrafı ile gerçek hayatta yerini buluyor.

Sanat eserlerindeki belirsizliğin gücü, duyumsamayı arttırarak, olağan gösterilen şiddetin kanıksanmasını önlemeyi, görsel bir haz ile birlikte ortaya çıkarmaktadır. Medyada ise şiddetin tüm çeşitleri, -radikal dinci örgütlerin yakma, kafa kesme videoları- tüm dehşeti ve korkutuculuğu ile sürekli gösterilerek gerçeğin bir anlatım aracı olduğu iddiasındadır. Slovenyalı düşünür ve sosyolog Renata Salecl’e göre gerçekliğin çok fazla gösteriliyor olması toplumdaki kaygıyı yatıştıracağına arttırmaktadır. Günümüz toplumuna bu şekilde baktığımızda, saklanan hiçbir şey yok, çatışma yok, her şey şeffafmış gibi görünmektedir. Gunter von Hagens, gerçek ölü insan bedeninin içini sergileyerek, her şeyin görünür kılındığı kaygılanacak hiçbir şey olmadığı algısını yaratmaktadır. Oysa bu gösterinin arkasında ipleri elinde tutan başkalarının olduğu duygusu, insanlarda sürekli bir kaygı uyandırmakta ve bu kaygı gerçeğin ya da gündelik hayatların böyle apaçık gösterilmesi ile yatışmamaktadır. Diğer yandan, bu kaygının topluma yaşattığı rahatsızlık duygusu, toplumu çöküşe ve travmaya neden olabilecek olaylar karşısında daha hazırlıklı kılabilir. Küresel sermayenin yönettiği bu kukla oyununa sanat da her şeyi gösterme adı altında büyük katkıda bulunmaktadır. (Salecl, 2008: 305-308). Sanatın bu her şeyi gösterme konusundaki

çabasını Fransız psikanalist Jacques Lacan bakış konusu ile ilgili bir seminerinde eleştirmektedir. Bu seminerde, M.Ö. 5. yüzyılda da yaşayan sanatçılar Zeuxis ve Parrhasius arasındaki, kimin daha büyük sanatçı olduğu ile ilgili yarışmayı anlatır. Yarışma günü perde ile kapatılan resimlerde, Zeuxis perdeyi çektiğinde çizdiği üzüm resmi o kadar gerçekçi olmuştur ki kuşlar gelip resmi gagalar. Zeuxis yaptığı resimdeki üzümleri gerçek sanan kuşları yanıltmakla övünür. Sonra Zeuxis, Parrhasius’dan resmi görmek için perdeyi açmasını ister ve tuzağa düşer, perde aslında yapılan resimdir. Yenilgiyi kabul eden Zeuxis “Ben kuşları kandırdım, ama Parrhasius Zeuxis’i kandırdı” demiştir. İki ressam arasındaki bu mitin önemi, hayvanların yüzeye bağlı olarak kandırılması, insanların ise geride ne olduğu konusunda aldatılmasıdır. “Lacan’a göre resmin gerisinde olan “ressamın yaratıcı olarak... bir diyalog kurduğu” bakıştır, nesnedir, gerçektir. Bu nedenle de kusursuz bir yanılsama mümkün değildir ve mümkün olsa bile bizi tuzağa düşürmek için her zaman geride ve ötede var olacak gerçek sorusunu yanıtlamaz.” (Foster, 2009: 180). Bu yarışmadan, Lacan’ın çıkardığı asıl önemli sonuç ise, sanatçının perdenin arkasında sakladığı, duyularımıza hitap eden, düşündüren muğlak gizemli tasarlanmış gerçektir. Bu muğlaklık ve gizemli ya da saklanmış gerçeklik günümüz sanatında artık rağbet görmemektedir.

Bugünün sanatçısı bir yandan gündelik yaşamı sanat nesnesi olarak gösterme uğraşı içindeyken (Tracey Emin’in “My Bed/Yatağım” gibi), bir yandan da sahnenin arkasında olanı, betimlemeye çalışmaktadır. Lübnanlı sanatçı Rabih Mroue’nin “*Pikselli Devrim*” isimli videosu, silahlı çatışmalarda cep telefonu ile video çeken birinin, kendine doğrultulan silahı gördüğü halde kaçmayı ya da kaçamayışı ve ölümünü çekişi üzerinedir. Burada kamera, vurmayan ama kaydeden bir silah gibi görülebilir. Görüldüğü gibi şiddeti gören ama kaçmayarak yaşayan da aynı kişidir. Çünkü gerçeğin yaşanılan an mı yoksa kameradaki hayat mı olduğu sorusu, Salecl’in sözünü ettiği, kaygının olaylar karşısında hazırlıklı olabilme tarafının sorgulanmasına neden olmaktadır.

Medyanın şiddet görüntüleri ile fotoğraf sanatındaki şiddet görüntülerinin farklılıkları üzerinde durulan bu bölümden sonra, üçüncü bölümde çağdaş sanatta şiddetin estetize edilmesinin çeşitli sanat disiplinlerince nasıl kavrandığı araştırılacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA DIŞAVURUMCU SÖYLEM, ŞOK ve ŞİDDET

21. yüzyıla damgasını vuran şiddet olgusunun sanat dünyasına etkisi kaçınılmaz görünüyor. Bazen yaşanan şiddet olayları sanat eseri gibi değerlendirilirken, bazen de sanat eserleri şiddetin ta kendisini yaşatarak ya da temsil ederek iç içe geçen bir etkileşimi izleyiciye yansıtabiliyor. Dehşet ve korku uyandıran bu görüntülerin sanat eseri olarak algılanmasının nedenini, Nietzsche'nin "Yalnızca sanat, dehşeti yüce bir şeye dönüştürebilir. Bunu da onu anlamlandırmayı reddederek yapar." ifadesinde aramak yanlış olmasa gerek (Neiman, 2006: 259).

Sanat ve hayat arasındaki sınırı kaldırmak isteyen sanatçı böylelikle sınırları da ihlal etmektedir. "Diğer yandan, sınırları ihlal etmek isteyen sanatçının ısrarla arzu ettiği şeyse, kişiliğin ve tüm insani çeşitliliğin her tür kalın çizgiden kurtarılmasıdır. Demek ki, sınırları ihlal eden sanatçı, kültürün onu metalaştırma ihtiyacı karşısında etkin bir isyan halindedir." (Lentricchia, Mculiffe, 2004: 35). Görüldüğü gibi sanatçının sınırları ihlal etme arzusu, sanatın yasaklara ve sınırlandırmalara gelemeyeceğinin apaçık bir yorumudur.

3.1. Sınırların İhlali, Sanat ve Politik Şiddet

Michaud, siyasi şiddeti dört kısımda incelemektedir. Bunlar; dağınık siyasi şiddet (ayaklanmalar), aşağıdan iktidara karşı şiddet, düzeni korumak için iktidarın şiddeti ve iç savaş da kapsayan terörizm şeklinde sıralanabilir. (Michaud, tarihsiz: 18). Bu sınıflandırmanın ışığında, iktidarın şiddetinin sanatla ilişkisine bakıldığında, sanatı kendi ideolojilerini yaymak ve pekiştirmek amacı için kullananların en çok otoriter rejimler olduğu görülmektedir. Bu dönemlerde sanat tek tipleşme eğilimi göstermiştir. Bunun dışında, bağımsızlığını yeni kazanan uluslar ve feminist hareketler de sanatı siyasi bir araç olarak kullanmışlardır.

Walter Benjamin de, faşizmin tutarlı bir şekilde politik yaşamın estetize edilmesini amaçladığını ifade etmektedir. Benjamin’e göre, “ Fiat ars, pereat mundus”¹ diyen faşizm, tekniğin değişime uğrattığı, duyusal algılamının sanatsal düzlemde doyuma ulaştırılmasını, Marinetti’nin itiraf ettiği gibi, savaştan bekler. Bu herhalde, tam anlamıyla sanat sanat içindir’in gerçekleşmesi olmaktadır.” (Benjamin, 2007: 79). Devrim ve sosyalizm kavramlarının içini boşaltan Alman emperyalizmi, büyük bir propagandayla savaş ve şiddeti estetikleştirip yüceltmıştır. Benjamin, bu sahte estetikcilik ile savaş için savaş ve sanat için sanat anlayışı arasında önemli bir bağ kurar (Hillach, 2007: 71). Her ikisinin de toplumsallığı dışlayıp, insani amaçları yok saydığını ileri sürer.

Faşizm siyaseti estetikleştirirken, komünizm estetiği siyasallaştırmıştır. Ancak sonuçta her ikisi de, sanatı propaganda malzemesi yaparak, işlevselleştirmiştir. Hal Foster ‘siyasi sanat’ ile ‘siyaseti olan sanat’ arasında ayrım yaparak bu durumu şöyle analiz etmektedir. “İlki, retorik bir kod içine hapsolmuş, ideolojik temsilleri yeniden üreten bir sanattır, ikincisiyse, düşüncenin yapısal konumlanışını ve pratiğin toplumsal bütün içindeki etkinliğini dert edinen, günümüz açısından anlamlı bir siyasal kavramı üretmeye çalışan bir sanat.” (Foster, 2008: 151).

Hannah Arendt’de “Kültür Krizi” adlı makalesinde, sanatın özerk olduğunu, bir amacının ya da yararının olmadığını oysa politik eylemlerin bir amaç doğrultusunda hareket ettiklerini ifade ederek sanat ve politikanın iki ayrı alan olduğunu gösterir. Politik amaç güden sanatın, Stalin dönemindeki sosyalist gerçeklik gibi politikaya dönüştüğünü savunur (Artun, 2013: 177-178).

Benjamin’e göre: “Politikanın estetize edilmesine yönelik bütün çabalar, tek bir noktada doruğuna varır. Bu nokta savaştır. En büyük boyutlardaki kitle hareketlerini geleneksel mülkiyet ilişkilerini değiştirmeden koruyarak belli bir hedefe yönlendirmeyi, yalnızca ve yalnızca savaş sağlayabilir.” (Benjamin, 2007: 78). Arendt savaşın yerine başka bir çözüm düşünülmedikçe bunun böylece devam edeceğini savunur:

¹ “Sanat olsun, isterse dünya batsın” (Ç.N)

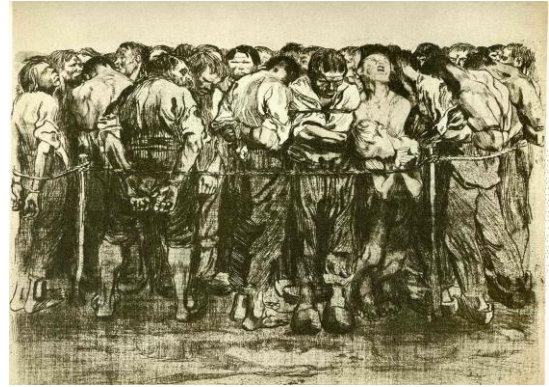
“Savaşın hala bizimle olmasının başlıca nedeni ne insanoğlunun gizli ölüm istenci, ne bastırmaya gelmeyen bir saldırganlık dürtüsü ne de daha inandırıcı olsa da silahsızlanmanın içerdiği ciddi toplumsal ve iktisadi tehlikelerdir. Savaşların hala varolmasının nedenini, uluslararası ilişkilerde savaşın yerine siyasal sahnede başka bir nihai hakemin ortaya çıkmamış olmasında aramak gerekir. Hobbes “kılıç olmaksızın sözleşmeler sözden başka bir anlam taşımaz.” derken haksız mıydı?” (Arendt, 2009: 11)

İki büyük dünya savaşı ile küresel şiddeti yaşayan insanlık, çağımızda bölgesel, etnik savaşlarla sarsılmakta, terör olayları ile her geçen gün olağan hale gelen şiddeti yanı başında hissetmektedir. Böylesine vahşet dolu bir dünyada sanatçılar toplumun duyarlı bir kesimini oluşturmaları nedeniyle şiddeti, tuval üzerinde, heykelde, performans sanatlarında, video ve beyaz perdede kurgulamaktan vazgeçememektirler.

Politik Şiddetin en üst noktasını belirleyen savaşın sanat ve sanatçılar üzerine etkisine baktığımızda, Almanya’da savaşın acılarını etkileyici bir tarzda tasvir eden en önemli sanatçılardan biri olarak Alman dışavurumculuğun öncülerinden kabul edilen Käthe Kollwitz’i (1867-1945) görürüz. Kollwitz’in savaşta kaybettiği oğlunun mezarı için granitten yaptığı gerçek ebattaki “*Vurulup Düşenlere Anıt*” çalışmasında, yas tutan ana baba figürlerindeki ana figürü sanatçının kendisidir. Sanatçının savaş, isyan ve ölüm gibi temaları işlediği baskı ve gravürleri, acıyı büyük bir duyarlılıkla izleyene hissettirmektedir.



Resim 3.1. Käthe Kollwitz
“*Vurulup Düşenlere Anıt*”, 1926-1932



Resim 3.2. Käthe Kollwitz,
“*Esirler*”, Gravür, 39.8x33.9cm., 1908

3.1.1. Dışavurumcu Sanatın Söyleminde Şiddetin Tasviri

Daha 1900'lü yıllarda Almanya'da ortaya çıkan dışavurumcu sanat akımı, Birinci Dünya Savaşı'nı hazırlayan koşulların ve savaşın etkisiyle sert, kaba ve saldırgan bir üslupla ortaya çıkmıştı. Fovistlerin, primitiflerin ve ilk dışavurumcu olarak adlandırılan Van Gogh, Gauguin ve Munch'ın grup üzerindeki etkisi kaçınılmazdı. Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt Rotluff, Fritz Blyel, Emil Nolde, Max Pechstein ve Otto Müller gibi sanatçılar bu akımın önde gelen temsilcilerindendi. Savaş Sonrasında itibar kazanan dışavurumcu sanatçılardan George Grosz, Otto Dix ve Max Beckmann *Yeni Nesnelcilik* (Neu Sachlichkeit) akımının içinde yer aldılar. Birinci Dünya Savaşı'ndan etkilenerek Dışavurumcu üsluba yönelen Max Beckmann'ın “*Gece*” isimli resmi korkunç bir işkence sahnesini yansıtmaktadır. Yerdeki gramofon ve kedinin varlığı insanların rahat, güvenli diye düşündükleri dünyalarına bir saldırı olduğunu göstermektedir. Sanatçı acımasızlığı ve şiddeti kaba çizgiler, keskin dış hatlarla vurgulamıştır (Krausse, 2005: 89).



Resim 3.3. Max Beckmann, “*Gece*”, tuval üzerine yağlıboya, 133x154cm. 1918-1919

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, soykırım ve atom bombası, sanatçıların en çok işledikleri konular oldu. Bu arada birçok sanatçı da savaşın yıkıntı, tahrip ve yoksunluklarından dolayı Avrupa'yı terk edip daha güvende olmak için artık ekonomik üstünlüğü tartışılmaz olan Amerika'ya giderek, Amerikan kültür ve sanat yaşamında derin etkiler bıraktı. Amerika'da Soyut Ekspresyonizmin gelişmesi bu dönemde oldu. Edward Lucie Smith, bu ekolde yer alan Amerikalı ressam Robert Motherwell'in "*İspanya Cumhuriyeti'ne Ağıtlar*"'ını Picasso'nun İspanya İç Savaşı'nın acılarını semboller ve metaforlarla anlatan 1937'de tamamladığı dev ölçekli "*Guernica*" tablosu ile kıyaslamaktadır. Smith, Motherwell'in Ağıtları'ı Guernica'dan daha dolayimli kurduğunu, "Adları olmasıydı, bu büyük, kasvetli tuvallerin İspanya İç Savaşı'na göndermede bulunduğunu anlamak mümkün olmazdı." diyerek açıklamaktadır. (Lucie-Smith, 2004: 225).



Resim 3.4. Robert Motherwell, "*İspanya Cumhuriyeti'ne Ağıt, No.70*", t.ü.yb., 175,3x289,6cm., 1961

İkinci Dünya Savaşı sonrası, Amerika'da Soyut Dışavurumculuk, Rusya 'da sosyalist gerçekçi sanat gelişirken, Batı Almanya da soyut sanat, Doğu Almanya'da da dışavurumcu figüratif sanat 1900'lerin başındaki dışavurumcu sanattan farklı bir tarzda gelişmeye başladı. Postmodernist süreçte Modernizme tepki olarak gelişen Yeni

Dışavurumcu sanatın en önemli güdüsü otorite karşıtı olmasıydı. Bir kez daha yaşanan savaş, politik gerilim ve ekonomik bunalımın toplumu etkilemesi, bunun uyuşturucu madde, alkolizm, şiddet tutkusu olarak bireye yansması dışa vurumculuğun arkasındaki öğeler olarak görülebilir. Yeni Dışa vurumculardan “*Yeni Vahşiler*” diye adlandırılan bir grup expresyonist ressamın yapıtlarında şiddet teması çok sık işlenmiştir. Bu gruptaki ressamların başlıcaları; Rainer Fetting, Salome, Walter Dahn, Jiri Georg Dokoupil, Marcus Luperzt ve Martin Kippenberger sayılabilir.



Resim 3.5. Francis Bacon, “*Siğır Etleriyle Çevrelenmiş Baş*”
130x122, t.ü.yb., 1954



Resim 3.6. Diego Velasquez, “*Papa X. Innocenzo’nun Portresi*”, 141x119cm. 1650

Savaşın etkisini hissedene ve bunu şiddetli fırça darbeleri ile yansıtan bir diğere sanatçı İngiltere’den Francis Bacon olmuştur. Bacon’un resimlerinde figürler çarpık, belirsiz ve şiddetli acı çeken bir durumdayken, genelde arka planı oluşturan mekânlar, düzgün tasarlanmış ve boyanmıştır. Bunun resmin genelinde yarattığı zıtlık dikkati figürde toplamayı sağlayan bir etken gibi görünmektedir. 3.5.’de görülen resim, Bacon’ın hayranı olduğu ressam Velasquez’in “*Papa X. Innocenzo’nun Portresi*”’nden esinlenerek yaptığı Papa serisinden biridir. Ünlü Rus yönetmen Sergei Einsenstein’in sessiz filmi Potemkin Zırhlısı’nın bir sahnesinde gözünden yaralanan hemşire, kanlar

içinde çaresiz çılgılık atmaktadır. Bundan etkilenen Bacon, Papa'nın 50'ye yakın çılgılık atan resmini yapmıştır. Bacon bu resimde ise Papayı çılgılık atan ürkütücü bir karakter olarak sığır etlerinin arasında resmetmiştir. Sanatçı bir söyleşisinde, *kasap çengelinde o hayvanın yerinde niye olmadığına şaşırdığını* ifade etmiştir. Gilles Deleuze, bunu şöyle yorumlamaktadır: “Et tenin ölmüş olanı değildir, tüm acıları taşımış ve yaşayan tenin tüm renklerini üzerine almıştır. Tüm o çırpınmalı acılar ve kırılgnalık, ama aynı zamanda rengin ve cambazlığın çekici icadı. Bacon hayvanlara acının demez, daha ziyade, acı çeken tüm insanlar birer et parçasıdır, der.” (Deleuze, 2009: 31).

Rus felsefeci Valeri Podoroga, otoritelerce üzeri örtülen felaket ve şiddetin, sanatçılar tarafından yeniden ortaya çıkarılmalarına değinerek Bacon'un resmini şöyle yorumlamaktadır: “Bacon'ın resimlerinde sesi kimselere ulaşmayan açık ağız, bir ses çıkarmaya çalışırken duyulamayacak kadar tükenen insan, acı çeken, ama başka hiç kimsenin fark etmediği kişinin acı tarafından yutuluşuyla örtüşür.” (Buck-Morris, 2004: 268).

3.1.2. Terörizm, Şiddet ve Postmodernist Yüce

Terör mevcut iktidara, baskıyı arttırmak ve özgürlükleri kısıtlamak için bahaneler sunar. İktidarın da daha fazla şiddet kullanması, aynı zamanda zayıflamasını da beraberinde getirir. New York'daki 11 Eylül 2001 terör saldırısı sonrasında, baskı ve kontrol mekanizması daha fazla ve daha hızlı çalışmış, usulsüz dinlemelerle insanların özel hayatlarına kadar girilmiştir. Bu büyük terör saldırısının en çarpıcı yorumu, sanat dünyasından ünlü avangard müzisyen, Alman Karlheinz Stockhausen tarafından yapılmıştır. Stockhausen saldırının *bütün kozmosta mümkün olan en büyük sanat eseri* olduğunu söylemişti. Buradaki önemli nokta, Stockhausen'in ortaya çıkan görüntüleri değil, saldırının kendisini muazzam bir sanat eseri olarak yorumlamasıydı (Lentricciha, Mculiffe, 2004: 20-21). Stockhausen'e bu beyanatından dolayı tepkiler yağdı, konserleri iptal edildi. Oysa olayın içinde olanlar ya da onu izleyenler de nerdeyse aynı görüşteydi. *Gerçeküstü, korkunç bir film gibi* nitelendirmelerle olayı adeta bir sanat eseri olarak görmüşlerdi. İnsanlar bir felaketi haber olarak izlediklerinde onu gerçek olarak

almaktadır. Ancak felaketin içinde olmak ya da onu izlemek, gerçeği ürkütücü bir temsile dönüştürmektedir (Sontag, 2005: 21). Başka bir bakış açısıyla bakıldığında ise saldırı şu şekilde de yorumlanabilirdi. “Teröristler tam da Stockhausen türü bir sanatçının yapmayı hayal ettiği şeyi gerçekleştirmişti. Amerikalıların dünyaya bakışını örten alışılmışlık örtüsünü sıyırmayı korkunç bir tarzda başarmışlardı. Bilinci ellerine almış ve dönüştürmüşlerdi.” (Lentricchia, McAuliffe, 2004: 25). Günümüzde ise enkazdan toplanılan bazı parçaların koleksiyoncular ve müze müdürleri tarafından sanatsal kalıntılar olarak değerlendirilmesi, Stockhausen’ın daha o dönemde bile “büyük sanat eseri” yargısını adeta haklı çıkartmaktadır.

Stockhausen’ın bir felaketi sanat eseri gibi görmesinin ardında ilk bölümlerde sözünü ettiğimiz yüce estetiğinin rolü yadsınamaz. Lyotard yüce şoka ilişkin böyle bir estetiğin bir canavar kültüne dönüşmesinden kaygı duyar gibidir. Bunun için de ona göre, Yahudi Soykırımı’nın dehşeti temsil edilemez. Bu temsil edilemezlik, sessizlik yaptırımı yüceye ilişkin postmodern estetiği² işaret eder. Adorno’nun Auschwitz’den sonra şiir yazmak imkânsızdır hükmü Lyotard’la radikalleşir (Kearney, 2012: 119-120).

Yaşanan felaketler sonrası Lyotard ve Adorno’nın görüşlerinin aksine, birçok sanatçı şiddeti çeşitli biçimlerde temsil etmekten kaçınmamışlardır. Eric Fischl’in “*Düşen Kadın*” heykeli, Gerhard Richter’in “*Eylül*” isimli resmi ve Luc Tuymans’ın “*Natürmort*”’u 11 Eylül’ü sanatçıların nasıl yorumladıkları ile ilgili örnekler olarak incelenebilir.

11 Eylül 2001 sonrası medya, ölenlerin dehşet verici resimlerinin yanı sıra, 11 Eylül temalı programlarındaki reklam yayınlarını da kaldırmıştı. 2002’de Amerikalı ressam ve heykeltıraş Eric Fischl’in Rockefeller binası önüne yerleştirilen, 11 Eylül’le

² Amerikalı sanat eleştirmeni, yazar Thomas McEvelley modernizmin yüce kavramındaki şiddet, dehşet, ya da karanlık estetiğinin postmodernizmde artık yer alamayacağını ifade ederek, Postmodernizmde artık yücelik güzelliğe eklemlenmiştir demektedir. (Artun. 2012: 202).

ilgili “*Düşen Kadın*” heykeli; olayları anımsattığı, insanların acılarını kullanarak çıkarıcı davranıldığı öne sürülerek önce etrafı perdelendi, sonra da kaldırıldı.



Resim 3.7. Eric Fischl, “*Düşen Kadın (Tumbling Woman)*”, 2002



Resim 3.8. Gerhard Richter, “*Eylül (September)*”, t.ü.yb, 72 x 52 cm, 2005

2009 yılında Gerhard Richter, “*Eylül*” isimli ikiz kulelere yapılan saldırıyı gösteren resmini, New York Modern Sanatlar Müzesine hediye etti. Richter, bu resmi yapmadan yıllar önce, hapishanede şüpheli bir şekilde ölü bulunan ve intihar ettikleri

söylenen Baader- Meinhof üyelerinin gazete ve polis kayıtlarından bulduğu 15 adet fotoğrafını kullanarak “18 Ekim 1977” adını taşıyan bir seri yapmıştı. Olaydan 10 yıl sonra 1988’de yaptığı bu dizide resimler de ölümler gibi belirsizdi. Richter, fotoğrafları yorumlarken ayrıntıları yok ederek, görüntüleri bulanıklaştırmıştır. İlk sergilendiğinde terör örgütüne karşı sempati uyandırdığına dair eleştirilse de daha sonra sanatçının amacının şok etmek değil, hatırlatmak olduğu sonucuna varılmıştır.



Resim 3.9. Gerhard Richter, “*Genç Portresi*”
t.ü.y.b., 200x320cm, 1988



Resim 3.10. Gerhard Richter, “*Asılmış*”,
t.ü.y.b., 200x140cm, 1988



Resim 3.11. Gerhard Richter, “*Cenaze*”, t.ü.y.b., 200x320cm, 1988

Son bölümde ayrıntılı olarak incelenecek sanatçılardan olan Luc Tuymans da 11 Eylül saldırısını konu edinen bir resim yapmıştır. Ancak Documenta 11 için 9/ 11 saldırısının ardından ortaya çıkan küresel siyasal çalkantılardan bahseden bir resim istendiğinde Tuymans dev ölçekte bir natürmort yaparak, tüm beklentileri altüst eder. Oysa Tuymans'ın çoğu zaman sıradan nesnelere anlam yükleyerek huzursuz edici bir boyama tarzı ile resimlerini oluşturduğu bilinmektedir. Bu resimde de genellikle küçük ölçekli yapılan natürmortu alışık olunmayan bir şekilde dev ebatlara çıkararak mutlak hiçliği ve iktidarsızlığın şaşkın büyüklüğünü ifade etmektedir. Aynı zamanda kompozisyonun sadeliği de saf ve kesintisiz bir dünya düzenini ima etmektedir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide, saldırı anında New York'da olduğunu, uçakların çarpmasını gördüğünü belirtmiş, sergiye az bir zamana kala da sosyo-politiğe tamamen zıt bu fikrin aklına geldiğini ve yaptığı resmin tamamen kendi tarzına uyduğunu belirtmiştir. (Civle, 2003). Belki de bu ölü doğa resmi ölenlere ağıt gibi, izleyiciye sakinleştirici bir manzara sunmaktadır.



Resim: 3.12. Luc Tuymans, “Natürmort” (still-life), oil on canvas, 347x500cm., 2002

3.2. Travma Sanatı ve Ritüel Bedenler

Bir önceki alt bölümde, savaş ve terör olaylarının sanatçılarda oluşturduğu tepki ve yansımasının sonucu üretilen yapıtlar incelendi. Olayların olduğu dönemlerde ya da yakın zamanlarda oluşan duyarlılıklarla üretilen sanat eserlerinin yanısıra sanatçının kendi bedenini yapıtı gibi kullandığı Beden Sanatı, kavramsal sanatın içeriğini oluşturan travma sanatı, ve sansasyonel işler üreten sanatçılar, bu bölümün konusunu kapsamaktadır. Teknolojinin son hızla geliştiği, yeninin çabucak tüketildiği çağımızda sadece tuval üzerine geleneksel tarzda yapılan resimler ya da heykeller artık sanat dünyasının ilgisini pek de fazla çekmemektedir. Daha 1970’lerde avangard sanatın en tipik örneklerinden olan beden sanatı sekse ve şiddete her zaman düşkün olan medyanın dikkatini çekme yolunu bedenlerine kötü muamele yaparak bulmuşlardı. Günümüzde bedene ve özellikle de travmatik bedene ait görüntüler insanlara günlük olarak her zamankinden de yoğun biçimde sunulmaktadır. Eğer bedenin sembolik eyleme ait ayrıcalıklı bir alan olduğu kabul edilirse, bu gelişmenin de anlamsız olmadığını görmek mümkün olacaktır. Medya çağı bedenin kolektif temsil olarak etkililiğini yenileyen biçimde ritüele geri dönmektedir. Bedenin sanat dünyasında bu denli güçlü biçimde yer edinmesinin nedeni de budur (Siebers 2003: 16).

Travma Sanatını anlayabilmek için öncelikle şok ve travma tanımlarını irdelemek yerinde olacaktır. Alman filozof Jan Philipp Reemtsma şoku şöyle açıklamaktadır: “Şok beklenmedik ve önceden karşılaşılmamış bir olay karşısında gösterilen tepkidir. Bildiğimiz algılama ve işleme biçimleri bu olay karşısında yetersiz kalmıştır.” (Reemtsma, 1998: 18). Hal Foster travmayı Freud’un ertelenmiş eylemi olarak tanımlamaktadır. “Şok dünyada var olabilir ama travma sadece öznedede gelişir.(...) Bir şokun travmaya dönüşmesi için daha sonra gerçekleşen bir olay tarafından yeniden şifrelenmesi gerekir. Bu Freud’un bahsettiği ertelenmiş eylemdir.” (Foster, 2009: 172). Žižek, travmanın dışsal boyutlarını irdelerken, geçmişte ya da günümüzde meydana gelen şiddet dolu sarsıcı olayların o toplumda “post-travmatik

özne”yi yarattığını ileri sürer. Savaşta tahrip olmuş ya da sürekli savaş halinde olan ülkelerde travma artık kalıcıdır.³ (Žižek, 2011-B: 359).

Travma Sanatı, şok edici olaylardan sonra bireyde oluşan acı verici, rahatsız edici zihinsel yapının sanata yansıtılmasıdır. İzleyicide de aynı duyguları uyandırabilme çabası ile Body Art’da olduğu gibi sanatçı dayanıklılığını sonuna kadar sürdürme çabasına girer. İzleyici de gerçek gibi görünen bu gerçek olaylarla o şoku yaşar. Tobin Siebers’e göre, bu tür eserlerin travmatik olmalarının nedeni çok fazla şey ifade etmeleridir. Tasarlanan nesnelere aşırı anlam yüklendiği için rahatsız edicidirler. Bu nedenle de kişisel olmayan ama acı yaratan bir yapısı vardır. Estetik çerçevede şiddet içeren geleneksel sanat işlerinden, eskisi kadar keyif alınmamakta, gerçek ve yapay şiddet arasındaki farkı derinlemesine ortaya koyan sanat formları ve eğlence biçimleri ilgiyi daha çok çekmektedir. Medyada, dijital ekranda izlenen, film ve realite şovlardaki yapay şiddet görüntüleri ile terör, etnik çatışmalar ya da çevresel felaketler gibi gerçek şiddet görüntüleri arasındaki farkı algılama zorluğu yaşanmaktadır. Bu bağlamda, Travma Sanatı taşıdığı anlam yoğunluğu ve sahiciliği ile şiddetin bu çifte görüntüsüne alternatif bir yapı sunmaktadır (Siebers, 2003: 14). Hal Foster soruyor: “Bugün neden tramvayla büyüleniyor, iğrençliğe gıpta ile bakıyoruz? Şurası kesin ki bunun nedeni sanat ve kuramda yatıyor.(...) Çağdaş kültürdeki birçok kişiye göre hakikat travmatik bedende yatar. Bu beden hakikate tanık olmanın, iktidara karşı gerekli başarının kazanılmasının önemli ve temel kanıtıdır.” (Foster, 2009: 208-209).

Siebers, 1999 yapımı Sam Mendes’in yönettiği Amerikan Güzeli filminin çağdaş sanata katkıda bulunan bir yorum barındırdığını ifade etmektedir. Amerikan Güzeli filmin ilk sahnesinde ölüm fermanı verilen Lester son sahnede ölür. Lester’in kızının arkadaşı Ricky’nin, görüntü karşısında dili tutulmuş gibidir, ancak durgun kan

³ “Bilinmeyen bilinenler”e Freud’un verdiği ad Bilinçdışı’ysa, yine Freud’un “bilinmeyen bilinmeyenlere”e verdiği ad da travma’dır: hiç beklenmedik, öznenin karşılamaya kesinlikle hazır olmadığı ve hiçbir şekilde kendisine dahil edip benimseyemeyeceği bir şeyin şiddetle içeri girmesi.(...) Freud ve Lacan’a göre, dışsal sarsıntılar, beklenmedik vahşi karşılaşmalar ya da tecavüzler” travmatik etkilerini daha önce var olan travmatik bir “ruhsal gerçeklik”e temas etmelerine borçludurlar. (Žižek, 2011: 357)

gölündeki başın yansıması bir natürmort gibi onda hayranlık uyandırır. Siebers bu hayranlığı şöyle açıklar: “Ricky, birçok çağdaş sanatçı gibi, “şeylerin ardında çok geniş bir yaşam” yattığını ve bunların yeni sanat formları yaratmaya yönelik bir fırsat olduğunu fark etmiştir; ancak bu sanat yaralı vücutlar ve zarar görmüş bedenleri teşhir etmesi açısından genellikle şok edici bir yapıdadır.” (Siebers, 2003: 27). Amerikalı sanatçı Andres Serrano da cansız beden fotoğrafları ile bu türden şok edici etkiyi yansıtan sanatçılardan biridir. Resim 3.14.’de, “*Morg*” adlı eserinde enfeksiyonlu zatürreden ölen bir hastanın kafası görülmektedir. Serrano’nun fotoğraflarının sanatçı tarafından uydurulan sahte bir gerçeklik olarak görüldüğü söylenmektedir.



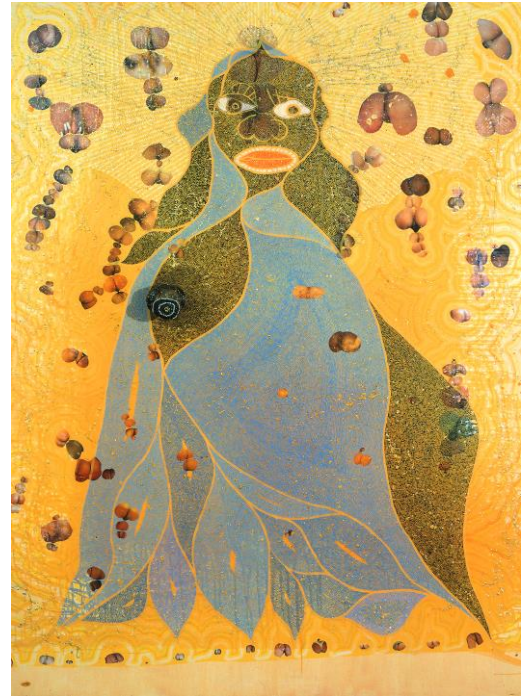
Resim 3.13. “*Amerikan Güzeli*” filminden bir kare, 1999 **Resim: 3.14.** Andres Serrano, “*Morg*”, 1992

Çağdaş sanatta giderek artan travmatik beden görüntülerinin estetik beğeni düzeyinde gösterilmesi ve buna ilginin azalacağı yerde daha da şiddetlenerek artması şok edici etkiyi ve bunun sağladığı merak ve farklılığı yaratmaktadır. İlk kez 1997 yılında Londra Royal Akademi’de, 1999’da da NY’de Brooklyn müzesinde sergilenen “*Sensation*” sergisi şok edici bir etki yaratmıştır. Sergideki bir çok yapıt dikkat çekmiş, tartışılmış, hatta bazılarına zarar verildiği için büyük sansasyon yaratmıştır. “Saatchi Koleksiyonundan Genç İngiliz Sanatçılar” alt başlığındaki bu serginin Saatchi koleksiyonuna büyük bir reklam reklam girdisi sağladığı da apaçık ortadır.

Sergide yer alan Marcus Harvey'in "*Myra*" isimli resminde Myra'nın öldürdüğü çocuklara atıf yapılması adına, çocuk el izleri bulunmaktadır. Bu İngiliz basınında büyük bir infial uyandırır. Resmin üzerine mürekkep atılır, kaldırılması istenir. Bir seri katilin resmi sansürlenmek istenmekte, hatta resim şiddete maruz kalmaktadır (Erden, 2012). Ancak Akademi, resmin işlenen suçları hatırlatan ve bir portreden çok kötülüğü simgeleyen bir resim olduğu açıklamasını yaparak tartışmayı sonlandırır.



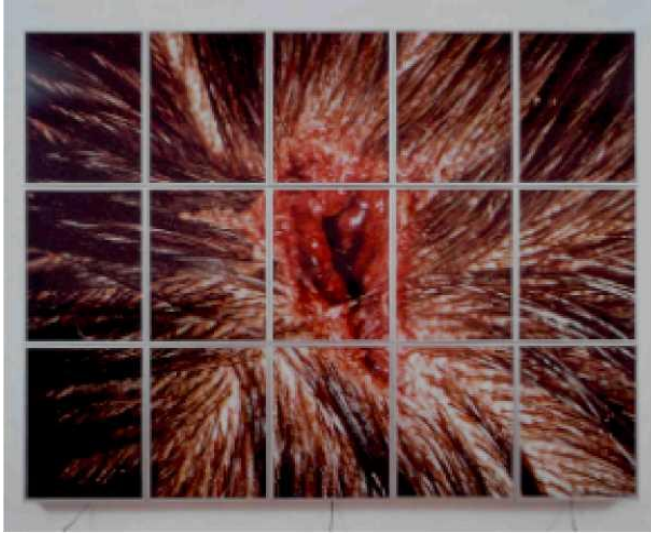
Resim 3.15. Marcus Harvey, "*Myra*," 270x340cm.1988



Resim 3.16. Chris Ofili, "*Kutsal Bakire Meryem*", 243.8x182.9cm., 1996

NY'da Brooklyn Sanat müzesinde 1999'da sergilendiğinde "*Sensation*" farklı tepkiler alır. Bu kez hedefte Chris Ofili'nin "*Kutsal Bakire Meryem*" isimli resmi vardır. "*Meryem*" fil dışkısı ile yapılmıştır ve koyu renktir. Etrafında da çeşitli pornografik dergilerden kesilmiş vajina resimleri bulunmaktadır. Daha sergi açılmadan New York Belediye Başkanı Rudolph Giuliani tehditlerle sergiyi engellemeye çalışır, sonunda da dava açar. Mahkeme ifade özgürlüğünü savunarak serginin kapatılamayacağına karar verir (Erden, 2012).

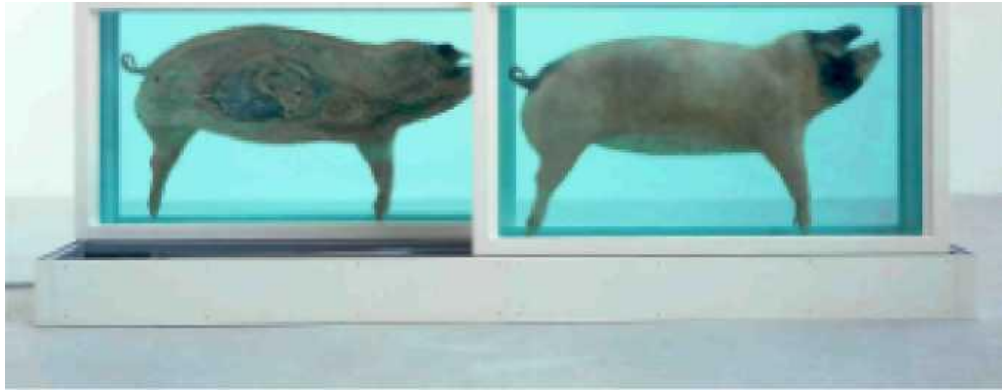
“*Sensation*” da en çarpıcı işlerden biri de, Mat Collishaw’un “*Kurşun Deliği*” adlı, 15 ışık kabini içinde, kafatası üzerindeki kuşun yarasına ait dev bir fotoğraftır. Ayrıca, Damien Hirst’ün uzunlamasına ikiye bölünen ve formaldehit içinde salınan bir domuzu gösteren eseri ile Marc Quinn’in, dondurulmuş kanından kendi başının kalıbını çıkararak oluşturduğu “*Self*” isimli büstü aynı sergide bulunan şok edici işlerdendir. Marc Quinn bu büstü, bir insan vücudunda bulunan ortalama 4,5 litre kanı beş yıl boyunca azar azar biriktirerek üretmiştir. Sanatçı kandan büstünü ilk kez 1991’de yaptıktan sonra, her beş yılda bir bunu tekrarlamaktadır.



Resim 3.17.. Mat Collishaw, “*Kurşun Deliği*”, 15 ışık kabini üzerinde ciba-chrome, 229 x 310 cm, 1988-9



Resim 3.18. Marc Quinn, “*Self*”, kan, soğutma ekipmanı, 208 x 63 cm, 1991



Resim 3.19. Damien Hirst, “*Bu küçük domuz pazara gitti, bu küçük domuz evde bekledi*”, çelik, GRP kompozit, cam, domuz, formaldehit solüsyon, elektrikli motor, her biri 120x210x60cm. ebatlarında 2 adet tank, 1996

Amerikan Güzeli filmindeki Lester'in başı sanki bir sanat eseri gibi Ricky'de hayranlık uyandırmıştır. Sensation'daki bu işler de çağdaş sanata katkıda bulunmayı arzulayan bir yapı sergilemektedir. Sosyal şiddetin doğasına ait bir yorum sunan bu eserler, aynı zamanda içlerinde bir hareket ve dinamizm barındırmaktadır. Toplumun dinamiğini ve kültürünü, şiddet vasıtasıyla ortaya çıkarmak gibi işlevleri de vardır. Daha da ötesi, travma sanatı şiddetin yalnızca kültür değil aynı zamanda estetik kültür göstergesi olarak da okunabileceğini öne sürmektedir (Siebers 2003: 13).

3.2.1. Şiddetin Görünürlük Alanı Olarak Beden

Son yıllarda sanatın, hem konu başlığı, hem de sanatsal etki yaratmaya yönelik bir araç olarak şiddete odaklandığı daha önceki bölümlerde vurgulanmıştı. Bu bağlamda şiddetin plastik sanatlar kapsamında resim, fotoğraf gibi disiplinlerle temsil edilmesinin(represantasyon) yanısıra performans ve body art sanatçıları tarafından sahnelenmesi(presentasyon) de söz konusudur. Performans sanatçıları, şiddetin günlük yaşamdaki temsiliyle kurduğumuz ilişkiye dair birçok soru yöneltmiş, yüceltilmesi konusuyla ilgilenir hale gelmişlerdir. Sanat her türlü nesne ve performansı içeriğine alacak şekilde sınırlarını genişletirken şiddet de modern sanata ait bu alanın yeni sakinlerinden biri haline gelmiştir. Sanat tarihi içerisinde temsili şiddet zaten mevcut iken şimdi ise gerçek şiddet de bunun bir parçası durumundadır. Çoğu kez sanatçıların bir izleyici kitlesi önünde kendilerine ya da işin parçası olan kişilere şiddet uyguladığı performanslarda gerçek şiddet işin temelini oluşturmakta, izleyicilerin tepkileri de ulaşmak istenen etkinin önemli bir parçasını teşkil etmektedir. Bu açıdan bakıldığında gerçek şiddetin yer aldığı bu tür işlerdeki en önemli özelliğin ortaya konulan işin, katılımcılar tarafından bir şekilde, sanat olarak kabul edilmesidir diyebiliriz. Aksi halde bu performanslar yalnızca bir çeşit ayındır ya da suç teşkil etmektedir. Buradaki sanatsal işlerin ortak öğeleri kan akıtma, kurban etme, ağrı, acı, ölüme yakınlık ve benzeridir (Alcaraz, 2009: 1).

Paul Virilio "Enformasyon Bombası" adlı kitabında, Performans Sanatını Paul Valery'nin "Sanatçı önce bedenini işin içine sokar" sözünü beden sanatı yapan sanatçıların harfi harfine uyguladıklarını belirterek eleştirmektedir. Ona göre bu nihai

bir sanattır ve en önemli şey acı çekmektir. Gerçekleştirilmesi için işkence edilen bir beden ve otomatik bir kamera gereklidir. Virilio'ya göre: “Genelde “sanat ahlakdışı olamaz” denir. Hâlbuki sanatın *yasadışı* olamayacağını söylemek gerekirdi. Sanat tüm kutsal niteliklerini kaybederek, çok önce Goethe'nin bahsettiği *birbirinden ayrılmaz, üçü birarada olan savaş ticaret ve korsanlık* (Faust, II. Bölüm) üçgenine sıkışmıştır.” (Virilio, 2003: 47-55)

Arthur Danto performans sanatı ile ilgili olarak Virilio'nun görüşlerinin aksine, “*Marina ile Oturmak*” adlı makalesinde uygulama öncesi hazırlıkların zorluğundan ve bu sanatın felsefesinden söz ederek, görüşlerini şöyle aktarır:

“Öncelikle bu sanatta sanatçının aracı kendi bedenidir; bazen çıplaktır, bazen de hayli tehlikeli işlerle meşguldür. Tehlikeli şeyler yapan çıplak beden resimlerinin müze mekânında bulunması o kadar da engel teşkil etmez; ancak performans sanatının kendisi her boyutta gerçektir. Müzede sunulabilmesi ve (bu sunuma) çevrilebilmesinden önce hem uygulama açısından, hem de felsefi açıdan birçok sorunun çözülmesi gerekir.” (Danto, 2010: 26)

Hal Foster ise başka bir bakış açısıyla, Abramoviç'in MoMA'daki bu retrospektif performansını örnek vererek performanslar ve dans gösterilerinin müzelerin gözdesi olma nedenlerini araştırır:

“Bunu, olumsuz bir gelişme olarak görüp, bir zamanlar alternatif olan pratiklerin kurumsallaşması diye değerlendirebilirsiniz. Veya daha olumlu bir yaklaşımla, aksi takdirde kaybolup gidecek (mesken tuttukları mekânlar zora girdiği için müzelere göç eden bağımsız filmler, deneysel performanslar ve dans gösterileri gibi) pratiklerin geri kazanımı olarak da görebilirsiniz. Her halükârda, esas itibarıyla hareketsiz eserler sergilemeye adanmış kurumların birdenbire canlı etkinlikleri bağrına basmasının tek nedeni bu olamaz.” (Foster, 2015).

Foster bu konuda diğer bir etkeni de şöyle açıklamaktadır. “Seyircinin edilgin olduğu farz edilmelidir ki etkinleştirilebilsin; aynı şekilde, sanat eseri de cansız telakki edilmelidir ki diriltilebilsin.” Oysa “Seyirciler etkinleştirilmelerini gerektirecek kadar edilgin, sanat eserleri de diriltilmelerini gerektirecek kadar ölü değildir.” (Foster, 2015).

Paul Virilio'nun ‘yasadışı’ olarak nitelediği, Hal Foster'in müzelere kadar girmesine tepki gösterdiği bu sanatsal faaliyetlere psikolojik açıdan bakan estetik

profesörü, psikanalist Murielle Gagnebin, bu üretimlerde yapımdansa yıkımın ön planda olduğunu öne sürmektedir. Bu yıkıcı ritüelleri izleyen seyircide ise kişinin ilkel zevkleri ortaya çıkmaktadır. Gagnebin “Psikanalitik Bir Estetik İçin” adlı kitabında bunu şöyle özetliyor: “Saldırganlığın her türüne başvurarak, parçalanmışlığı, uzuv kaybını, şekilsizliği çürümüşlüğü, pisliği ve iğrençliği, kısaca tüm dehşet figürlerini yücelterek, bazı durumlarda soğutulmuş sperm, pıhtılaşmış kan, idrar ve dışkıyla çalışmaya kadar gidebilen sanatçılar, maddenin ölüm ötesi kaderinin son merhalesini öngörüyorlar. Parçalanma, ufalanma, çürüme, yok olma...” (Gagnebin, 2011: 230) Gagnebin Body-Art’ın nasıl tanımlanabileceği konusunda da birtakım görüşler öne sürmektedir:

“Dışavurumculuğun dirilişi mi? –öfkeli, karikatürize edilmiş, 20. yüzyılın 2. yarısının çatısını ören sayısız şiddet eylemini kusan bir dışavurumculuk mu? – Abes günlük rutinin reddi mi? Acı bir sosyal eleştiri mi? İfade edilmemiş duygulanımların iletilmesiyle ilgili bir pedagoji meyli mi? Karşı durulmaz bir iletilemezlik tespiti mi? Yoksa dramatik psişik yoksunluk belirtileri mi? *Body-Art* değişik şekillerde tanımlandı.” (Gagnebin, 2011: 161).

Kendi kanından büstünü yapan Marc Quinn, yaptırdığı estetik ameliyatlara sürekli yüzünü ve vücudunu değiştiren Orlan, kendine kurşun sıktıran Chris Burden, hayvan kanıyla resimler yapmanın ötesinde, kendisini ve asistanlarını kanlarla yıkayan Hermann Nitsch, aç bırakılmış piton yılanıyla aynı odada kalarak ölüme meydan okuyan Marina Abramoviç ve daha onlarcası... Bu sanatçılar, böylesi vahşeti neden sergiliyorlar? Kan, acı ve şiddet dolu gösterilerini hangi amaçlarla yapıyorlar? Bunu daha iyi anlayabilmek için bu sanatçılardan bazılarını ve performanslarını incelemekte yarar var.

Orlan (1947-)

Fransız Performans sanatçısı Orlan, “*Carnal Art*”⁴ diye adlandırdığı performanslarında, erkek egemen güzellik anlayışını ve modern batı toplumu kadın kavramını eleştirmek için lokal anestezi altında bir dizi estetik operasyonlar yaptırmaktadır. İzleyiciler gösteri boyunca sakinliğini koruyan Orlan’ın yaptırdıklarına tanık olurken dehşet içindedirler ve onunla aynı acıyı hissederler. Antik Yunan’da Zeux’in⁵ ideal kadın görüntüsünü yaratmak için farklı kadınların en güzel yerlerini alması gibi, Orlan da, Mona Lisa’nın alnını, Diana’nın burnunu, Boucher’in Europa’sının dudaklarını ve Gerome’nin Psyche’sinin gözlerini kendi yüzünde bir araya getirmektedir. Orlan, *her ressam gibi ben de, resim bitinceye kadar, çalışmaya devam ettim* demektedir. Bedeni yapıtı, ameliyathaneler ise stüdyosudur. Ameliyat esnasında stüdyonun her tarafını, benzetmek istediği vücut parçalarının büyütülmüş fotoğrafları ile kaplar, müzik ve danslar eşliğinde herkese açık bir performans gerçekleştirir. Orlan’ın seçimi tarihsel ve mitolojik nedenlere dayanır. Carnal Art manifestosunda Orlan, sergilediği sanatın, klasik anlamda, çağın mümkün kıldığı teknolojiyle gerçekleşen bir otoportre olduğunu bildirir. Orlan’a göre vücut “değiştirilmiş bir hazır-yapım” olmalıdır. Orlan, yüzündeki değişiklikleri bir yandan video ve fotoğraf olarak belgeleyip, çoğaltarak aynı zamanda toplumsal bir tartışma ortamına da sunmaktadır.

Orlan’ın bedeni üzerindeki bu sanatsal faaliyeti, Marina Abromoviç ve Chris Budden’den farklılıklar göstermektedir. Anestezi altında yapılan ameliyatlarda diğerlerinden farklı olarak Orlan acı çekmemektedir. Ancak gösterileri boyunca sakat kalma veya ölüm riski altındadır. *Sanat pis bir iştir, ama biri çıkıp bunu yapmak zorunda* diyen Orlan bu uğurda bedenini kullanmaktadır (Akman, 2006: 175-178).

⁴ Carnal Art Manifestosunda Orlan, sergilediği sanatın klasik anlamda, çağın mümkün kıldığı teknolojiyle gerçekleşen bir otoportre olduğunu bildirir. Carnal Art daha çok insan vücudunu değiştirmek ve onu toplumsal bir tartışmaya açmak çabasıdadır. (Akman, 2006: 179)

⁵ Zeux, M.Ö. 5. y.y. ‘da yaşamış bir ressamdır. Mite göre dünyanın en güzel kadını resmetmek isteyen Zeux istediği güzellikte hiçbir kadın bulamayınca, beş modelin en güzel taraflarını kullanmıştır. (Bknz. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Zeuxis>)



Resim: 3.20. Orlan, yedinci ameliyat, cerrahi performans, 21 kasım 1993, New York

Maria Jose Alcaraz “*Sanatsal Tokatlanma*” adlı makalesinde, Orlan’ın yaşamını işi haline getirerek kendisini feda ettiğini ileri sürmektedir. Orlan’ın işleri sürekli olarak dönüşüm içerisinde olan bedeni ile kesişim halindedir ve sanatı sayesinde ameliyatlara sonunda elde ettiği görünümü haline gelmiştir. Yaşamakta olduğu bedensel değişimler gerçek (literal) ve her ne kadar sembolik bir işlevleri bulunuyor olsa da⁶ Orlan’ın bedeni açısından hiçbir şekilde sembolik değildir. Şiddete dayalı bu başkalaşım Orlan için sanatsal başarılarını elde etme yoludur (Alcaraz, 2009: 4-5).

Marina Abramovic (1946-)

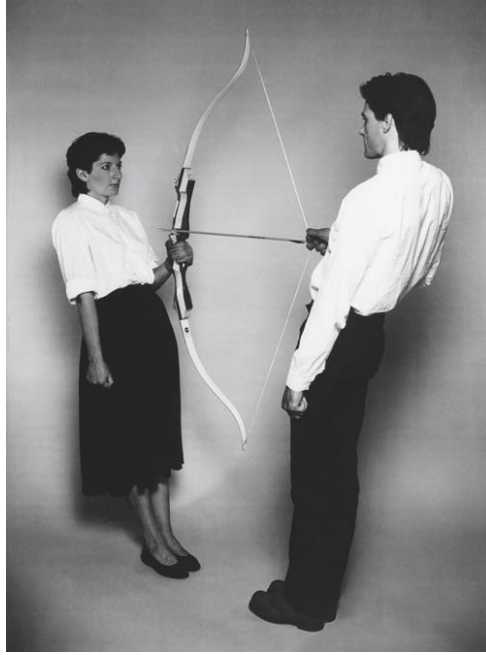
Sırp asıllı performans sanatçısı Marina Abramoviç de tıpkı Orlan gibi kimlik ve şiddet ile ilgili işler üretmektedir. Bedensel ve zihinsel sınırlarını test etmek üzere kendisini son derece aşırı durumlara maruz bırakan Abramovic, performanslarında izleyicinin tepkilerini önemseyerek “Tehlikenin tanımını zorlayan ve kurcalayan sanat benim ilgimi çekiyor. Ve dahası, izleyenin gözlemi burada ve şimdi olmalı. Dikkatini tehlikede toplamak, şimdiki zamanın, şu anın merkezine kurulmaktır.” (Wikipedia,

⁶ Orlan’ın işlerinin sembolik yorumu performanslarının modern toplumda güzellik ölçütlerinin önemini simgeliyor olması şeklinde yapılabilir. Kendisi, daha sonra, bu çağdaş ve çılgın dürtüye uygun olarak, beden ile olan takıntıları en aşırı seviyeye taşır. Bu yorum ile ilişkili olsa da daha farklı bir yoruma göre Orlan’ın sanatı sanat ve hakikati çöktürecek şekilde avangard bir amaç taşımaktadır. (Alcaraz, 2009: 5)

2015). Performanslarında şiddeti her zaman kullanmaz ama kullandığında amacı şiddet hakkında bir şeyler söylemek değil, izleyenler üzerinde sanatçının fiziksel bütünlüğüne dair bir korku yaratmaktır. İşlerinde yer alan şiddet daha önceden tecrübe edilmemiş yeni hisleri yaşatmaya yönelik bir araç işlevini görür. Zira sanatçı izleyenler önünde kendi zihinsel ve fiziksel sınırlarını genişleterek son derece ağır koşullar altına girer, performansını izleyenlerin de aynı zamanda dönüşüme uğrama tehlikesi vardır. “*Rhythm-0*” adlı performansında Abramoviç, masa üzerinde bulunan silah, mermi, bıçak, jilet, kibrit, kamçı, gül, parfüm, tüy gibi çeşitli malzemelerle izleyicilerin kendisine istediklerini yapabileceklerini bildirmişti. Bu performansı izleyenler arasından birinin gerçekten silahı alıp Marina'yı vurmak istediği noktada ise gösteri sonlanmıştı. İzleyenler arasından spontan bir şekilde silahı alan kişiye karşı tepkinin Marina'nın amaçladığı gerçeklikte yani bir başka izleyiciden gelmiş olması – ve yaşananların da hakikat olması, Marina'nın işlerinin başarısına olan inancını güçlendirmiştir (Alcaraz, 2009: 6).



Resim 3.21. Marina Abramoviç, “*Rhythm-0*”, performans 1974



Resim 3.22.. Marina Abramoviç- Ulay “*Atıl Enerji*”, 1980

Resim 3.22’de görüldüğü gibi, 1980’de Alman sanatçı Ulay ile yaptıkları “*Atıl Enerji*” performansında kalbine doğrultulmuş okun yayını Abramoviç kendi ellerinde tutarak hassas bir ölüm kalım tehlikesi içine girmektedir. Ayrıca mikrofon sistemi ile izleyiciler sanatçıların kalp atışlarının hızla yükselişini de duyabilmektedir.

Sanatçı, “*Balkan Baroque*” isimli performansında Bosna Savaşını protesto etmek için bir oda dolusu kanlı hayvan kemiğinin üstünde oturarak bu kemikleri etlerinden sıyırmaya çalışıyordu. Sanatçı Bosna savaşı özelinde tüm savaşlara karşı olan bu performansını 1997’de Venedik Bienalinde 4 gün boyunca dayanılmaz bir koku içinde gerçekleştirdi.

Marina Abramoviç 2010’da MoMA’da “*The Artist is Present*” adlı retrospektifi ve serginin hazırlık sürecinin kaydedildiği aynı isimli belgesel ile kariyerinin en uzun performansını gerçekleştirmiştir. Katılımcılar ile performans ya da başka bir deyişle sanat yapıtı arasındaki mesafenin kalktığı bu deneyim üzerine Arthur Danto, şöyle yazıyordu: “Şu anda bildiğim tek şey, Marina ve MoMA’nın sanata sihri geri getirdiği-tüm sanat tarihi dersleri ve beğeninın umut etmek konusunda bizi yüreklendirdiği türden bir sihir Marina ile oturacak kadar şanslı olanlar hayal kırıklığına

uğramayacaklar; çünkü fark ettiğim ışık orada olacak; görmeye henüz hazır olmasalar bile...” (Danto, 2010: 33).



Resim 3.23. Marina Abramoviç “*The Artist is Present*”, 2010

Stelarc (1946)

Avustralyalı performans sanatçısı Stelarc, bedenine uyguladığı şiddet dolu eklemelerle bedenin sınırlarını zorlamakta, izleyici sanatçı ile birlikte bu deneyimleri adeta yaşamaktadır. Tıp ve teknolojinin olanaklarını kullanarak bedenini güçlendirme ve mükemmelleştirme arayışlarında olan sanatçı “*Evulation*” da kendine üçüncü bir robot kol eklemiştir. Bir başka işinde vücudunun işlevlerini geliştirmek adına, koluna üçüncü bir kulak taktırmıştır. Sanatçı insan vücudunun işlevsel olmadığını ve yeniden yapılandırılması gerektiğini düşünerek, derisinden aldığı dokularla böyle bir projeyi gerçekleştirmiştir. Stelarc, “İnsan vücudu dünya dışındaki çevre koşullarına, yerçekimine vb. uyum sağlayamıyor ve bu yeni ortamlarda işlevini yerine getirmesi için teknolojik yaşam destek sistemlerine ihtiyacı var” demektedir (Hürriyet, 27.07.2003).



Resim 3.24.. Stelarc, “Deri Değişirme”

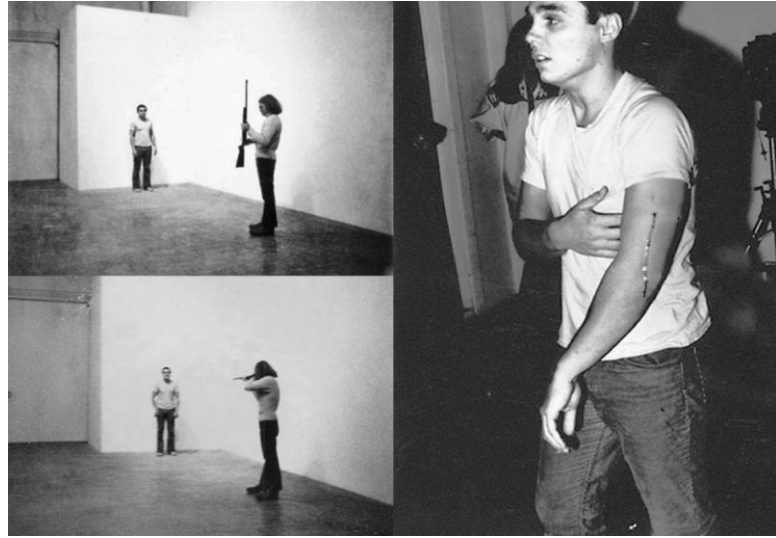
Stelarc, “*The Shedding of Skin (Deri Değişirme)*” isimli gösterisinde ise, çıplak vücudunun derisine geçirdiği kancalarla kendini tavana asar. Bu performansında anlatmak istediği şudur: “Deri, bir yüzey olarak bir zamanlar dünyanın başladığı yerd ve aynı zamanda Ben’in sınırıydı. Oysa şimdi teknoloji tarafından gerildi, deşildi ve delindi. Deri artık hassas ve pürüzsüz bir yüzey değil. Deri artık bir örtüşü ifade etmiyor. Derinin ve yüzeyinin yarılması demek, içerisi ile dışarısının silinmesi anlamına geliyor.” (Atlas, Nisan 2011).

Chris Burden (1946-2015)

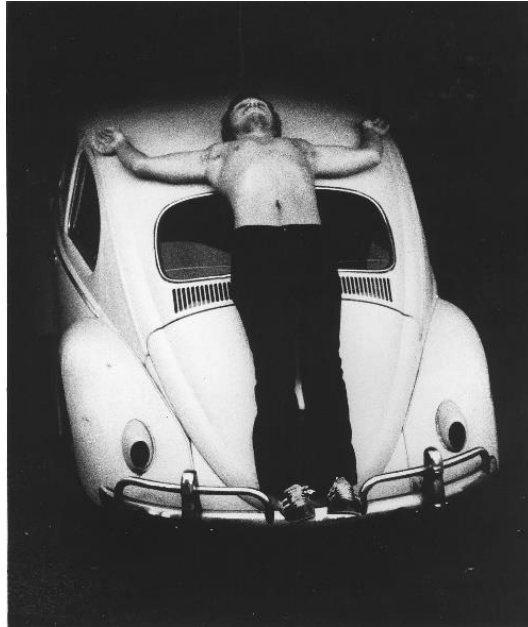
Amerikalı performans ve yerleştirme sanatçısı Chris Burden’in 1971’de, kapalı bir mekânda, bir silahla arkadaşına kendini vurdurtması Body Art’ın bedene yapılan sınır tanımaz şiddetini göstermesi açısından çok çarpıcıdır. Kendisiyle yapılan bir röportajda işin şiddet tarafından çok zihinsel sürecin çok daha önemli olduğunu söyleyerek bu zihinsel süreci şöyle açıklamıştı:

“Bu performanslar benim için zihinsel birer deneyim gibiydi –yani yaşadıklarımla aklım nasıl baş edecek, bunun merakıyla yaptığım performanslardı. Örneğin, saat yedi buçukta bir odaya gireceksin ve karşıdaki adam seni vuracak: Bunu bilmenin insana yaşattığı zihinsel deneyimden söz

ediyorum. Bu tür performansları kurgulama sürecimde sonradan caymamak için önceden birkaç kişiye söyledim. Kontrollü bir biçimde kendi yazgını oluşturmak gibi bir şeydi bu. İşin şiddet boyu o kadar önemli değildi, sözünü ettiğim o zihinsel süreci başlatan bir şeydi o kadar.” (Antmen, 2008: 236-237).



Resim 3.25. Chris Burden, “Atış”, 1971



Resim 3.26. Chris Burden, “Mihlanmış”, 1974

Burden, “*Mıhlanmış*” adlı performansında ise bir Volkswagen üstünde kendini İsa gibi çarmıha gerdirtmiş ve bir müddet bu şekilde gezdirilmiştir.

Şimdiye kadar incelediğimiz sanatçılardan Orlan, Abramoviç, Stelarc, Chris Burden kişisel dönüşüm aracı olarak sanat içersinde gerçek şiddeti kullanmaktadırlar. Performanslarını yaptıkları esnada, hissetiklerini, korkularını, duydukları acıyı, izleyicinin de yaşamasını ve deneyimlemesini önemsemektedirler.

Stelarc’da görüldüğü gibi, teknoloji ön plandadır ve ondan faydalanılmaktadır. Sanatçıların teknolojiyi kullanmalarının yanısıra Marina Abramoviç’in yaptığı gibi artık performanslar da asistanlar tarafından uygulanmaktadır. 2011’de MOCA galası için performanslarda görev alacak “dayanıklı ama sessiz” sanatçı seçmelerine katılan sanatçılardan birinin kötü çalışma koşulları ve düşük ücrete isyan ederek Abramoviç’i protesto etmesi de işin bir başka boyutunu göstermekte ve düşündürmektedir.⁷ 2013 Haziran’ında Gezi Olayları esnasında dansçı ve koreograf Erdem Gündüz’ün duruşu ise beden ve zihin dayanıklılığına dayanmasının çok ötesinde günlerce şiddete ve baskıya maruz kalanların direnmesinin sembolü olarak hiçkimseyi sömürmeden yüzlerce insanı peşinden sürükleyerek yaşamın sanatı taklit etmesiydi.

3.2.2. Sinemada Şiddet ve Çağdaş Sanata Etkisi

Benjamin, sinemanın resim sanatından farklı olarak çok daha fazla kesinlik ve bakış açısı taşıdığını, yakın çekimlerle gizli ayrıntıları ve sıradan ortamları irdelediğini böylelikle de daha önce düşünilemeyen büyük bir devinim alanı sağladığını öne sürmektedir. Benjamin, Pasajlar ’da sinemanın önemini şu cümleleriyle vurgulamıştır. “Sinemanın belirleyici özelliği, yalnızca insanın çekim aygıtı karşısında kendini sergileme biçiminden değil, fakat aynı zamanda bu aygıtın yardımıyla, çevreyi betimleyiş biçiminden de kaynaklanır.” (Benjamin, 2007: 71-72).

⁷ Ayrıntılı bilgi için bakınız: Skop sanat tarihi eleştirisi Marina Abramoviç’in Sömürü ve İstismarına Karşı Performans İşçisi Bir Sanatçının İsyanı 4/3/2013

Bu bölümün ilk kısımlarında travma sanatıyla ilgili açıklamalarda Sam Mendes'in "*Amerikan Güzeli*" filminde Lester'in ölü başına hayranlıkla bakan Ricky'den söz edilmişti. Şiddetin bu estetize edilmiş temsili en fazla sinemada görülebilir. Mendes'te daha yumuşak geçişlerle sınırlı yaratılan şiddet duyumsaması, Quentin Tarantino'da sınırsızdır. Quentin'in şiddeti estetize ederek onu kutsadığı hatta izleyeni şiddete teşvik ettiği söylenmektedir. "*Zincirsiz*"de kölelikte yaşanan şiddetin bin defa daha kötü olduğunu, sadece filmi seyredilebilir kılmak için gerçeği bütün çıplaklığıyla göstermediğini alaycı bir dille açıklamıştır. "*Soysuzlar Çetesi*"nde ise Alman ırkçılığını eleştirerek, Nazilerin Yahudilere yaptığı soykırım, Amerikalıların Kızılderililere yaptığından farksızdır diye değerlendirmektedir (İlhan, 2013: 7).

Almanya'da Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra görülen Dışavurumculuk sinemada da Fritz Lang'ın "*Nosferatu*"(1929) filminde görülebilir. Yine aynı dönemde Sergei Eisenstein'ın, Çar donanmasındaki gemicilerin başlattığı tarihsel ayaklanmayı anlatan "*Potemkin Zırhlısı*"(1925) adlı sessiz film, önceki bölümlerden hatırlanacağı üzere Bacon'ın Papa Serisine esin kaynağı olmuştu.



Resim 3.27. Potemkin Zırhlısı filminden (1925)



Resim 3.28. Francis Bacon'ın Papa serisinden detay
153x118cm., tuval üzerine yb. 1953

Oliver Stone'un "*Katil Doğanlar*"(1994), içgüdüsel dürtülerin en ufak bir uyaranda şiddete dönüşmesini, Alain Renais'in "*Hiroşima Sevgilim*" filmi ise, atom bombasının kuşaklar boyu etkisinin insanlarda yarattığı ruhsal travmayı başka bir deyişle Žižek'in sözünü ettiği post travmatik özneyi anlatması açısından birer örnek olabilmektedir.

Lars Von Trier'in "*Dogville*"(2003), toplumun bireye uyguladığı şiddeti göstermek açısından çok çarpıcıdır. Filmde kaçan bir kadının sesini çıkarmadıkça ve zor duruma düştükçe üzerindeki baskı ve şiddet artar. Bu şiddet topluluk içinde çığ gibi büyür ve artık kadın, o küçük topluluğun çocukları tarafından bile eziyet edilen, toplumun bir kölesi durumuna düşer. Hannah Arendt'in üzerinde durduğu gibi şiddet şiddeti doğurmaktadır. Bir önceki alt bölümde aktarılan Marina Abramovic'in "*Rhythm 0*" Performansı da insanlarda artış gösteren bu şiddet eğilimini ortaya çıkarmaktadır.



Resim 3.29. Lars Von Trier, *Dogville* filminden bir sahne 2003

Michael Haneke, "*Tehlikeli Oyunlar*"da, öldürme, saldırı, vahşet sahneleri ile bir oyun gibi kanıksanmış bir şiddeti bütün doğallığı ile göstermektedir. Bunlar olağandır ve yaşanmaktadır. Olağanüstü bir durum yoktur ortada. Şiddetin bu kadar olağanmış gibi gösterilmesi insanları bir kez daha sorgulamaya ve düşünmeye sevk

etmektedir. C. Doğan Yaşat, Haneke'nin amacının şiddete dayalı eğlence kültürünü yine şiddet üzerinden eleştirmek olduğunu vurgulayarak şöyle demektedir: “Funny Games, şiddeti şiddet üzerinden eleştirmek üzere, şiddeti popüler kültürün eğlence alanından sanat alanına taşımıştır. Sanat alanına taşındığı anda karşımızda artık, tam da şiddet olmayan bir şiddet, ‘karşı şiddet’ vardır.” (Yaşat, 2006: 96). Haneke'nin “*Saklı*” filmi ise bir millette yaşanan savaş, terör gibi olayların toplum belleğinde bıraktığı travmayı göstermesi açısından çarpıcıdır.

Haneke, Sam Peckinpah gibi şiddeti tüm sertliği ve gerçekliği içinde alan yönetmenlerin dışında, bilgisayar destekli çeşitli efekt ve teknolojilerle süzgeçten geçirdiği şiddeti estetikleştiren daha katlanabilir ve eğlenceli kılan filmler de sinema endüstrisinde hızla çoğalmaktadır. Medyadaki şiddet ve bu filmler insanların saldırgan olmasına neden olmasa da onları şiddet dolu bir dünyada yaşadıklarına ve dünyanın daha güvenli hale gelmesi için şiddetin gerekli olduğuna inandırmaktadır. Sam Peckinpah bir röportajında, ekranda izlediğimiz savaş sahneleri ve ölümlerin bize gerçek gibi gelmediğini, medya tarafından uyuşturulduğumuzu, kendisinin şiddeti olduğu gibi yıkıcı ve dehşet verici bir şekilde, gerçekte olduğu gibi gösterdiğini ifade etmiştir. (Trend, 2008: 80-159). Bu bağlamda Virilio'nun tezi doğru gibidir. Virilio'ya göre, sinema sanatıyla birlikte “yok etme” kitlesel bir gösteriye hatta 20. yüzyılın gerçek sanatına dönüşmüştür (Virilio, 2003: 88).

Bu bölümde, dışavurumcu sanattan, sansasyon yaratan sanatçı yapıtlarından, bedenlerini sanat yapıtının hem öznesi hem de nesnesi ve kişisel dönüşüm aracı olarak kullanan sanatçıların şiddeti gerçek olarak sahnelemesinden, son olarak da sinema sanatındaki şiddet örneklerinden bahsedildi. Virilio'nun, *önceden sanat denilen herşeyin felce uğratıldığı* yönündeki tüm itirazlarına rağmen Benjamin'in de saptadığı gibi, “her çağa karşılık düşen özgül yeniden üretim teknikleri vardır. Bu teknikler, başat teknolojik gelişme olanağını temsil eder ve zamanın özgül gereklerinin birer sonucudur.” (Cadava, 2008: 79).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ŞİDDETİN TEMSİL BİÇİMLERİ

Bu bölümde, şiddetin temsil biçimleri, çağdaş sanat üretiminden seçilen altı sanatçının yapıtları üzerinden incelenecektir. Golup, büyük ebatlı figüratif tarzda yaptığı resimlerde hem biçim hem de içerik olarak şiddeti tuvallerinde somutlaştırmıştır. Dumas, Güney Afrika’da yaşadığı yıllarda tanık olduğu ırk ayrımcılığını yaptığı portrelerle cüretkârca anlatım yoluna gitmiştir. Tuymans’da ilk bakışta şiddet hissedilmez ancak yavaşça izleyene geçen tedirginlik ve huzursuzluk hissi, kanıksanan şiddeti ortaya çıkartır. Richter, bilinçaltı ve hayal gücünün birlikteliğinde canlı renklerle kaotik tasvirler oluşturmaktadır. Kahrs’ın, film kareleri gibi ama muğlak beden resimleri şiddeti göstermekte ancak ne olmuş olabileceğini izleyene bırakmaktadır. Son olarak, Schutz’un canlı renklerdeki absürd yaratıkları, sanat tarihindeki önemli yapıtlara yaptığı göndermelerle son derece şaşırtıcı ve tuhaftır.

4.1. Otoritenin Şiddeti ve Rölyefleşen Resim Etkisi: Leon Golup (1922-2004)

Amerikalı sanatçı Leon Golup, dev boyutlu tuvaleri aracılığıyla siyasi içerikli baskının, işkencenin, zulmün ve savaşın görüntülerini aktarmaktadır. Astar atılmamış ham tuval bezlerinde yoğun boya kullanarak, ekspresif bir yorumla figürlerini resmetmektedir. Bu resimlerin konunun şiddetine uyumlu bir yaklaşımla biçimlendirildiğini söylemek mümkündür. Sanatçı savaş temalı resimlerinde bazen boya katmanlarını, bazen de bezin kendisini kesici bir aletle kesmektedir. Bu şekilde Golup sanki vermek istediği dehşet duygusunu her koşulda hissettirmektedir.

Bir dönem Avrupa’da yaşayan sanatçı, Amerika’ya döndüğü 1970’lerin başında, sosyal konulara geçiş yaptığı “*Vietnam*” serisini oluşturmuştur. 1972-74 yılları

arasında yaptığı üç resimden oluşan bu seride, savaş ve şiddet teması Vietnam Savaşı çerçevesinde ele alınmıştır. “*Vietnam II*” de, Francisco Goya’nın “*3 Mayıs 1808*” resminin etkisi görülmektedir. 268x347 cm ebadındaki savaşın acımasızlığını gösteren bu resim, Goya tarafından 1814 yılında yapılmış olup, şu anda Madrid’de Prado Müzesinde bulunmaktadır. Kendi kişisel karanlığını, ülkesinin tarihi ile özdeşleştiren Goya, bir dehşet yumağından bir güzellik yaratmayı başarmıştır. Vurulmakta olan insanların tutkulu yalvarışları, idam mangasının son derece duygusuz, yüz­süz ve kimliksiz resmedilmiş olması etkiyi daha da arttırmaktadır. Fransızlara karşı koyan asilerin idam edilmesini konu alan bu resimle Goya, İspanyol milliyetçiliği için bir simge yaratmakla kalmamış, konuya kökten yaklaşmıştır. Sanat tarihinde ilk defa savaş kurbanlarını ön plana çıkarmıştır. Didaktik, siyasi mesajlar içeren, hükümdarı onurlandıran resimler yerine halkın cesaretini ve fedakârlığını öven bir eser yaratmıştır. Savaş temalı resimlerin öncüsü olan bu tablo Pablo Picasso ve Edouard Manet tarafından da yeniden yorumlanmıştır.

Golup’un “*Vietnam II*” resmi, Goya, Picasso ve Manet’nin resimlerinden figürlerin yerleştirilmesi bakımından ayrılmaktadır. Golup’un resminde idam mangası resmin sol tarafına, siviller ise sağ tarafa yerleştirilmiştir. “*3 Mayıs 1808*” de, resmin ortasında büyük bir fener kollarını çapraz açmış beyaz gömlekli figürü aydınlatıyor ve onu bütün resmin öznesi durumuna getirmektedir. Onunla idam mangası arasındaki gerilim resimde bir döngü yaratmaktadır. Merkezdeki bu diz çökmüş figürün ellerindeki stigmalar ve ayağa kalktığı anda insanüstü boyutlara varacak olması ona ilahi bir güç kazandırmaktadır. Benzer şekilde Golup’ta resmin öznesi ön plandaki dehşet içinde izleyiciye bakan figürdür. Diğer resimlerde figürler izleyiciye doğru bakmamaktadır fakat “*Vietnam II*” de vurulmakta olan insanların yüzleri izleyiciye doğrudur. İdam mangasında yer alan askerlerin yüzleri çok belirgin değildir. Bunun tersine vurulmakta olan insanların yüzü izleyiciye dönük korku ve dehşet ifadesi taşımaktadır. Büyük boyuttaki bu anıtsal çalışmada, ateş altındaki insanların yüzlerindeki korku ve dehşet ifadesi renk ve boyama biçimi ile gösterilirken, tuval bezi de yer yer kesilmiştir. Tuval bezinin kesilmesi ile birlikte, ortada bırakılan boş geri plan izleyiciye keşfetme ve düşünme alanı açmakta gibidir.



Resim 4.1. Leon Golup, “*Vietnam II*”, Tuval üzerine akrilik, 294x115cm., 1973



Resim 4.2. Edouard Manet, 225x205cm.,
İmparator I. Maximilian'ın İnfazı, 1867



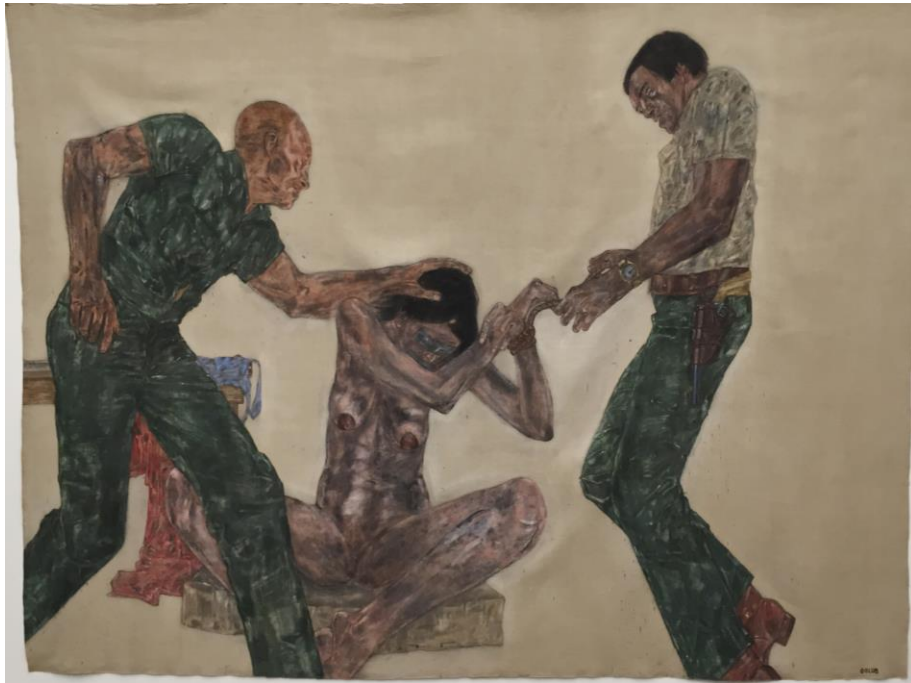
Resim 4.3. Pablo Picasso, 110x210cm., oil on plywood
Kore'de Katliam, 1951



Resim 4.1. Francisco Goya, “*3 Mayıs 1808*”, tuval üzerine yağlıboya, 268x347cm., 1814

Golup'la yapılan bir röportajda sanatçıya bu kesme işlemini nasıl yaptığı sorulmuştur. Sanatçı keseceği alanlara *rastgele ve irrasyonel olarak karar verdiğini, hayatın da irrasyonel olduğunu vurgulayarak sanat niye irrasyonel olmasın* demiştir. Ayrıca bu kesilmiş alanların dramatik etkisi sorulduğunda, *bu alanların psikolojik etkisinden ve etrafında yer alan harekete dikkat çektiğinden* söz etmiştir (Procuniar, 1992).

Golup 70'lerin ortalarında resmi bırakma noktasına gelerek, ürettiği çalışmaların neredeyse tümünü yok etmiştir. 70'lerin sonuna gelindiğinde ise siyasi ve dini liderlerle diktatörleri de kapsayan yüzü aşkın portre çalışması yapmaya başlamıştır. 1980'lerde siyasi konular, toplumdaki haksızlıklar bu kez çok daha geniş bir çerçeve içinde çalışmalarının konularını oluşturur. Bu çalışmalarda, gangsterler, sokak çatışmaları, paralı askerler, ölüm tarlaları, işkence odaları, ırksal ve cinsel eşitsizlik gibi şiddetin ve terörizmin farklı konumlarda boy gösterdiği her alan sanatçıya ilham kaynağı olmuştur.



Resim 4.5. Leon Golup, “Sorgucular III” (*Interrogation*), keten üzerine akrilik, 304x421cm.,1981



Resim 4.6. Leon Golup, “*Sorgucular II*”(Interrogation), tuval üzerine akrilik, 304.8x426.7cm., 1983

Golup, 1970 ve 1980’lerde Guatemala ve El Salvador’da iç savaş esnasında solculara uygulanan işkenceleri ve Amerika’nın buradaki suç ortaklığını “*Paralı Askerler, Sorgucular ve Beyaz Manga*” adlı serileriyle betimlemiştir. Medyada çıkan gerçek işkence fotoğraflarından faydalanarak yaptığı “*Sorgucular II*”, devasa boyutu ve canlı renkleriyle, neşeli görünen sivil kıyafetli, kendinden emin, maço görünümlü erkeklerin, başına bir çuval geçirilmiş ve bağlanmış çıplak, güçsüz esire neler yapılabilecekleri konusunda hiçbir kuşku bırakmamaktadır. Şiddet apaçık, ortadadır, gerilmemiş, çerçevesiz olarak asılan resmin kendisi de işkence görmüş gibidir. Bu resimlere benzer, 2003’de Ebu Graib’te uygulanan dehşet verici işkence fotoğrafları, hala hiçbir şeyin değişmediğini göstermektedir. Golup, bu fotoğraflar üzerine şöyle der: “Her şey, mesleği gereği merhamet duygusundan yoksun kişilerin insafına kaldığınızı düşündürecek şekilde tasarlanmıştır. Başlarına çuval geçirilmiş kurbanlar insanlıklarından soyutlanır, kimliksiz nesnelere dönüşür. Yalnızca bedenden ibarettirler artık. Onlara ne isterseniz yapabilirsiniz.”(Eisenman, 2007: 106-107) Yazar Judith Butler ise, Ebu Graib fotoğraflarının sadece zalimliği ve şiddeti göstermekle kalmadığını aynı zamanda zulmetme kapasitesinin Amerikan kimliğinin tanımlayıcı özelliklerinden biri olduğunu vurgulamaktadır (Butler, 2009: 73).



Resim 4.7. Leon Golup, “*Stop Rushing Me!*”, oil stick and link on vellum 25.4x20.3cm. 2003



Resim 4.8. Leon Golup, “*You Son of a Bitch!*”, oil stick and link on vellum 25.4x20.3cm. 2003

Neredeyse her 10 yıllık döneminde farklı konularda resimlerle karşımıza çeken Golup’un son birkaç yıla ait işlerini içeren “*Erotika vb.*” (*Erotica, etc*) serisi ise Donald Kuspit’in sözleriyle bu “varoluşçu/aktivist” ressamın başka bir yönünü gösteriyor. Dokunaklı biçimde gizemli ve rahatsız edici derecede müstehcen bir yapı gösteren bu erotik çalışmalarında, kişisel olan siyasi olana dönüşür. Tasvir edilen cinsel karşılaşmalar ve verilen pozlar adeta bir güç oyununu andırır. Bu ufak ebatlı çizimler daha çok bilinen gangster anlatılarında stilize edilen ahlaki talebe denk düşmektedir (Cohen, 2004).

Golup’un resimlerinde maskülen olanın, güçlü olanın uyguladığı şiddet merkezi roldedir. Sanatçı şiddeti bize farklı bağlamlar ve konular çerçevesinde hissettirmektedir. Bir demecinde *şiddetin her zaman konusu olduğunu, bunun kendisinden yani içinden geldiğini* vurgulamıştır. Sanatçı yine aynı demeçte, *bir sanatçı olarak bütün dünyayı temsil etmediğini, çok karmaşık olan dünyanın ancak bir yönü hakkında biraz bir şeyler söyleyebildiğini ve sanatını kendi görüşünü anlatan bir enstrüman gibi kullandığını* açıklamıştır (Ferrulli, 1982).

4.2. Cüretkâr Portrelerde Şiddetin Kimliği: Marlene Dumas (1953-)

Güney Afrika doğumlu sanatçı, yaşamını 1976'dan beri Hollanda'da sürdürmektedir. Bir röportajında, ırk ayrımcı politikaları bir daha yaşamamak için NewYork yerine Amsterdam'ı seçtiğinin belirtmiştir. Güney Afrika kökenleri seçtiği konularda ölüm, şiddet, ırkçılık, cinsellik, suçluluk ve masumiyet olarak etkisini göstermektedir. Bir beyaz olarak yaşadığı ilk gençlik yıllarında Afrika'da işlenen ırkçı ve cinsel suçlara görgü tanığı olması, sadece izleyici konumda olsa bile onda bir suçluluk duygusu yarattığı şu sözlerinden de anlaşılmaktadır: “Güney Afrika'da siyahlarla ilgili resim yapamadığım günler oldu. Üstün olduğu savlanan bir ırktan olacaksınız ve ırkçılığı anlatan resimler yapacaksınız. Kendi utanç ve suçunuz içinde bir başkasının acısını anlatacaksınız. Bu duyguyu tanımladığımda: ‘Bak, ayrımcılık çok kötü bir şeydir...’ türünden ucuz söylemlerin arkasına saklanmadım.” (Altınel, 2009). Resimlerinde bunun izlerini sürmek mümkündür.

Dumas, genellikle dergi, gazete gibi medya araçlarından ve çektiği özel aile polaroid fotoğraflarından kendisine bir arşiv oluşturmuş, bu arşivi de zaman zaman resimlerinde kullanmıştır. Dünyayı ve birbirimizi nasıl gördüğümüzü etkileyen medya görüntülerinin sonsuz saldırısına, Dumas resimlerinde, onların psikolojik, sosyal ve politik yönlerini ortaya koyarak cevap vermektedir. Fotoğrafa sadık kalmadan, imajı bozarak çarpıtarak, güçlü tonlarda suluboya, lavi ve yağlıboya kullanarak portreler yapmaktadır. Bu portreler geleneksel anlamda portreler değildir. Gerçek bir kişiyi temsil yerine, bir duyguyu ya da durumu temsil eder, benzerlikten çok kimlik önem kazanır. Sanatçı, ırk, cins ya da toplumsal kimlikli bu portreler üzerinden güncel sosyopolitik konular üzerinde bir tartışma, sorgulama zemini oluşturmaktadır. Konuları; kızı, kendisi, annesi gibi aile çevresi, teröristler (Usama Bin Ladin) ya da ünlü kişiler (Naomi Campbell) olabilmektedir. Portre ağırlıklı figüratif dışavurumcu resimler yapan Dumas bir söyleşisinde bu ilgisini şöyle açıklamaktadır: “*Tüm insanları aynı düzeyde ilginç ve korkutucu bulurum. İnsanların kamerada oluşturdukları görüntü, güneş ışığının yüzlere çarpışı ve bu yüzlerin boyutlarının farklılıkları ilgimi çeker. En çok da diğerlerinin bu yüzleri okuyuşları...*” (Altınel, 2009).

Art Forum'daki bir yazısında yazar ressam Jordan Kantor, Dumas'ın ırkçı bir rejim içinde yetişen biri olarak sanatında ırkçılık meselelerine yer vermesinin kaçınılmaz olduğunu, aynı zamanda Dumas'ın popüler başarısının bu skandal niteliğindeki konularla arttığını ileri sürmektedir (Kantor, 2008: 374).

Dumas ırkçılık, terör gibi konularla emperyalizmin berbat yüzünü, diktatör görünümlü bebekler, ve zombi gibi dizilmiş gelinler ile dalga geçer gibi bir tarzda sergilemektedir (Solomon, 2008). Sanatçının *“İlk İnsanlar”* resmi bu diktatör görünümlü bebeklere örnek gibidir. Büyük ebatlarda 4 tuval üzerinde, nerdeyse yetişkin insan oranlarında 4 bebek figürü yer almaktadır. Arka planda bulanık sarı, kahverengi ve mavimsi renklerle, figürlerdeki bebek olmalarına rağmen ürkütücü görüntü izleyici huzursuz edici bir hava yaratmaktadır.



Resim 4.9. Marlene Dumas, *“İlk İnsanlar”*, her biri 181x90.5cm., 1991

“Ressam”’da ise çıplak küçük bir kız çocuğu görülmektedir. Kızının fotoğrafından yaptığı bu resimde figürün elleri farklı renklerde olup, bir el koyu mavi, diğeri koyu kırmızı boyanmıştır. Kaşları çatılmış dik dik bakan kızın yüzü, mavi

boyanmış karnından daha az renklidir. Kırmızı olan ele boya mı yoksa kan mı bulaştığı şüphesi, bakışların sertliğinden dolayı kan olduğu yönünde oluşmaktadır.



Resim 4.10. Marlene Dumas, “*Ressam*”, 200x100cm,1994

“1991-1992 *Siyah Çizimler*” bir Amerikan dergisinden alınmış siyah portrelerdir. Her bir resim ayrı bir fotoğrafa dayalı gibi görünmektedir ancak yığın halinde çerçevesiz bir şekilde duvardaki bir ızgaraya asılmış bu resimler bireyselliklerini yitirmeye başlar. Bu çizimler yağlıboya resimlerinden daha hızlı bir şekilde yapılmış ve yapılış süreçlerinden kaynaklanan hoş bir akıcılık kazanmış gibi görünmektedirler. Dumas bu resimleri yaparken kalın bir suluboya kâğıdının üzerine

önce bir Çin fırçası ile geniş vuruşlarla eskizini yapmakta, sonra mürekkebi dökerek, oluşan boya birikiminin üzerinden portreyi oluşturmaktadır. Rastgele oluşan boya yayılımı ve geniş fırça kullanımı portrelerin kimliklerini de tanınmaz hale getirerek fizyonomiden karakteri çıkarabilme fikrini yıkmaktadır. Tarihte benzer bir sistemle suçlu sabıkalarında kullanılan idari uygulamaları kısaca ırksal ayrımcılığı sanatçı bu resimlerle yok etmektedir (Kantor, 2008: 375).



Resim 4.11. Marlene Dumas, “Siyah Çizimler”, 1991-1992, 111 çizim, kağıt üzeri lavi, 230x235cm, 1994



Resim 4.12. Marlene Dumas, “*Parmaklar*”, oil on canvas, 40 x 50 cm, 1999

“*Parmaklar*” isimli bu çalışmasında Dumas, küçük bir tuvalde izleyiciye arkasını dönmüş parmakları ile cinsel organını iki yana açan açan bir kadını betimlemektedir. Pornografik gibi görünen bu resimde pornografinin itici nesnelliği ile resmin yapılış şeklinin sıcaklığı resme karşı bir sempati doğurmaktadır. Eser, cinsellikle ilgili bir yağlıboya resim gibi görünür. Hem kadının omzunu hem de solundaki negatif boşluğu oluşturan mat mavi renkli iki fırça darbesi hızlıca ve göz kamaştırıcı şekilde yapılmıştır. Gelişigüzel sürülmüş mor-gri saç ve parmakların siyahı konturlarından figürün kalçasının ve bacaklarının kenarlarına değen tinerden beyazlaşmış beze, geniş bir renk uygulaması dizisi vardır. Renkler, özellikle sanatçının eserin en açık renkleri olan turkuvaz ve koyu pembe kullanarak gölge verdiği yerlerde rahatsız edici bir biçimde tabiata aykırı, neredeyse yapmacıktır (Kantor, 2008: 374).



Resim 4.13. Marlene Dumas, “Ölü Marilyn”, oil on canvas, 38 x 49 cm., 2008

“Ölü Marilyn”, bir kadının cesedinin profilden başını göstermektedir. Soluk beyaz fırça izleri ile tasvir edilen imgede, adli kaynaklı fotoğrafta kesinlikle olmayan bir hassaslık ve yakınlık bulunmaktadır. Bitkin, lekeli yüzü, Dumas’nın portrelerinin çoğunda görülen rahatsız edici bir niteliğe sahiptir. Resmin adı olan Ölü Marilyn, resmin Marilyn Monroe’nun portresi olduğunu, biraz şüpheyile de olsa, düşündürmektedir. Dumas, resmi tuvale aktarırken yeni anlam katmanları ve duygulanımlar ortaya koymaktadır. Bu şekliyle “Ölü Marilyn” resmi portrecilik ile soyutlama, fotoğrafçılık ile yağlıboya ve kişisel ile kamusal kimlik arasında arabulucu bir nesne haline gelmektedir. Resim, cesedin kendine has bir pornografisinin olması dışında, ünlü birinin cesedi olması nedeniyle daha fazla röntgenci bakışları kendine çekmekte ve son derece çarpıcı bir görüntü sunmaktadır (Kantor, 2008: 375).



Resim 4.14. Marlene Dumas, “Dul” 2 parça, tuval üzerine yağlıboya, 60x80cm.ve 150x140cm., 2013

“Dul” isimli bu resim 1961’de öldürülen Demokratik Kongo Cumhuriyetinin İlk Başbakanı Lumumba’nun dul eşinin giyinik erkekler arasında çıplak göğüslü bir şekilde yas yürüyüşünde göstermektedir. Luc Tuymans’la “Twins” isimli sergiye katılan Dumas, Tuymans’ın Kongo ile ilgili resimlerinde hiç kadın olmadığını fark ederek kendi görsel arşivinden 2 parça halinde bu resmi yapmıştır. Değişik ruh hallerini göstermek amacıyla, farklı renk ve kadrajda çalıştığını belirten sanatçı, ilk kez 1982 yılında “Üç Kadın ve Ben” isimli kolaj işinde arşivindeki bu fotoğrafı kullanmıştır. Bir söyleşisinde, *Çıplak kadınların farklı halleri ve çıplaklığın farklı çeşitleri ile ilgileniyorum* diyen Dumas, buradaki çıplaklığın cinsellikle hiçbir ilgisinin olmamasının üzerinde durmaktadır. Ayrıca, *Warhol’un Amerikalı Jackie Kennedy’nin resmini yapması gibi, ben de Afrikalı bir dul olan Pauline’ye saygımı göstermek istedim* demiştir (T Magazine, 20.08.2014).

2015’de Tate Modern’de “Yük Olarak İmge” (The Image as Burden) isimli retrospektifinde, sanatçının 100’den fazla yapıtı sergilenmiştir. Hiçbir zaman gerçek hayattan resim yapmayan sanatçının kendine ait geniş bir fotoğraf ve film arşivi bulunmaktadır. “Bir imajla başlıyorsunuz(fotoğraf) ve sonunda elinizde olan gene bir imaj(resim), ama bu ikisi aynı şey değil. Resmin fotoğrafa ne yapmak istediğine dikkat çekmek istiyorum, fotoğrafın resme ne yaptığına değil. İkinci elden imgeler, birinci elden yeni duygular oluşturabilir.” (Black, 2015: 25).

4.3. Sıradanlığın Şiddeti-Huzursuzluk Estetiği: Luc Tuymans (1958-)

20. yüzyılın sonunda resim sanatının kurtarıcısı olarak görülen Belçikalı Luc Tuymans o zamandan beri tarihin ve bugünün büyük temalarını ya da sıradan nesne ve mekânları kavramsallık sınırı içinde sakın ama yıkıcı bir şiddet içeren eserleriyle işlemektedir. Sanatçı, fotoğraflardaki doğruluk ve nesnellik algısıyla resimleri arasında ince, ustaca bir mesafe yaratarak, imgelerin tarihin şekillenmesi ve anılarımızı oluşturmaktaki oynadığı rolünü sorgulamaktadır (Phaidon, 29.01.2015).

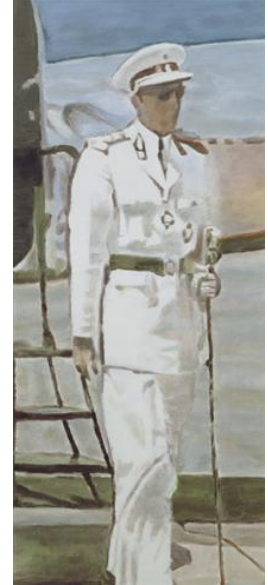
Başlangıçta polaroid fotoğraf, dergi, televizyon ve film görüntülerinden topladığı imajları, bugün modern teknolojinin ürünü olan iPhone kullanarak sağlamaktadır. Çektiği görüntüleri, silik bir hale gelene kadar tekrar tekrar fotoğraflayıp büyüttükten sonra basarak video görüntüsünün televizyon ekranında titremesi gibi mavi bir görüntü elde etmektedir. Kasten ürkütücü bir görüntü yaratmak amacıyla da elde ettiği imajı, soğuk griler ve yeşillerin hâkim olduğu bir paletle boyayı hemen hemen kuru bir halde kullanarak tuvale aktarır. “Bu şekilde, olaylara ilişkin algımızın sürekli yönlendirildiğini ve duygusal tepkilerimizin yok edildiğini ima eden. *solgun televizyon ışığına* benzer bir görüntü yaratır.” (Wilson, 2015: 358). Bu üçüncü derede soyutlamalar gibi görünen soluk renkli, sessiz, ölçülü, zaman zaman rahatsız edici kendine has tarz Tuymans’ın resmini oluşturmaktadır.

Tuymans çok basit gündelik kullanımda olan bir eşyayı da tarihsel büyük bir temayı da kendi resim stili içinde etkileyici bir şekilde çalışan bir sanatçıdır. Bir röportajında, Avrupa Birliği’nin henüz tamamlanamadığını ve faşizmin sınırlarında gezdiğini açıklayan sanatçı, Avrupa’nın sömürgelerini ve iki dünya savaşı ile gücünü kaybettiğini, Marshall planı ile sömürgeleştirildiğini, Holokost tarafından da psikolojik olarak çöktüğünü analiz etmiştir. Bu düşüncelerin resmine yansımaları kaçınılmaz olmaktadır. Hitlerle maiyetindekileri, gezintiye çıkmış insanı dehşete düşürecek derecede sade vatandaşlar olarak gösteren “*Yürüyüş*”ten, “*Gazodası*”na ve Belçika’nın Kongo’daki kıyımlarına gönderme yapan *Mwana Kitoko: Güzel Beyaz Adam*’a kadar, çeşitli çalışmalarında o çöküşü tekrar tekrar deşmiş, küçük parçalar halinde kesip

biçerek ele almıştır (Wullschlager, 2011). “Yürüyüş”te Caspar David Friedrich’in “Deniz Kenarındaki Keşiş” isimli eserinden etkilendiği görülmektedir.



Resim 4.15. Luc Tuymans, “Yürüyüş”, 37x48 cm. 1993 **Resim 4.16.** C.D. Friedrich, 98.4x74.8cm. 1818



Resim 4.17. Luc Tuymans, “Gaz Odası”, 50x70cm, 1986

Resim 4.18. L.T., “Mwana Kitoko, Beautiful White Man” serisi, 2000

Tuymans, Resim 4.17.’ de görülen “Gaz Odası”nın polaroid fotoğrafını çektikten sonra onun küçük suluboya resmini yapmıştır. Bu küçük suluboya resmin de fotoğrafını çekip büyütürken tüm detayları ile tuvale aktarmıştır. Böylelikle ortaya çıkan

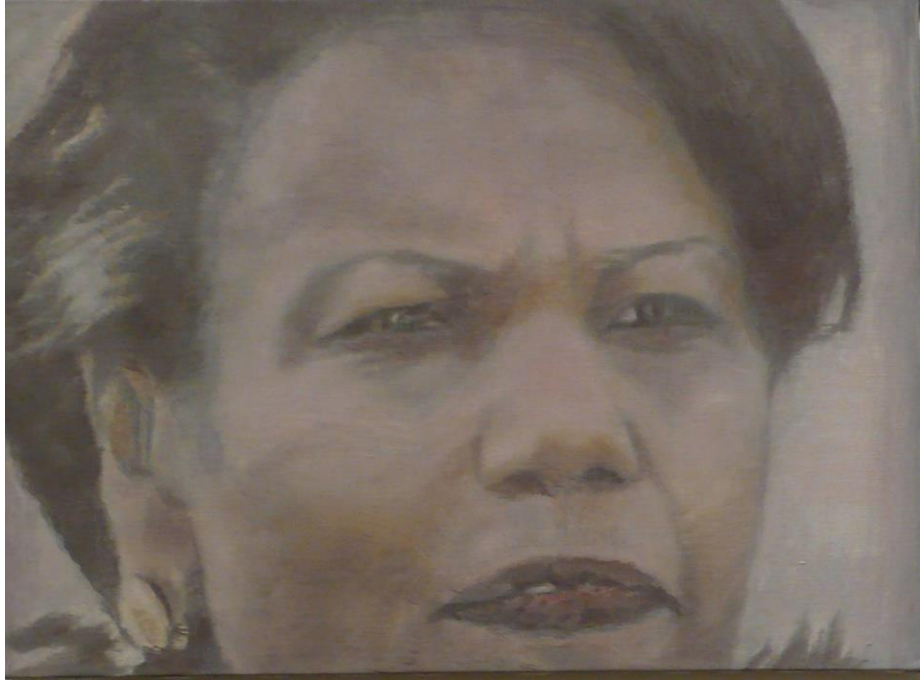
muğlak görüntü, soluk renklerle, fotoğrafın aslından daha tedirgin ve rahatsız edici bir konuma gelmiştir.

“*Gaz Odası*”, “*Yürüyüş*” ve “*Mwana Kitoko*” gibi resimler sanatçının, kolektif bellek teması üzerinden, çarpıtılmış tarih anlatımına vurgu yaptığı çalışmalardır. Tarihi konular dışında, sıradan nesneler de sanatçının konusu olmakta, bunları ele alış ve boyama şekliyle de izleyeni kasten rahatsız edici duygular içine sokabilmektedir. Tuymans, “Sıradan şeyler korkunç nesnelere dönüşebilir. Çalışmalarımın temelinde yatan tek öge, şiddet” demektedir (Wilson, 2015: 358). Şiddetin Tuymans’ın acımasız gizli eğilimi olduğu, şu sözleri ile daha iyi anlaşılmaktadır:

“Resimlerim yüzünüze atılan tokat değil, ama şiddetin bir tarihçesi vardır – çizilemeyen fakat hep orada duran... Farklı düzeylerde: tahrip, ortadan kaldırma, olanı göstermeme. Şiddet, mutluluğun yaratabileceğinden daha fazla imge yaratır – o kadar çok insanla ilişkilidir. Güzelliğe karşı duyulan şeyi tek başına yaşar insan. Mutluluk 30 saniye kadar sürer” (Wullschlager, 2011).

Mutluluğun kısa sürmesi düşüncesi Tuymans’ın kötümserliğine bir neden gibi görülse de sanatçı hayal kırıklığına uğramamak için kendini korumaya aldığını açıklamakta ve çocukluğunun mutlu geçmediğini söylemektedir. Nazi işgali sırasında, Flaman babasının Nazilerle işbirliği için de olduğunu, Hollandalı annesinin ise direniş saflarında olduğunu çok sonraları öğrenmiştir (Wullschlager, 2011).

Tuymans’ın en çok ses getiren, en fazla tartışma yaratan en önemli eserlerinden biri de Dışişler Bakanı Condolezza Rice’in portresini yaptığı “*The Secretary of State/Devlet Bakanı*” isimli çalışmasıdır. Tuymans, Rice’in portresini yaparken, Beyaz Saray’ın internet sitesinde yayınlanan resmi fotoğrafını kullanmıştır. Sanatçı bu portre ile ilgili şunları söylemektedir: “Benim meselem, imgenin belirsizliği ve bu belirsizliğe eşlik eden güç. Son derece sakin ve çok kararlı bir kadının portresi- ama aynı zamanda sorgulamayla da ilgili; kadın ne anlam ifade ediyor? Tehlikeli bir söylem olarak görülebilir ama, Teksaslı bir koleksiyoncu, Andy Warhol’un Marilyn Monreo için yapmış olduğunu benim de Condolezza için yaptığımı söyledi.” (Wullschlager, 2011).



Resim 4.19. Luc Tuymans, “*Devlet Bakanı*”, 45.5x61.5cm. t.ü.yb., 2005

Bu portre ile ilgili çarpıcı bir görüş Amerikalı sanat yazarı ve eleştirmeni Michael Wilson tarafından şöyle açıklanmaktadır: “İfadesi, ressamın özellikle siyahi kadınlara özgü olduğunu tespit ettiği, son derece kararlı bir tavrı yansıtır. Ancak bu net imgede önemli bir “çokanlamlılık” söz konusudur; Rice’ın iktidarının, amaçları belli olmayan hatta gayriahlaki bir sistem sayesinde sürdüğünü bizlere hissettirir.” (Wilson, 2015: 358) .

“*Panel*” adlı çalışmasında boş bir sahnede oturan 4 kişi görünmektedir ve güçlü bir ışık onları aydınlatmaktadır. İsminden de anlaşılacağı gibi bir oturum söz konusudur. Soluk renkler, yukarıdan aşağıya doğru giden fırça izleri ile yüksek bir mekânda olduğu algılanmaktadır. Arkası dönük izleyicilerin karanlıkta kalması, sahnedeki beyaz ışık bir sorgulama havası ile gergin bir ortam yaratmaktadır. Bacon’ının ‘Papa’ serisini çağrıştıran bu resim Tuymans’ın güç-iktidar ilişkilerini araştıran bir izlenim sunmaktadır (Wilson, 2015: 358).



Resim 4.20. Luc Tuymans, “Panel”, t.üyb., 234 x 182 cm, 2010 **Resim 4.21.** Francis Bacon, Papa Serisi 153x118cm., t.üyb. 1953

Tuymans, 2015 yılında Londra’da David Zwirner’de açtığı “The Shore” isimli sergi ile yine kasten rahatsız edici konu ve boyama tarzı ile yankı uyandırmıştır. Bu sergide bulunan çalışmalarından “*The Shore*” 1968 yapımı az bilinen bir İngiliz filminin ilk sahnesinden alınmıştır. Alman denizaltı mürettebatının vurulması ile ilgilidir. The Guardian’da Mark Brown bu resmin hem gerçek hem de metaforik anlamda tam anlamıyla karanlık olduğunu yazar (Brown, 2015). Tuymans ise bu resim hakkında şimdiye dek yaptığı en koyu renkli resimlerinden biri olduğunu, bu şekilde çalışma ilhamını, Goya’dan aldığını açıklamıştır. Resimlerinde hiç siyah kullanmadığını, bu resimde ise indigo, violet ve yeşil karışımı ile elde ettiği koyu renkli zemini silerek figürleri yerleştirdiğini söylemektedir. Genelde açık renkli yavaş yavaş koyulaşan işler yaparken bu resimde ise hemen hemen koyu renklerle çalıştığını belirtmektedir (Phaidon, 29.01.2015).



Resim 4.22. Luc Tuymans, “William Robertson”
50x37.5, 2014



Resim 4.23. Henry Raeburn, “William Robertson”,
127x101.5cm.,1792

Resim 4.22.’de, Tuymans hayranı olduğu 19. yüzyılda yaşamış, İskoçya’nın önemli bir portre ressamı olan Henry Raeburn’un yaptığı portrelerden üç adetinin kopyaları üzerinde çalışmıştır. “William Robertson” isimli çalışması bunlardan biridir. Sanatçı iPhone’u ile portrelerin fotoğraflarını çekip, çıktılarını alıyor sonra yeniden fotoğrafını çekip iyice büyütüyor ve yakın plan görüntü alıyor. Yüzün sadece üst kısmını alarak, mavi gölgeler ve büyük bölümlerini beyaz-sarımsı açık renklerle tuvale aktarıyor. Tuymans resmin gelişme sürecini şöyle anlatıyor: “Böylece, beyazlar maviye dönüştü. Portrelerin hepsinde maviyi görüyorsunuz, neredeyse soyut resim gibi. Yine de fotoğraflardaki bulanıklığı da boya ile betimlemem gerekiyordu; bu yüzden imgeler son derece net. İlginç olan şu ki, çağdaş imgelere benzediler. Resim yapmak, zaman içinde işleyen, zamanla birlikte çalışan bir modus operandi.¹” (Phaidon, 29.01.2015).

¹ Modus operandi: Bir kimsenin çalışma yöntemi veya alışkanlığını tanımlamakta kullanılan Latince bir ifadedir. (t.wikipedia.org)



Resim 4.24. Luc Tuymans, “*Issei Sagawa*”, tyü.yb., 74.3x81,9cm., 2014

“The Shore” daki diğer etkileyici ve rahatsız edici resimlerden biri de 1981’de Hollanda’da bir öğrenciyi öldürdükten sonra yiyen Japon yamyam “*Issei Sagawa*”’ın portresidir. Japonya’ya gönderildikten sonra hiç yargılanmayan ve yazdığı kitapla da popüler olan *Sagawa* hakkında belgesel de çekilmiştir. Tuymans bu belgeseldeki bir sahneden yapmıştır bu portreyi. Bunu nasıl seçtiğini şöyle anlatır: “Sonra filmin şu küçük parçası var; erkek kardeşleriyle birlikte bir oyun oynadıkları: Bu oyunda birbirlerini kazana koyup kaynatmaya çalışıyorlar. Filmin o noktasında yüzünde maske, başında safari şapkası olan küçük bir oğlan görüyorsunuz: korkunç imgelerin özeti âdeta. ” (Phaidon, 29.01.2015).

Tuymans’ın film, video ya da etkilendiği yağlıboya portreleri kullanarak kurguladığı resimlerinde, içeriği ne olursa olsun, biçimlendirmedeki şiddet havası, boyayı yalın ve soğuk tonlarda uygulayışının ve resme kattığı muğlaklığın sonucu olduğu düşünülebilir.

4.4. Anarşinin Alegorik Sunumu ve Kaotik Tasvir: Daniel Richter (1962-)

Almanya'nın en önemli çağdaş sanatçılarından Daniel Richter, Hamburg Güzel Sanatlar'da okuduktan sonra Martin Kippenberger ve Albert Oehlen ile birlikte çalışmıştır. Halen Viyana Güzel Sanatlar Akademisinde profesör olarak çalışmakta olan Richter, 2000'lerin başında yoğun renkli formlarla oluşturduğu psikodelik-süsleme soyutlamasından uzaklaşıp onun yerine daha alegorik figüratif resimler yapmaya başlamıştır. Sanatçı son birkaç yüzyılın resim tarzlarını sanat tarihi, kitle iletişim araçları ve pop kültürü kaynaklarından elde ettiği bir görsel arşivin de yardımıyla son derece etkili bir şekilde bir araya getirmektedir.

Çağında yaşanan olaylarla derin bir biçimde ilişkili olan sanatçı, büyük ebatlı çalışmalarında terörist saldırılardan, göçmen sorunlarına birçok konuyu işlemektedir. Resimlerinde sınır konulamayan fanteziler üreten Richter'in Fellini tarzında teatrel bir resim yapma gücü vardır (Rubinstein, 2004). Bu özelliği ile 2008'de Salzburg festivali için sahne tasarımları da yapmıştır. Sanatçı, resimlerinin içeriğinin kelimelerle anlatılmasından ziyade resim yapıldığı esnada yaşanan sürecin önemli olduğunu vurgulayarak, “tarif edebildiğiniz şeyler hakkında konuşabilirsiniz ancak bir yağlıboya resmi resim yapan şey o resmin nasıl yapıldığıdır [...] kişinin içindeki karanlık nokta budur” demektedir (Blanche, 2012).

Richter 2000 yılından itibaren kesinlikle daha figüratif olmaya başladıysa da resimlerinde halen soyut bir tarz yakaladığı geniş alanlar bulmak mümkündür. Resim 4.25.'de görülen “*Duisen*” bu yaklaşımına örnek teşkil eder. Bu resmin arka planını kaplayan gösterişli renklere sahip kalabalık figürler görülmektedir. Kafaları, maske giymişe benzer yüzleri ve yukarı kaldırdıkları kolları (bir şeyi protesto etmek için mi yoksa teslimiyet ya da kutlama içerisinde mi yaptıkları belli değildir) fark edilir ve kolayca anlaşılır dursa da bedenleri insan bedeni olarak tanınamayacak şekilde lekeler ve sıçratılmış şekiller içinde eriyip gitmektedir. Mor, mavi, yeşil, turuncu, sarı ve kırmızı şekillerin kromatik bir başkaldırısı gibidir. Renkler sanki köpüğe dökülen sülfürik asit gibi yanlarında duran şekillerin içine doğru ilerlemekte, birbirini yemektedir. Resmin ebatları izleyenin nesnellikten uzak biçimde ağır biçimde boyanmış

bu genişlik içinde kaybolmasına yol açmaktadır. Kimi yerde, özellikle de alt sağ köşede, Richter tuval üzerine kalın boya katmanları ekler, görüntüden çok malzemeyi öne çıkarır. Buna karşın figür yığınları üzerinde kısmen görünür haldeki modern ofis binaları şematik biçimde siyah ve beyaz çizgiler halinde resmedilmiştir. İnsan bedenlerini ele alışı bu figürlerin sanki ısı sensörlü ekipmanlar tarafından izlendiğini ya da ruhlarını yok eden ölümcül bir virüsün kurbanı oldukları izlenimini vermektedir. Bu tür ilişkilendirmeler Richter'in kaotik, vahşi ve belki de kıyamet sonrasındaki bir topluma bilim kurgu vizyonu bakışıyla dalga geçer haldedir (Rubinstein, 2004).



Resim 4.25. Daniel Richter, "*Duisen*", t.ü.yb. 270x350 cm., 2004

"*Revidyll*", parlak bir alev içinde çözünüp resmin derinliklerine doğru baş aşağı dalan bir figür betimlenmektedir. Sol üstte kırmızı pelerinli bir iskelet, El Lissitzky'nin Lenin için yaptığı söylev kürsüsünün üzerinde durmakta, aynı zamanda altta Lenin ve Shostakovich'i içeren pastoral bir peyzaj görülmektedir. Bu resim,

sosyalist devrim ile modernizmin emekliye ayrılmadan önceki son performansı olarak düşünülebileceği gibi, aynı zamanda resimdeki düşen figür 11 Eylül'ü akla getirmektedir (Art Now, 2009:400).



Resim 4.26. Daniel Richter, “*Revidyll*”, oil on canvas 378x248cm., 2006



Resim 4.27. Daniel Richter, “*Alles Ohne Nichts*”, oil on canvas, 230.3x319.9x4.5 cm. 2006/07

Richter, “*Alles Ohne Nichts*” isimli resimde Gerhard Richter’i anımsatan renkli bir ekranın önünde, kaide üzerindeki tüylü bir figürü kucaklayan bir iskelet betimlemektedir. Burada Max Ernst’in resimleri veya Ebu Graib cezaevindeki işkence kurbanları akla gelmektedir (Art Now, 2009:400).

“*The Owner's Historic Lesson*”’da sadece karanlık bir form olarak seçilebilen figürün etrafında bir tür zombi toplantısı için bir araya gelen parlayan zombi benzeri figürlerden oluşan bir kalabalık görünmektedir. Resimdeki zehirli renk paleti, kızıl ötesi güvenlik kameraları ya da uyuşturucu kaynaklı sanrılardan esinlenmiştir. Richter tarih-resmi ile rüya imgelerini birbirinden ayırmaktadır. Ancak her şeyin ötesinde çalışmalarının tek yönlü yorumlanmasından kaçınarak, medya imgelerinin ikiyüzlülüğüne bilinçli bir belirsizlikle karşı durmaktadır (Art Now, 2009:400).



Resim: 4.28. Daniel Richter, “*The Owner's Historic Lesson*”, oil on canvas, 378x248cm., 2007

2000’li yıllardan bu yıllara gelindiğinde, “Mademki sanat doğruluk ve dürüstlük ile ilgilidir [...] bu günlere bir ışık tutmalıdır.” diyen Richter 2012 yılında açtığı “*Yolculuk Yolculuk*” isimli sergide sözlerinin doğrultusunda resimlerinde ışık,

karanlık ve gerçeklik fikrini işlemektedir. Richter’in, hem karanlık hem de aydınlık bir biçimde rahatsız edici olan tabloları bizlere kendi deyimiyle “*World of Warcraft*”² içine atılmış olan “genel kahramanlık klişelerini sunmaktadır. Popüler kültür ve medyaya olan ilgisinin resimlere yansımalarının yanında, resimlerindeki hareket ve topoğrafik canlı manzara onlara teatral bir görünüm de katmaktadır. Önceki resimlerinde deneyimlediği flüoresan renkler bu resimlerinde de limoni yeşil ve neon sarısı olarak görünmektedir. Sergi için yapılan bir röportajda Richter, resimlerinin nasıl “çizgilere dayandığından” ve bu çizgilerin plaka tektoniği, yani sürekli değişen bir arazi yaratan kıvrımlı konturlar ile benzerlik gösterdiğinden bahsetmektedir (Blanche, 2012).



Resim 4.29. Daniel Richter, “*D.O.A.XL*”, 200x300cm., t.ü.yb., 2012

Saldırgan postapokaliptik kişilerin resmin ön planına doğru birbirleri ile yarışarak ilerlediği “*D.O.A.XL*”, yukarıda sözü edilen bilgisayar oyunlarına atıfta bulunan ustalıkla yapılmış bir resimdir. Resimdeki kırmızı tek eldiven her şeyin saydamlık hissi verdiği sahnede beklenmedik bir donukluk yaratmaktadır. Bu resim, tutsak edilmiş bilinçaltı ile serbest bırakılmış hayal gücü ürününün mükemmel bir biçimde yan yana gelmesidir.

² World of Warcraft: “Savaşçılık Dünyası” adında popüler bir online bilgisayar oyunu.



Resim 4.30. Daniel Richter, “*Rubykomm*”, oil on canvas, 200x300cm. 2012

Resim 4.30. “*Rubykomm*”, elinde tüfeği olan sarı renkli gizemli bir figürün silüetini ve yine en az figürün kendisi kadar gizemli bir dağlık araziye içermekte ve gerçek anlamda bir etki bırakmaktadır. Resimdeki renkler, limoni yeşil ve neon sarıları, geneli siyah, koyu sarı ve Prusya mavisi olan paletle bir tezat yaratmaktadır. İmgeler, gördükten sonra aklınızda yer etmekte, renkler hafızanıza kazınmaktadır.

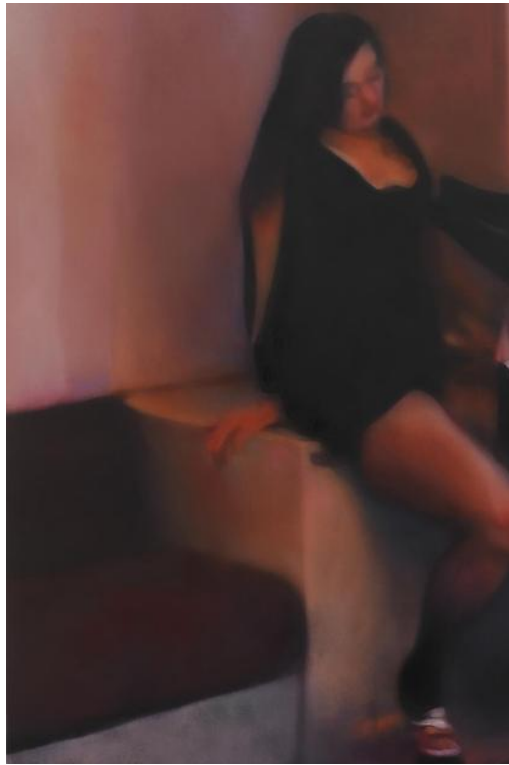
Sanatçının 2013’de açtığı sergide bu kez daha az figür ve yalınlaşmış bir kompozisyon ile resimlerini oluşturduğu görülmektedir. Resimler yine büyük ebatlarda ve patlayan renklerle çalışılmıştır.



Resim 4.31. Daniel Richter, “*Umudun Gölgeleeri*”, oil on canvas , 200 x 300 cm., 2012

4.5. Bedensel Şiddetin Filmografik Tasviri: Johannes Kahrs (1965-)

Johannes Kahrs, belli belirsiz bir şiddet ve seks katılmış, yoğun biçimde bedensel resimlerden oluşan bir tarzda çalışmalarını sürdürmektedir. Kahrs'ın imge kaynakları dergiler, gazeteler, filmler, reklamlar ve kendisine ait fotoğraf arşividir. Bu arşivi yaptığı resimlerin temeli olarak kullanırken, imgeler üzerindeki detayları yok ederek veya üzerlerinde oynama yaparak onları değiştirmektedir. Arşivindeki görselleri kimi zaman keserek, kimi zaman ise orijinalinden daha farklı biçimde yeniden konumlandırarak kompozisyonunu oluşturmaktadır. Sanatçının yarattığı değişiklikler doğrunun distorsiyonu biçiminde bir ambiyans yaratmakta; bu distorsiyon da resmin doğasıyla, *inanılabilir bir surete olan eğilimi* ile yakından ilişkili olmaktadır. Kahrs'ın resimleri – içerisinden önemli öğelerin çıkarıldığı belli olsa dahi - üzerinde oynanmış görüntülerini gerçekmiş gibi kabul etmemizi sağlayan türde bir doğrudanlık içermektedir (Goodman,14.12.2011).



Resim 4.32. Johannes Kahrs, *Büyük Kız Kırmızı Köşe*, 165x114cm., t.ü.yb., 2011

“İsimsiz(Büyük Kız, Kırmızı Köşe)” isimli resminde, koyu kırmızı bir kanepenin yanında duran ahşap bir kaide üzerinde koyu renkli, uzun saçlı iri yarı bir kadın görünmektedir. Sahnenin sıcaklığı tüm resme yayılan kırmızımsı ton ile daha da artarken, ilgi özellikle kadının eli ve bacağı üzerinde yoğunlaşır. *Film-noir* tarzı bir ilham perisini andıran bu kadın sanki etrafından yayılan aydınlığın içinde yikanmaktadır. Kahrs’ın etkileyiciliği önemli bir oranda oluşturduğu atmosferlere dayanmaktadır. Bu resimde de son derece geleneksel bir konuyu alıp – elbiseli bir kız – buna mistik bir hava katarak imgeyi hatırlanmaya değer kılmaktadır. Aslında ima edilen da üstü örtülü bir şiddettir (Goodman, 14.12.2011).



Resim 4.33. Johannes Kahrs, *İsimsiz(Oturan Adam)*, 97x115cm., t.üyb., 2010

“İsimsiz(Oturan Adam)” resminde, bandajlı eller, bir diz ve ayak bileği görülmektedir. Modelin başı resmin dışında bırakılmıştır. Bacak üzerinde kanayan yaralar ve ayrıca ellerde o kadar olmasa da özellikle bandajlar üzerinde kan izleri görülmektedir. Yüzü olmayan bu kişinin anonim varlığına dayalı olarak resim kısmen rahatsız eden bir yapı sergilemektedir. Bu resimde de şiddet içeren bir olay söz konusudur. Ancak ayrıntılar bilinmediğinden, hayal gücü devreye girerek resim

hakkında ölçüsüz bir biçimde okuma eğilimi ortaya çıkar. Kahrs bilinçli bir amaçla, oluşturmak istediği etkiyi arttırmak için sunduğu bilgiyi azaltmaktadır.



Resim: 4.34. Johannes Kahrs, *İsimsiz (Masada 4 Adam)*, Diptik, 197.5x237.5cm., t.ü.yb., 2008

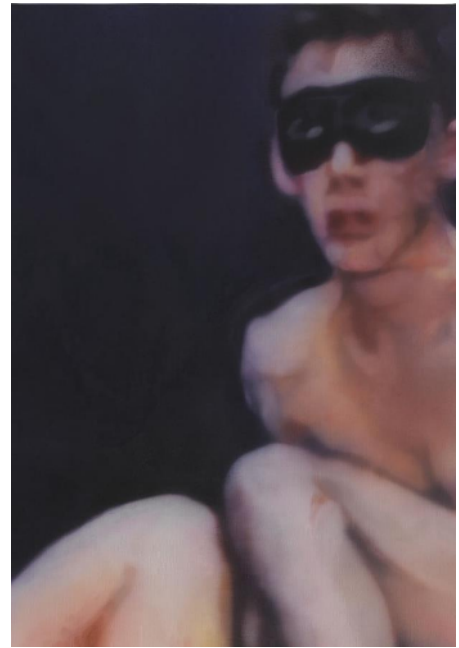
“*İsimsiz (Masada Dört Adam)*” adlı çalışması iki büyük tuvalden oluşmaktadır. İlk resimde, iki üniformalı adam ve arkası dönük bir sivilin arasında ürkek ve cılız görünümlü bir figür bulunmakta, ancak figürlerin yüzleri görünmemektedir. İkinci resimde ürkek figür diğer üniformalılar tarafından hırpalanmaktadır ve artık kısmen de olsa yüzleri görünür. Arka planda bulunan bedenler belli ki kanunsuz bir sorgulama içindedir. Resme adını veren beyaz masa belki de en masum görgü tanığıdır. Ancak onun da sivri olan köşesi ve resimdeki monokrom renk bütünlüğü olaya bir şiddet havası katmaktadır.

Kahrs’n son yıllardaki çalışmaları, 2014 yılında açtığı “*Tropikal Geceler*” adlı sergisinde, portre, natürmort, peyzaj ve iç mekan olarak izlenime sunulmuştur. Bu sergisinde resimler, özgün bağlamından ayrılarak parçalanmış, yalıtılmış bir görüntüyü kapsamaktadır. “*Tropik Geceler*” gerçeklik, doğruluk, kurgu, hayal ve rüya arasındaki kırılgan sınırlar üzerine eğilmektedir. Kahrs’a göre; “Resim, geriye kalanlardan ve resmin gizeminden ibarettir.” Kahrs, imge biriktirirken belli bir içeriğin ya da gerçek bir durumun peşinde değildir. Karşılaştığı imge, ancak onu duygusal olarak etkileyip ruhunda yaratma heyecanı uyandırdığında, resim yapma nedeni haline gelir. Bu son

alışmalarında Kahrs'ın renk paletinin daha yumuşak ve parlak bir doğrultuda genişlediği görölmektedir. Artık işlerinde drama ve tekinsiz atmosfer, gün gibi ortadadır. İnsan bedeni hala Kahrs'ın belli başlı ilgi alanlarından biridir (Zeno X, 22.01.2014).



Resim 4.35. Johannes Kahrs, “*Baş P.M.*”, 82x80cm. t.ü.yb., 2013



Resim 4.36. Johannes Kahrs, “*Maskeli Adam*”, 2014

“*İsimsiz(Baş P.M.)*” adlı bu eserinde, Kahrs, dikkatimizden kaçan bir şeyler olduğunu ima etmiş gibidir. Görünürde vurgulanan, bedenin birbirinden izole edilmiş bölümleridir. Ancak, zihnin durumunu izlemek imkansız görünmektedir. “*İsimsiz/Maskeli Adam*” resmi de yine bir şeyler ima eder gibidir. Gözdeki maske ve bir kadına ait olduğunu düşündürten soldaki çıplak bacağa rağmen figürün duruşu ve yüzdeki acı ifade, işkence ya da Ebu Graib olaylarını akla getirmektedir. Ya da izleyenin o andaki ruh durumuna uygun, bir başka saptamada bulunmak da mümkün olabilmektedir.

“İsimsiz(Deniz)” ve “İsimsiz(Kabuk)” gibi resimler, herkese tanıdık gelen bir şeyin sıradan gösterimi olmaktan fazlası, bilinci uyandıran biliçaltının anahtarlarıdır adeta. “İsimsiz(Uyuyan Adam)” adlı yapıtında dikkatimizden kaçan bir şeyler olduğunu ima eder gibidir. Görünürde vurgulanan, bedenin birbirinden izole edilmiş bölümleridir, ancak zihnin durumunun izlenmesi zordur. Uykuya dalmadan ve uyanmadan hemen önceki anlar aydınlatıcı ve yüzleştirici olabilir. O anlarda duyular denetlenemediğinden, rastlantısal bağlantılar rahatlıkla kurulabilir (Zeno X, 22.01.2014).



Resim 4.37. Johannes Kahrs, “Uyuyan Adam” 85x107cm.2013 **Resim 4.38.** Johannes Kahrs “OT(Yeşil Tırnaklı Kız)”, 44.4x48.2cm., 2015

“OT (Yeşil Tırnaklı Kız)”, Kahrs’ın genel renk skalasında muğlak boyadığı küçük ebatlı bir resimdir. Resimdeki kızın gözlerini boyamasında patolojik bir tavır gözlemlenmektedir. İzleyenin ilgisi yeşil tırnaklarla, gözler arasında dolaşır. İzleyici bir yandan da kıza ne olmuş olabileceğini sorgular durumdadır. Medyadaki görüntüler sadece tanık olmakla yetinmeyi dayatırken, Kahrs’ın görsel dili, resimlerden kopup uzaklaşmayı, steril kalmayı engellemektedir.

4.6. İğrenç ve Tuhaf Olanın Biçimsiz Anlatımı: Dana Schutz (1976-)

Amerikalı sanatçı Dana Schutz, resimlerinde absürt durumlar içindeki grotesk yaratıkları konu edinmektedir. Geleneksel boya malzemelerini tercih eden sanatçı tuval üzerinde en çok akrilik, bunun yanı sıra füzen ve suluboya da kullanmaktadır. Onun renkli fırça darbelerinde hardal sarısı, pembe, mor, turkuaz gibi renkler tüm canlılığıyla adeta bir cangıl ortamı yaratmaktadır. Bilim, tarih ve popüler kültürden faydalanan Schutz, hayalgücünü de buna ekleyerek karanlık senaryoları hem ilkel hem de oldukça ana özgül bir his olarak tuvaline yansıtır.

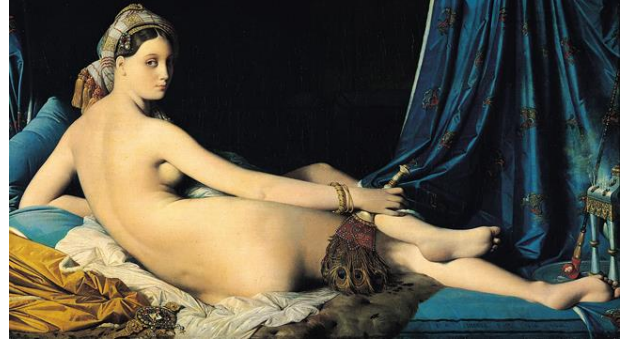
Sanatçı, 2002 yılında “*Gözlemlerime Göre Frank*” serisinde kurgusal bir karakter olan “Dünyadaki son adam Frank” üzerinde dönen bu bir düzine yağlıboya tablo ile portre, nü ve tarihi boya resimlerine yeni bir anlayış getirmiştir. Sarı bir plajda yayılıp yatan pembe tenli çıplak bir adamın resmedildiği “*Uzanan Çıplak*” (2002), İngres’in “*Odalık*”³ mirasına saygısız bir son gibi görünmektedir (Belasco, 2011: 134). Saygısız, çünkü ıssız bir plajda uzanan sarışın, sakallı kahraman Frank’ın verdiği poz ereksiyon anını göstermektedir. Frank, dünyada kalan son bireyin hareketlerini belgeler gibidir.

Hem metaforik hem de kelime anlamıyla parçalanmış beden, Schutz’un yapıtlarında önemli bir rol oynamakta, bu serideki modern ama ilkel birey Frank aracılığıyla, özne ve izleyici arasındaki şiddete eğilimli ilişkiyi araştırmaktadır (Wilson, 2015: 328).

³ İngres’in “*Büyük Odalık*” resmi, zamanında omurganın uzunluğu gibi anatomik bozukluklar nedeniyle beğenilmemiş, tuhaf bulunmuştur. Ancak dönemin ünlü şairi Baudrillard İngres’in estetiğinin ana bileşinin tuhaf olduğunu belirtmiş ve “Güzellik her zaman tuhaftır” diyerek resmi onaylamıştır.



Resim 4.39. Dana Schutz, “*Uzanan Çıplak*”
122x152cm. 2002



Resim 4.40. J.A.Dominique Ingres, “*Büyük Odalık*”
90x162cm. ,1814

Zaman geçtikçe Schutz, figürasyon ve illüzyonistlik alanın anlamı ile soyut modeller ve jestleri birleştirerek, kendini deneysel resmin ön sıralarına gitgide daha fazla yerleştirmiştir. Kullandığı ton daha yumuşak ve iç gözlemci hale gelmiş ve kendisine ün kazandıran kışkırtıcı resimlerinden ayrılmıştır. “*Gözlemlerime Göre Frank*”ın ardından Schutz, kendi kendilerini afiyetle yiyen yaratıkları gösteren “*Kendini Yiyenler*”i tasarladı (2003-2004). Bunlar, tam Hollywood tarzı fantezilerdir. Biri pırzola yer gibi kendi kolunu tıkmaktadır. Diğeri şeftali yemiş gibi kendi gözünü yemektedir. Bir üçüncüsü kendi ağzını kendi kafasının ardına dolaştırmayı becermiş, gözleri dişlerinin arasından bakmaktadır. O gözlerde, sanki yaratık yaptığı bu işle övünmüş gibi bir parıltı vardır. Bu eserler, sanatçının yaratım süreci için yerinde birer metaforudur. Sanatçının tabu olana yönelik eğilimini, resim dilini ve doğanın döngülerini içermektedir. “*Kendini Yiyenler*”, Yahudi folklorundaki Golem’den Mary Shelley’in Frankenstein’ine, oradan Japonların *kaijusuna* (tuhaf yaratıklar, en meşhuru Godzilla) derin bir kültürel geçmişe dayanır ki bunlar korku ve kaygıların vücut bulmuş hali olmakla birlikte bunlardan kurtuluşu telkin etmektedir. Schutz’un karakterleri bu dehşet verici eylemlerini gerçekleştirirken, gelmiş geçmiş tüm değerlere ve mantığa karşı bir şekilde meydan okumaktadırlar (Belasco, 2011: 137).

Schutz’un resimlerinde insan bedeni, özellikle de parçalanmış bedenler ön plandadır. “*Kendini Yiyenler Serisi*” yalnızca kendi yaşamına son vermek değil, kimliklerini de yok etmek amacıyla umutsuzca kendi etini yiyen figürleri simgeler.

Kendi yüzünü yiyen figürde açılmış kocaman bir ağzın içinde dişlerin arasında, korkuyla açılmış gözler, burun görünmektedir. Francis Bacon'ın “*Çarmıha Gerilme Sahnesindeki Figürler Üzerine Üç Etüd*” adlı yapıtla arasında benzerlikler görünmektedir. Schutz bu serinin özyıkımla ilgili olmadığını bir demecinde şöyle açıklar: “Onlar bir yandan da kendilerini yaratıyorlar. Hiçbir orijinallikleri yok ve sürekli dönüşüm halindeler. Tamamen şahsi üretimleri üzerinde tanımlanıyorlar.” (Wilson, 2015: 328).



Resim 4.41. Dana Schutz, “*Face Eater (Yüz Yiyen)*”,
58x46cm.2004



Resim 4.42. Dana Schutz, “*Self Eater 3*”,
(*Kendini Yiyen*), 109.2x73.7cm, 2003



Resim 4.43. Francis Bacon, “*Çarmıha Gerilme Sahnesindeki Figürler Üzerine Üç Etüd*”, ahşap üzerine karışık teknik, her bir panel 145x128cm. 1944

Çağdaşlarının çoğunun aksine Schutz, “Parti” (2004) ve “*Erkeklerin Çekilmesi*” (2005) gibi çalışmalarında Bush yönetiminin ve Amerikan kapitalizminin kayırmacılığını da hicveder. Burada yaptığı, gücün çağdaş dünyada suiistimal edilmesini, gücün duygusal ve fiziksel bedelini tarih ressamlığının ihtiraslı diliyle ifade ederek paylamaktır. Örneğin, “*Sunu*”(Presentation) (2005) 11 Eylül, ardından Afganistan ve Irak’ın işgali ve Ebu Graib skandalı sonrası Amerikalı’yı saran öfke ve güçsüzlük hissini özetlemektedir (Belasco, 2011: 137). Bu çalışmada resmin öznesi tahta bir bankta dev cüsseli bir figürdür. Onu izlemeye çalışan gruhun bakışları meraklı ama kayıtsız görünmektedir. Biri uzun bir değnekle yarayı deşmekte, en sağdaki yeşil gömlekli doktor görünümlü bir diğeri ise askıya alınmış kolu neşterle oymaktadır. Yanında ölü bir beden uzanan bu parçalanmış figürün akıbeti ve ona yapılanlar kuşku uyandırıcıdır. Dev ebatlardaki bu resim hem konusu hem de işlenişi açısından son derece sarsıcıdır. Acı çekme, kurban edilme ve ölüm gibi evrensel temalara dikkat çekme söz konusudur. Sanatçının hayali anlatılardaki estetiği, canlı renkleri Belçikalı ressam James Ensor’un 1899 tarihli “*Maskelerle Otoportre*”’si ile kıyaslanmaktadır. “Eşsiz bir şekilde ortaya koyduğu hayranlık ve kayıtsızlık karışımı duyguyu fiziksel gerçeklikle yan yana sunarak doğrudan ölümle ve acı çekmeyle kurduğumuz ilişkiye odaklanan *Sunu*, tematik açıdan da görkemlidir.” (Wilson, 2015:328).



Resim 4.44. Dana Schutz, “*Sunu*”, 304.8x426.7cm, t.üyb., 2005,



Resim 4.45. James Ensor,

Maskelerle Otoportre 120x80cm.,1899

Zamanla Schutz azimli bir keşfetme yoluna girmiş, ufkunu ve konularını “Frank” ya da “Kendini Yiyenler” gibi bir anda ikonikleşveren karakterlerin ötesine taşımıştır – serbest çağrışımlar, kelimelerle oynamalar ve Google araştırmaları– konularını oluşturur. 2008 yılındaki “İlgiliyim” serisi, bu kelimenin kullanıldığı araştırma sonuçlarından seçilenlerin sonucudur. “I’m Into Shooting In Natural Environments”(Doğal Ortamları Vurmaya İlgiliyim), “vurmak” kelimesine cinas yapar. Resim, kendisini kısmen etrafındaki kurak çöl arazisinden ayıran süslü duvar panelleri arasında oturan gözleri bağlı bir adamı göstermektedir. Soyut bir resim duvarların birinde asılıdır. Ne var ki, gizli saklı bir avcı, duvardaki bir delikten adamın kafasına silahını doğrulturken, entel liberalizm hiçbir koruma sunmamaktadır (Belasco, 2011: 137-140).



Resim 4.46. Dana Schutz, “Doğal Ortamları Vurmaya İlgiliyim”, 228.5x244.4cm. 2008

Bazen Schutz, anlatıyı olduğu gibi yerlere serer. “Yanık Piknik” ve “Oyuk Kız”, çarpık burjuva duyarlılığını temsil eden obje ve insanların bir nebze kansız tasvirlerini, Manet ve Dali’nin özelliklerini birbirine kaynaştırarak gösterir. Sanki

yanmış ya da oyulmuş gibi, vücutlarının büyük bir kısmı olmayan anonim insanlar battaniyeler üzerinde dizilmektedir – bir o kadar da biçimsel bir tablo kadar hayat doludur. “*Oyuk Kız*”’da, yarıya bölünmüş bir karpuzun pembe renkli içi, kızın kendisi de sanki kabuğu soyulmuş bir meyveymiş gibi, kızın pembe renkli iç organlarının bir yansımasıdır. Schutz’un, vücutlarının bir kısmı kavrulmuş, zevk-i sefa düşünlerinin bir betimlemesi olan “*Yanık Piknik*” çok fazla telaşlandırıcı ya da gülünç olduğu kadar post-apokaliptik olmaktan ziyade sanatın üstünlük yanılsamalarının bir parodisidir (Belasco, 2011: 140).



Resim 4.47. Dana Schutz, “*Oyuk Kız*”, 2008



Resim 4.48. Dana Schutz, “*Yanık Piknik*” 204x230cm.

2008

Bireyselliği gösteren yüzler, Schutz’un son dönem çalışmalarında hemen hemen hiç seçilmez, hatta görülmez bile. Kimlikler yoktur ve vücutlar da çoğu zaman parçalar halindedir. “*Eldeki Karıncalar*”(2009), şişman, pembe bir elin üstünde koşuşturan bir sürü küçük siyah noktacığın yakın plan gösterilmesidir. “*Marangoz*”, ahşap bir zeminin kalaslarını kazıyan üç tane devasa, kunduz dişi gibi diş protezini gösterir. “*Konuş, Konuş*”’da devasa bir figür, kocaman suratını ön plana dayamaktadır. Gözleri kocaman açık, telefonda konuşurken kendi kirpiklerini makasla kesmektedir. Bu çalışmaların bazıları, Schutz’un, istemsiz hareketler ve konuşmalarla karakterize edilen hastalığa atfen “*Tourette’in Resimleri*” dediği şeye denk gelir (Belasco, 2011: 140).



Resim 4.49. Dana Schutz, “Konuş Konuş”, 72x101cm.

Resim 4.50. Dana Schutz, “Marangoz”, 2010

2010

Schutz son yıllarda karakalem ve baskı resim çalışmalarına daha fazla ağırlık vermiştir. Daha önce zorlu kompozisyonlarındaki karakterleri ya da anlatıları için karakalem ile ön skeçler hazırlayan Schutz, şimdi bitmiş yağlıboya resimlerini yeniden ele alarak bunları mürekkeple tekrar çizmektedir. Bu resimlerde Schutz, doğrusallığı keşfetmek için renklerden feragat etmektedir (Belasco: 2011: 140). Örneğin, “Yüz, Tüttür, Ağla”(2010) adlı lavi çizim, bir yıl öncesinde yapılmış olan “Yüzmek, Tüttürmek ve Ağlamak” adlı, bir yüzücünün havaya kaldırdığı kolu ile yana döndürerek izleyici ile göz göze geldiği devasa başını gösteren yağlıboya resim üzerine kuruludur. Üçgen şeklindeki, dev bir gözyaşı dökmekte olan berrak gözü izleyiciye bakmaktadır. Işıl ışıl su görünümünün yerini alan kaligrafik çizgiler dikkatleri onca girdap arasındaki tek geometrik şekil olan sigaraya çekmektedir. Resmin adı, insanın aynı anda yapmasının çok zor olduğu üç basit hareketi ifade etmektedir ve bu isim muhtemelen Philip Guston’un meşhur, kaygı dolu kişisel portresi olan “Resim yapmak, Tüttürmek ve Yemek” ‘e bir saygı duruşudur. Kendisi her zaman Guston’un (ve Kafka’nın) ironi ve alegoriyi birbirine karıştırmalarına ilgi duyduğunu dile getirmiştir (Belasco, 2011: 143).



Resim 4.51. Dana Schutz
"Yüzmek, Tüttürmek ve Ağlamak", t.ü.yb.
 114.3x121.9cm., 2009



Resim 4.52. Philip Guston
"Resim yapmak, Tüttürmek ve Yemek", 1973



Resim 4.53. Dana Schutz, *"Yüz, Tüttür, Ağla"*, Kağıt üzerine lavi ve guaş, 38 x 50cm.. 2010

Yağlıboya ve betimlemenin geleneklerini delip deşerken Schutz, coşturucu bir mizah ve öfke, iyimserlik ve karamsarlık karışımı yaratmaktadır. Bu, yeni bir dönemde yağlıboya resmi yeniden değerlendirmede iyi bir taktik gibi görünmektedir. Yine de Schutz, izleyiciyi de tepki göstermeye, bir tarafta yer almaya zorlamaktan geri durmaz; çalışmalarında her zaman tehlikede olan bir şey vardır. Olanca biçimsel göz alıcılığında Schutz'un sanatını gerçek anlamda canlandıran şey onun etik denemeleri, çağdaş kültürü berrak bir biçimde ayrıştırmasıdır (Belasco, 2011: 143).

Araştırmanın bu son bölümünde, şiddetin temsili biçimleri; Dana Schutz'la beraber, şiddeti tüm katmanlarıyla betimleyen Leon Golup'tan, Arendt'in sözünü ettiği *Şiddetin Sıradanlaşması* olgusunu sıradan nesnelere anlam yükleyerek huzursuz edici bir estetikle yorumlayan Luc Tuymans'a kadar ayrıntılı olarak analiz edildi. İncelenen bu altı sanatçının her biri şiddeti farklı yönlerden duyumsayıp görselleştirmişlerdir. Hepsinin ortak noktası ise, resmin geleneksel malzemesi olan tuval ve boyayı kullanmış olmalarıdır.

SONUÇ

Bugün 21. yüzyılın ilk çeyreğinde dünyaya baktığımızda, bölgesel ve etnik çatışmalar, savaşı ve şiddeti körükleyen adaletsizlikler, yolsuzluk ve rüşvet, açlık ve hastalık, Dünya Savaşları'ndan ve Soğuk Savaş döneminden sonra milenyum çağında hala ve artarak devam etmektedir. Teknolojik gelişmelerin, hümanist ve barışçı bir dünya idealinden daha hızlı gerçekleştiği bu yüzyılda, şiddeti yok etmenin ya da durdurmanın imkânı yok gibi görünmektedir. Yazıldığı anda bile, şiddeti yok etme kavramı şiddet içerirken, eşitliğin olmadığı, kazanılan artı değerlerin adaletsizce paylaşıldığı bir dünyada şiddet çeşitli kimlikleri ile vurmaya devam etmektedir. Dünyada şiddetin giderek sıradanlaşması ve artması nedeniyle, bu yüzyılın sanatının daha fazla şiddet temasına odaklanması kaçınılmaz gibi görünmektedir.

Arendt'e göre, "Herkesin açıklıkla gördüğü bir şeyi, hiç kimse sorgulamaz, incelemez." (Arendt, 2009: 14). Görünen ise aslında sadece gösterilmek istenilenle sınırlı kalmaktadır. Ranciere, medyada görülen çok yoğun dehşet görüntülerinin, sistemin işleyişiyle kusursuz bir uyum içinde olduğundan söz ederek, sistemin dehşet görüntülerini ayıklayıp kendi bakış açısıyla düşünmeyi sağladığını vurgulamaktadır. Bu noktada günümüz sanatçısı apaçık görünenin üstündeki örtüyü kaldıran, sorgulayan bir yaklaşım benimser. İşte tam bu nedenle de sanatçı, farklılık yaratarak hiç kimsenin sorgulamadığı şiddet olgusunu irdeler, araştırır ve gösterir. Sanatın konusu Rönesans'taki *güzel* kavramından bugünün *yüce* kavramına evrilirken, şiddet, kaos, çirkin, iğrenç, tuhaf ve muğlak olan daha ön plana çıkmaktadır. Şok edici, sarsıcı, sansasyonel, ya da tek sözcükle travmatik sanat, medya kanalıyla uyuşturulan kitleleri sarsmakta ve dünyada olan bitene dikkat çekmektedir. Jean Genet'in çevirmeni Bernard Frechtman gerçek sanat eserinin yarattığı farklılığı şu sözlerle vurgulamaktadır:

“Gerçekten orijinal bir sanat eseri her zaman için bir saldırdır. Duyarlılığımızı değiştirmek, vizyonumuzu dönüştürmek amacıyla alışkanlıklarımıza şiddet uygular.” (Lentricciha, 2004: 138).

Bu özdeyişin ışığı altında araştırmada incelen sanatçıların her birinin farklı bir bakış açısıyla şiddeti ele aldığı gözlemlenebilir. Luc Tuymans’ın, “9/11” isimli yapıtında terör saldırısını dev bir natürmort ile ifade etmesi, alışkanlıklarımıza uyguladığı bir tür şiddet ve sorgulamadır. Marlene Dumas’ın diktatör görünümlü bebekleri ve diğer portreleri gerçek bir kişiyi değil, bir duyguyu ve sosyopolitik bir durumu temsil etmektedir. Dana Schutz’un absürd durumlar içindeki grotesk yaratıkları, metaforik ve kelime anlamında parçalanmış bedenleri betimlemektedir. Tüm bu sanat eserleri, sanatın bize duyumsattığı hazzın yanında, düşüncelerimizde bir tür dönüşüm yaratmaktadır.

Foucault, “Bugünkü hedef belki de ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmektir” demiştir (Foucault, 2014: 68). Orlan, Marina Abramoviç ve Stelarc gibi sanatçılar işlerinin büyük kısmında, oldukları özneyi reddederek alternatif özneyi yaratma eğilimindedirler. Varolan toplumsal düzeni ve otoritenin uyguladığı şiddeti bir bakıma tersine çevirerek kendilerine uyguladıkları şiddetin sonuçlarını izleyiciye aktarmakta ve farklı sorgulamaların ortaya çıkmasını sağlamaktadırlar. Bu reddetme ve tam tersini çoğaltma artık onları otorite gözünde saldırgan bir nesne konumuna getirmektedir.

20. yüzyılda ütopyaların başarısızlığı ve buna bağlanan umutların yok olmasıyla, hayal ve gerçeğin birbiri içine girdiğı 21. Yüzyıl daha ilk çeyreğinde, kaos ve belirsizlikler döngüsünde, distopik bir çağ olarak görünmektedir. Morris, 20. Yüzyılın rüyasının kitlesel ütopyalar inşa etmek olduğunu, yüzyılın sonunda ise bu rüyanın terkedildiğini öne sürmektedir. Kitle egemenliği rüyası milliyetçi dünya savaşlarına ve devrimci teröre neden olurken, endüstriyel bolluk rüyası da, insan emeğini ve doğayı sömüren küresel sistemlerin gelişmesini teşvik etmektedir. Morris, “Kitlelere kültür rüyası, modernliğin şiddetini estetize eden ve bu şiddetin kurbanlarını uyuşturan türlü türlü rüya efekti yarattı.” (Buck-Morris, 2004:8-9). saptaması ile dijital medya çağının buna katkısını vurgulamaktadır.

Medyanın kitleler üzerinde yarattığı türlü rüya efektine karşı, sanat eserinin ilerici ve savaşçı yönünü Deleuze şöyle açıklamaktadır: “Sanat eseri en ufak bir enformasyon kırıntısı bile içermez. Buna karşılık sanat eseriyle direnme eylemi arasında temel bir yakınlık var... direnen tek şey sanat olmasa da, sanat direnir... Her direnme eylemi bir sanat eseri değilse de, bir bakıma öyledir. Her sanat eseri bir direnme eylemi değildir, ama bir bakıma öyledir de”. (Skop, 25.04.2014). Deleuze’un bu saptamasının ışığında, çalışmanın sonunda varılan noktayı şöyle özetlemek mümkün görünmektedir:

Her yüzyılda varolan şiddeti en az kanıksayan kesim sanatçılardır. Gelişen teknolojiyle birlikte değişen sanat anlayışının da katkısıyla, sanatçı toplumun önünde yer alarak, yaratıcı bir biçimde şiddetin sıradanlaşma eğilimine karşı gelmekte ve direnmektedir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- AKAY, Ali (2000), *Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları*, İstanbul: Bağlam
- ANTMEN, Ahu (2009), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayınları
- ARENDT, Hannah (2009), *Şiddet Üzerine*, çev. Bülent Peker, İstanbul: İletişim
- ARTUN, Ali (2012), *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, İstanbul: İletişim
- ARTUN, Ali (2013), *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, İstanbul: İletişim,
- ARTUN, Ali (2013), *Çağdaş Sanat Nedir*, İstanbul: İletişim
- ARTUN, Ali – KRAFT, Lev (2008), *Sanat Siyaset*, İstanbul: İletişim,
- ASSMANN, Jan (2010), *Tek Tanrıcılık ve Şiddetin Dili*, İstanbul: Avesta
- BARTHES, Roland (2003), *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis
- BENJAMİN, Walter (2007), *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY
- BUCK-MORRS, Susan (2004), *Rüya Âlemi ve Felaket*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis
- BURKE, Edmund (2008), *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi bir Soruşturma*, çev. M. Barış Gümüşbaş, Ankara: Bilgesu Yayınları
- BRUCKNER, Pascal (1995), *Masumiyetin Ayartıcılığı*, çev. Hamdi Tuncer, İstanbul: Ayrıntı
- BUTLER, Judith (2009), *Savaş Tertipleri*, çev. Şeyda Öztürk, İstanbul: YKY
- CADAVA, Eduardo (2008), *Işık Söcükleri*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis
- CLARK, Toby (2004), *Sanat ve Propaganda*, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı
- ÇELEBİ, Aykut (2010), *Şiddetin Eleştirisi Üzerine*, İstanbul: Metis Defterleri
- DANTO, Arthur (2012), *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, çev. E. Berktaş, Ö. Ejder, İstanbul: Ayrıntı
- DELEUZE, Gilles (2009), *Francis Bacon Duyumsamanın Mantiği*, çev. Can Batukan, Ece Erbay, İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- DOUGLAS, Mary (2005), *Saflık ve Tehlike*, çev. Emine Ayhan, İstanbul: Metis
- EROĞLU, Özkan (2005), *Sanat I*, İstanbul: Nelli Sanatevi
- EİSENMAN, Stephen F. (2007), *Ebu Graib Etkisi*, çev. Işıl Özbek, İstanbul: Versus

FERRİ, Enrico (1974), *Sanat ve Edebiyatta Caniler*, çev. Selmin Evrim, İstanbul: Remzi Kitapevi

FİNEBERG, Jonathan (2014), *1940'tan Günümüze Sanat*, çev. S.Atay, G.E.Yılmaz, İzmir: Karakalem Kitapevi

FOSTER, Hal (2009), *Gerçeğin Geri Dönüşü*, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı

FOUCAULT, Michel (2014), *Özne ve İktidar*, çev. I.Ergüden, O.Akınhay, İstanbul: Ayrıntı

GAGNEBİN, Murielle (2011), *Psikanalitik Bir Estetik İçin*, çev. Simla Ongan, İstanbul: YKY Yayınları

GÜMÜŞOĞLU, Firdevs (2006), *Terör, Şiddet ve Toplum*, İstanbul: Bağlam

GİRARD, Rene, *Şiddet ve Kutsal*, çev. Necmiye Alpay, Kanat, 2003, İstanbul

HARRİSON, Charles - WOOD, Paul (2011), *Sanat ve Kuram 1900-2000*, İstanbul: Küre Yayınları

KEARNEY, Richard (2012), *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar*, çev. Barış Özkul, İstanbul: Metis

KRAUSSE, Anna Carola (2005), *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, çev. Dilek Zaptçioğlu, Almanya: Literatür Yayınları

KANT, İmmanuel (2010), *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*, İstanbul: Hal Yayınları

LYNTON, Norbert (2004), *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. ÇapanC. Öziş, İstanbul:Remzi

LUCİE-SMİTH, Edward (2004), *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, çev. E.Kılıç, B.Kovulmaz, O.Akınhay, İstanbul: Akbank Yayınları

LENTİCCHIA, Frank, McAULİFFE, Jody (2004), J., *Katiller, Sanatçılar, ve Teröristler*, çev. Barış Yıldırım, İstanbul: Ayrıntı

MİCHAUD, Yves (tarihsiz), *Şiddet*, çev. Cem Muhtaroglu, Yeni Yüzyıl Kitaplığı, İletişim Yayınları

NEİMAN, Susan (2006), *Modern Düşünce Kötülük*, çev. Ayhan Sargüney, İstanbul: Ayrıntı

RİCHES, David (1989), *Antropolojik Açından Şiddet*, İstanbul: Ayrıntı

RANCIERE, Jacques (2009), *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis

RANCIERE, Jacques (2012), *Estetiğin Huzursuzluğu*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: İletişim

REEMTSMA, Jan Philipp (1998), *Vahşeti Kavramak*, çev. Ender Ateşman, İstanbul: Ayrıntı

SONTAG, Susan (2005), *Başkalarının Acısına Bakmak*, çev. Osman Akinhay, İstanbul: Agora

SONTAG, Susan (1999), *Fotoğraf Üzerine*, çev. Reha Akçakya, İstanbul: Altıkkırkbeş

SONTAG, Susan(2008), *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, çev. Y.Salman, M.G.Sökmen, İstanbul: Metis

TREND, David (2008), *Medyada Şiddet Efsanesi*, çev. Gül Bostancı, İstanbul: YKY

WILSON, Michael (2015), *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*, çev. Firdevs Candil Erdoğan, İstanbul: Hayalperest Yayınları

VİRİLİO, Paul (1998), *Hız ve Politika*, çev. Meltem Cansever İstanbul: Metis

VİRİLİO, Paul (2003), *Enformasyon Bombası*, çev. Kaya Şahin, İstanbul: Metis

ZİZEK, Slavoj (2011), *Ahir Zamanlarda Yaşarken*, çev. Erkal Ünal, İstanbul: Metis,

MAKALELER

ART NOW VOL 3 (2009), *Daniel Richter*, Ed. Hans Werner Holzwarth, Taschen, s.400

AKMAN, Kubilay (2006), “Orlan: Kırılan Ten”, *Ten: Derinden, Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Sayı 44-45 Kış 2006, İstanbul: YKY, s.175-182

BELASCO, Daniel (2011), “*Transformer*”, *Art in America*, No:10, November/2011, ss.134-143

BLACK, Ömür (2015), “*Sevgi Ölüm ve Cinsellik*”, *Cumhuriyet Kültür*, 22.03.2015, ss.25

ÇAKIR, Süreyya (2007-2008), “*Medya ve Şiddet*”, *Şiddet, Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Yıl:10, Sayı:43, Kasım, Aralık, Ocak 2007-2008, ss.61-180

DANTO, Arthur (2010), “*Marina ile Oturmak*”, *Artist Actual*, çev. F. Candil Erdoğan, Eylül 2010, ss. 26-33

ERDEN, Osman (2012), *Sensation*, *Artist Actual* Mart 2012

İLHAN, Berrin (2013), “*Bu Tür Şiddet Eleştirilmeli mi?*”, Hürriyet Keyif, 03.02.2013,ss.7

KANTOR, Jordan (2008), “*Marlene Dumas*”, Art in America, Ekim 2008 Sayı: 2

OKSAY, Reyhan (2015), “*Terör Saldırılarını Önceden Tahmin Etmenin Yolları*”, Cumhuriyet Bilim Teknoloji, 06.02.2015 Sayı:1455

RUBİNSTEİN, Raphael, “*Anarşinin Alegorileri*” (*Daniel Richter*), Art in Amerika, Kasım 2004

SAĞLAM, Mümtaz, “*Kıyamet Olgusu ve Sanatsal İfadesi Üzerine*”, Apokalypsis Sergi Kataloğu, 25-30.06.1999

ÜNSAL, Artun (2010), “*Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi*”, *Şiddet*, Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, Sayı 6-7 Kış Bahar 1996, 2010, İstanbul: YKY, s.29-36

KİTAP İÇİ BÖLÜM

BENJAMİN, Walter (2010), “*Şiddetin Eleştirisi Üzerine*”, çev. Ece Göztepe, *Metis Defterleri-Şiddetin Eleştirisi Üzerine*, (haz. Aykut Çelebi), İstanbul: Metis Yay.,ss.19-42

HİLLACH, Angsar (2007), “*Siyaset Estetiği: Walter Benjamin’in “Alman Faşizminin Kuramları”*”, çev. Ünsal Oskay, *Estetize Edilmiş Yaşam*, (sunan Ünsal Oskay), İstanbul: Derin Yayınları, ss.63-123

DERRİDA, Jacques (2010), “*Yasanın Gücü: Otoritenin Mistik Temeli*”, çev. Zeynep Direk, *Metis Defterleri-Şiddetin Eleştirisi Üzerine*, (haz. Aykut Çelebi), İstanbul: Metis Yay.,ss.43-133

ÇELEBİ, Aykut (2010), “*Şiddete Karşı Siyaset Hakkı*”, *Metis Defterleri-Şiddetin Eleştirisi Üzerine*, (haz. Aykut Çelebi), İstanbul: Metis Yay.,ss. 254-314

FOSTER, Hal (2008), “*Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı*”, çev. Elçin Gen, *Sanat Siyaset*, (ed. Ali Artun, Lev Kreft), İstanbul: İletişim, ss.131-153

POCH-KALOUS, Margarethe(2005), “*Hieronymus Bosch*”, çev. Özkan Eroğlu, “*Sanat I*, (haz. Özkan Eroğlu), İstanbul: Nelli Sanatevi ss.99-109

SALECL, Renata (2008), “*Savaş Sanatları ve Sanatların Savaşı*”, çev. Ufuk Kılıç, *Sanat Siyaset*, (ed. Ali Artun, Lev Kreft), İstanbul: İletişim, ss.281-308

YAŞAT, C.Doğan (2006), “*Haneke Sinemasında Oyun ve Şiddet*”, yayına hazırlayan: Firdevs Gümüsoğlu *Terör, Şiddet ve Toplum*, İstanbul: Bağlam, ss. 89-96

İNTERNET KAYNAKLARI

ADA, Serhan (11.01.2003), *Gelmekte Olan*, Radikal
http://www.radikal.com.tr/yazarlar/serhan_ada/gelmekte_olan-657226 (08.07.2012)

ALCARAZ, Maria Jose (2009), *Sanatsal Tokatlanma (Being Hit Artistically)*,
<http://www.inter-disciplinary.net/ati/violence/v5/alcaraz%20paper.pdf> (18.05.2011)

ALTINEL, Cem (10.07.2009), *Marlene Dumas'ın Tanıklıkları*, Lebriz Sanal Dergi
<http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=567&bhcp=1>
 (02.06.2015)

AKBAR, Arifa (19.09.2011), *End of the World Visions*, Independent
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/end-of-the-world-visions-2357141.html> (14.05.2015)

ATLAS (Nisan 2011), *Hafızasız Bedenler Çağı, İnsan Sonrası*
<http://old.kesfetmekicinbak.com/atlasdan/atlasname/00162/> (25.03.2015)

BROWN, Mark (28.01.2015), *Japanese cannibals and German executions: Luc Tuymans goes over to the dark side*, the guardian
<http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jan/28/luc-tuymans-the-shore>,
 (02.06.2015)

BLANCHE, Joan (20.07.2012), *Our Dark Spot*,
<http://www.aqnb.com/2012/07/20/daniel-ritcher-voyage-voyage-exhibition-review/>
 (01.06.2015)

CİVLE, Elina (11.07.2003), *Interview with painter Luc Tuymans*, Art Territory, Art is Created from Reality, www.artterritory.com/en/texts/interviews/2504- (09.06.2015)

COHEN, David (22.01.2004) *Leon Golub at Ronanald Feldman*, Artercritical Magazin
<http://www.artcritical.com/2004/01/22/gallery-going-a-version-of-this-article-first-appeared-in-the-new-york-sun-january-22-2004/> (18.12.2012)

FERRULLİ, Helen(1982), *Leon Golub Talks of Painting*,
<http://www.artnet.com/awc/leon-golub.html>(06.05.2015)

FOSTER, Hal (02.05.2015), *Beyaz Küpün Ardından*, çev. Ayşe Boren,Skop,
<http://www.e-skop.com/skopbulten/beyaz-kupun-ardindan/2443> (11.06.2015)

GOODMAN, Jonathan (14.12.2011), *Johannes Kahrs at Luhring Augustine*,
<http://www.arternyc.com/posts/johannes-kahrs-at-luhring-augustine/> (23.02.2012)

HART, Katherine(14.11.2006), *Alfredo Jaar, The Eyes of Gutete Emerita*, Hood Museum of Art, (<http://hoodmuseum.dartmouth.edu/collections/recent/200617.html>) (12.05.2015)

HÜRRİYET (27.07.2003), *Koluna Kulak Taktıracak*
<http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2003/07/27/322541.asp>) (25.04.2015)

PHAİDON(29.01.2015), *Luc Tuymans' disquieting David Zwirner Show*,
<http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/january/29/luc-tuymans-disquieting-david-zwirner-show/> (19.05.2015).

PROCUNİAR, David (19.10.1992), *Interview with Leon Golub*, Art-İno
<http://no-art.info/golub/interview-en.html>, (08.05.2015)

RADİKAL Kültür (17.03.2011), *Felaket Kültürü*, kaynak Foreign
Policyhttp://www.radikal.com.tr/kultur/felaket_kulturu-1043151 (05.07.2012)

SİEBERS, Tobin (Kasım 2003), *The Return to Ritual: Violence and Art in the Media Age*, (*Ritüele Geri Dönüş: Medya Çağında Şiddet ve Sanat*), çev. Onur İlter,
<http://www.jcrt.org/archives/05.1/siebers.pdf> (01.05.2012)

SKOP (25.04.2014), *Pasajlar/Sanat Hayat Devrim Marksizm*, <http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-sanat-hayat-devrim-marksizm/1903> (2.06.2015)

SOLOMON, Deborah (15.01.2008), *Figuring Marlene Dumas*, The New York Times
<http://www.nytimes.com/2008/06/15/magazine/15dumas-t.html?pagewanted=all>
(07.06.2015)

T MAGAZİNE (20.08.2014) , *The Making of Marlene Dumas's "The Widow"*
http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2014/08/20/the-making-of-marlene-dumass-the-widow/?_r=0 (15.04.2015)

WİKİPEDIA(2015), *Marina Abramoviç*, http://tr.wikipedia.org/wiki/Marina_Abramovic
(02.05.2015)

WULLSCHLAGER, Jackie (11.02.2011), *Luc Tuymans: The Painterly Pessimist*, Visual Arts,
<http://www.ft.com/intl/cms/s/2/bb3eba30-3563-11e0-aa6c-00144feabdc0.html>,
(01.06.2015).

ZENO X Gallery(22.01.2014) *Sergi Basın Bildirisi Johannes Kahrs, "Tropical Night"*
http://www.zeno-x.com/exhibitions/exhibitions/2014_KJ/bookletKJweb.pdf
(01.06.2015).

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : GÜLDEREN DEPAS

Doğum Yeri ve Tarihi : Bergama, 22.11.1954

Eğitim Durumu

- 2011 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı (Y.L.)
- 2010 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü (Lisans)
- 1979 Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Mimarlık Bölümü (Lisans)

Kişisel Sergiler

- 2015 "Tarihin k hali" The Marmara Pera, İstanbul
- 2014 "Kadın Olmadan Barış Asla" Nazım Hikmet Kültür Merkezi, NHKM İstanbul
- 2013 "Bir Yıkım Güzel Olabilir mi?" Gama Art Galeri İstanbul

Seçilmiş Karma Sergiler

- 2015 "Taboo" İş Bankası Sanat Galerisi, İzmir
- 2015 "Ölümün Nefesi" Mustafa Kemal Kültür Merkezi, İstanbul
- 2014 Contemporary İstanbul Uluslararası Çağdaş Sanat Fuarı
- 2014 "Otoportre veya Yalnızlık" UPSD Sergi Salonu, İstanbul
- 2013 Contemporary İstanbul Uluslararası Çağdaş Sanat Fuarı
- 13. Şefik Bursalı Yarışması Sergisi, Resim Heykel Müzesi, Ankara
- 2012 Küçük Şeyler "Petite Things", Terakki Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul
- Küçük Şeyler "Petite Things", Galeri Soyut, Ankara
- 2011 "Geçmişten Günümüze", 30. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi, Akbank Sanat
- 2010 29. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi, Akbank Sanat, İstanbul
- 'İçine Bak', Soyer, İzmir
- "Tekinsiz Keşifler" k2 Sanat Merkezi, İzmir
- '10. Şefik Bursalı Yarışması Sergisi, Cer Modern, Ankara
- "Arabölge" Art Shop, İzmir
- 2009 "Bakış-İz-Bellek II" Adnan Saygun Sanat Merkezi, İzmir

İletişim

gulderendepas@hotmail.com

gulderendepas.blogspot.com