

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI

**YIKINTI VE ŞİDDET İMGELERİNİN ESTETİK BAĞLAMDA SANAT
YAPITINA TAŞINMASI**

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:

20126079 Burcu ERDEN

Danışman:

Yrd. Doç. Emre ZEYTİNOĞLU

İSTANBUL 2016

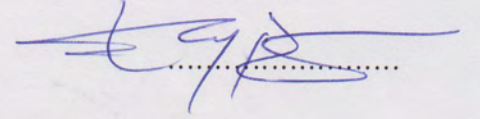
Burcu ERDEN tarafından hazırlanan **Yıkıntı ve Şiddet İmgelerinin Estetik Bağlamda Sanat Yapıtına Taşınması** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / **Oyçokluğuyla** Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 20 / 06 / 2016

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

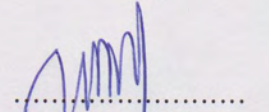
Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Emre ZEYTİNOĞLU
(Danışman – Tez İzl.Kom.Üy.)



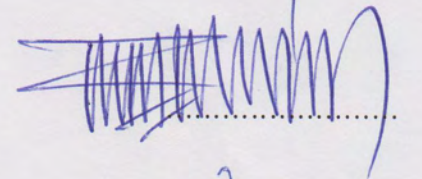
Jüri Üyesi : Prof. Fatma AKYÜREK (Tez İzl.Kom.Üy.)



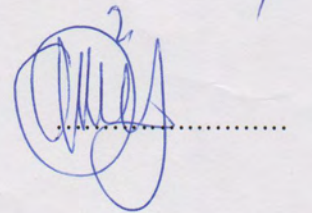
Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Nusret POLAT (okan Ün.-Tez İzl.Kom.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Mürteza FİDAN (M.Ü.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Ömer Emre YAVUZ



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
ABSTRACT	V
GÖRSEL DİZİNİ	VII
1. GİRİŞ	1
2. ŞİDDET VE YIKINTI KAVRAMLARI	4
3. ŞİDDET VE YIKINTIDAN DUYULAN HAZZIN KAYNAĞI	9
4. ESTETİK YARGI VE AHLÂKİ SORGULAMASI	21
5. GERÇEK HAYAT VE SİBER ALAN ÇELİŞKİSİ	28
6. ŞİDDET VE YIKINTININ GÖSTERİYE DÖNÜŞMESİ	32
6.1. Dark Tourism	32
6.2. İşid Barbarlığının Sahnelenmesi	35
6.3. Tarihin İmaja Dönüşmesi ve <i>İradenin Zaferi</i>	38
7. SANAT YAPITLARINDA ŞİDDET VE YIKINTI İMGELERİNİN ESTETİĞİ	44
8. ÖRNEK YAPITLAR	49
8.1. Anselm Kiefer, Barjac Atölye Deneyimi	48
8.2. Hermann Nitsch, Action	51
8.3. Fernando Botero, Bird of Peace	53
8.4. Jeremy Deller, It is What It is: Conversation About Iraq	54
8.5. Ai Weiwei, Straight	55
8.6. Peter Buggenhout, Caterpillar Logic II Sergisi	56
8.7. Micha Ullman, Bibliotek	57
8.8. Mirosław Balka, How It is	58
8.9. Gianni Motti, Collateral Damage	59
8.10. Mika Parr, Aussie Aussie Aussie Oi Oi Oi (Democratic Torture)	60
8.11. Doris Salcedo, Shibboleth	62
8.12. Tammam Azzam, The Road Sergisi	63

8.13.	Diana Al-Hadid, Built From Our Tallest Tales /The Tower Of Infinite Problems	64
8.14.	Theo Angelopoulos, Ulysses' Gaze	64
8.15.	Damien Hirst, Mother and Child Divided	66
8.16.	Fadi Al-Hamwi, To Whom It May Concern	67
9.	SONUÇ	69
10.	ÇALIŞMALAR	72
11.	KAYNAKLAR	78
12.	ÖZGEÇMİŞ	83



ÖNSÖZ

"Kendisi tehlikeden ne kadar uzak olursa olsun, hiç kimsenin, Avrupa ve İngiltere'nin gururu olan bu soylu başkenti yangın ya da depremden mahvolmuş bir halde görmek isteyecek kadar kötücül olduğunu sanmıyorum. Ama böyle ölümcül bir felaketin olduğunu farz edin; yıkıntıları görmek için dört bir yandan ne çok insan gelecek ve bunların arasında Londra'nın ihtişamlı halini hiç merak etmemiş ne çok insan olacaktır!"¹

¹ Edmund Burke, **Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma**, 50.

ÖZET

Bu çalışmada şiddet ve yıkıntı imgelerinden seyirlik birer görüntü olarak duyulan haz ve bu imgelerin sanat yapıtlarında ele alınması incelenmiştir. Şiddet kavramı açıklanmaya çalışılırken sübjektifliği üzerinde durulmuş, yıkıntı kavramı ise fiziksel sonuca işaret eden anlamı yanında, tahribat ve işlevsizleştirme etkisinde kalmış fiziksel olmayan sonuçları da kapsayan bir kategori olarak ele alınmıştır. Bu imgelerden duyulan hazzın ön koşulu, tehlikeyle aramızda bulunan mesafedir ki, sanat yapıtındaki temsiliyet sayesinde izleyici ile olay arasındaki mesafe daha da açılır. Şiddet ve yıkıntı imgeleri ile estetik arasında ilişki kurulurken Yüce'nin estetiği ekseninde ele alınmıştır. Estetik beğeni yargısı, aklın eşlik ettiği ama ağırlıklı olarak duyularla varılan bir yargı olduğundan, bu yargının ahlaki olarak eleştirilmesi sorunu üzerinde durulmuştur. Bu anlamda sorgulamasının yapılamayacağı ya da yapıtta neyin temsil edilip edilemeyeceği kısıtlamasının sanatta yer alamayacak bir sansür olduğu açıklanmıştır. Trajedi ve dehşetin yapıtın estetiği içinde seyirlik birer imgeye dönüşmesi, kurbanı haksızlık ya da gerçekte yaşanan şiddeti yansıtmaktan çok uzak görülebilir. Ancak unutulmamalıdır ki, yapıt bir temsildir ve felaketin yerini doldurmak gibi bir iddiası olamaz.

Metin içinde şiddet ve yıkıntı imgelerine duyulan ilginin karşılaştığı alanlar (dark tourism, bilgisayar oyunları, televizyon vb.) ve günümüzde gösteri olarak sahnelenen şiddet ele alınmıştır. Şiddet ve yıkıntı temasını ele alan yapıtlar farklı disiplinler üzerinden incelenmiştir. Belli bir himaye altında üretilen yapıtlarla, özerk olan yapıtlar arasında estetik bir üstünlük yoktur. Çünkü bir sanat yapıtının iktidarla organik bir bağı olması, bir gücün himayesi ve siparişi ile üretilmiş olması, estetik beğeni ve haz uyandırmasının önüne geçmiyor. Bu tür yapıtlarda şiddetin nasıl estetize edildiği gücün yapıtta nasıl temsil edildiğini gösteriyor ve ayırım noktası da burada başlıyor.

ANAHTAR KELİMELER: Şiddet, Yıkıntı, Haz, Estetik, Yüce.

ABSTRACT

The pleasure taken by the images of violence and ruins while these images became subject of watching/spectating and the representation of these in the art works, were analysed in this text. Trying to explain the concept of violence, the text accentuated the subjectivity of it. On the other hand, the concept of ruin, was analysed not only regarding its meaning referring to the consequence of physical violence but also as a category containing non-physical conclusions affected by devastation and defunctionalization. As the pre-condition of the pleasure taken through these images is the existence of some distance between us and danger; the distance between the audience and the incident itself expands more due to the representation in the art work. The relation between the images of violence and ruins and the aesthetics was analysed in the axis of the aesthetic of sublime. As the judgement of aesthetic taste is the one accompanied by the intellect but predominantly reached through senses, the question of the ethical critic of this judgement was accentuated indeed. This text claims that this couldn't be questioned in this context. Doing so or restricting the content of the representation in an artwork would mean a censorship which must not exist in arts at all. The transition of the tragedy and the terror to the images to watch/spectate as part of the aesthetics of the work, could be seen far away from reflecting the injustice faced by the victim or the violence taking place in reality. However, It must not be forgotten the fact that the work is a representation and doesn't actually claim to replace itself with the disaster.

In today's life, the areas where the interest to the violence and the images of ruins became concrete (dark tourism, video games, television etc...) as well as the violence staged as 'spectacle' were discussed deeply in this text. Thereafter, the art works having the theme of violence and destruction were traced all along the text through different disciplines. There is not any relation of aesthetic superiority between the works created 'under escort' and the ones which are autonomous.

Because, having organic relations with the power or being produced with any power's safekeeping or by its order, doesn't prevent its aesthetic taste or its creation of pleasure for an artwork. How violence was *aestheticized* in an artwork shows how the power was represented in it indeed and the decomposition point starts just there.

KEY WORDS: Violence, Ruin, Sublime, Aesthetics, Pleasure.



GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Nükleer bomba sonrası Hiroşima, 1945.

<http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2015/aug/06/after-the-atomic-bomb-hiroshima-and-nagasaki-then-and-now-in-pictures#img-1>

Görsel 2. Genbaku Dome, 1996.

<http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2015/aug/06/after-the-atomic-bomb-hiroshima-and-nagasaki-then-and-now-in-pictures#img-1>

Görsel 3. Robert Clark, İkiz Kulelere düzenlenen saldırı, 11 Eylül 2001

http://www.911conspiracy.tv/2nd_hit_photos.html

Görsel 4. Pier Paolo Pasolini, Salo, 1976

http://www.cinetecadibologna.it/vedere/programmazione/app_7387/from_2016-01-30/h_1800

Görsel 5. Kobane, 2015

<http://www.express.co.uk/news/world/555339/Islamic-State-Kobani-Syria-devastation-street-rubble>

Görsel 6. Laurent Rebours, 2003

<http://www.nydailynews.com/new-york/brooklyn/brooklyn-marine-tore-saddam-wonders-article-1.1298097>

Görsel 7. Grand Theft Auto V'

<http://www.craveonline.com/entertainment/790595-feel-bad-enjoying-grand-theft-auto-vs-first-person-violence>

Görsel 8. Çernobil Nükleer Tesisi'nde fotoğraf çeken bir kadın. Radyasyon seviyesi normalin 37 kat üstünde.

<http://www.dailymail.co.uk/travel/article-1315608/Chernobyl-tourist-attraction-25-years-disaster.html>

Görsel 9. Auschwitz konsantrasyon kampındaki raylar üzerinde poz veren bir grup turist.

<http://adamkoszary.tumblr.com/post/62141436058/dark-tourism-or-smiling-at-auschwitz>

Görsel 10. krematoryuma ait yıkıntılar.

https://en.wikipedia.org/wiki/Auschwitz_concentration_camp#/media/File:Auschwitz_Birkenau_Krematorium_IV_-_05.jpg

Görsel 11. Palmira Tiyatrosunda Işid'in yaptığı infazı izleyen kalabalık

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-3149469/Slaughter-amphitheatre-ISIS-executioners-brutally-shoot-dead-25-Syrian-regime-soldiers-bloodthirsty-crowds-ancient-Palmyra-ruin.html>

Görsel 12. temmuz 2015'de yayınladığı bu "infaz" videosundan kareler

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-3149469/Slaughter-amphitheatre-ISIS-executioners-brutally-shoot-dead-25-Syrian-regime-soldiers-bloodthirsty-crowds-ancient-Palmyra-ruin.html>

Görsel 13. Sultanahmet meydanı, 1909

<http://www.f5haber.com/ulke-haber/sultanahmet-meydani-ibret-i-alem-icin-idam-haberi-5181268/>

Görsel 14. Leni Riefenstahl, Triump des Willens, 1935.

<http://daddu.net/wp-content/uploads/2015/09/Triumph-Of-The-Will.jpg>

Görsel 15. Leni Riefenstahl, Triump des Willens, 1935. " Biz sınıfsız, hiyerarşisiz bir toplum istiyoruz"

<http://profoundlyrewarding.blogspot.com.tr/2011/04/road-to-hell.html>

Görsel 16. Andreas Vesalius, De Humani Corporis Fabrica, 1543

<http://www.decodedscience.org/andreas-vesalius-and-de-humani-corporis-fabrica/2912>

Görsel 17. Giovanni Battista Piranesi, Ruins Of The Tempio della Speranza Vecchia, 1756.

<http://www.wikiart.org/en/giovanni-battista-piranesi/the-roman-antiquities-t-1-plate-xviii-ruins-of-the-tempio-della-speranza-vecchia-1756#close>

Görsel 18. Benvenuto Cellini, Perseus With The Head Of Medusa / Medusa'nın Kesik Başıyla Perseus, 1545.

http://jssgallery.org/other_artists/benvenuto_cellini/photo_cellni_bronze_statue_perseus_beheading_medusa.htm

Görsel 19. Artemisia Gentileschi, Judith Beheading Holofernes/ Holofernes'in Başını Kesen Judith, 1620.

https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/artemisia_gentileschi

Görsel 20. Theodore Gericault, Anatomical Pieces /Anatomik Parçalar, 1818.

<https://silverandexact.files.wordpress.com/2011/06/anatomical-pieces-the3a9odore-gc3a9ricault-18182.jpg>

Görsel 21. Anselm Kiefer, Barjac, Towers

<http://pieceoplastic.com/index.php/4995/hunting-down-kiefer-in-barjac/>

Görsel 22. Anselm Kiefer, Barjac, Plane

https://meappropriatestyle.files.wordpress.com/2014/10/anselm-kiefer-studio-plane-from-thetimes-co-uk-_dsc0677_a_760425b.jpg

Görsel 23. Anselm Kiefer, Barjac, Ruins

http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/03044/Anselm_Kiefer_Barj_3044997c.jpg

Görsel 24. Anselm Kiefer, Barjac (Over Your Cities Grass Will Grow'ten sahne, Sophie Fiennes)

<https://i.ytimg.com/vi/6pbbfXAONmQ/maxresdefault.jpg>

Görsel 25. Hermann Nitsch, 2013

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8306:3-tage-spiel-der-wiener-buergerschreck-und-aktionisten-guru-hermann-nitsch-und-sein-orgien-mysterien-theater-am-centraltheater-leipzig&catid=290:centraltheater-leipzig

Görsel 26. Hermann Nitsch, 56.Aktion

<http://www.museonitsch.org/media/gallery-56-aktion#>

Görsel 27. Fernando Botero, Bird, 1995

<http://jimmyeatsworld.com/2013/08/25/medellin/>

Görsel 28. Jeremy Deller, It Is What It Is: Conversation About Iraq, 2009./galeride

<https://exploringartinthecity.wordpress.com/tag/jeremy-deller/>

Görsel 29. Jeremy Deller, It Is What It Is: Conversation About Iraq, 2009./yolda

<https://imageobjecttext.files.wordpress.com/2012/09/deller-it-is-what-it-is-trailer-and-experts.jpg>

Görsel 30. Ai Weiwei, Straight, 2015

http://static.standard.co.uk/s3fs-public/styles/story_large/public/thumbnails/image/2015/09/15/10/ai-wei-wei-review-15.jpg

Görsel 31. Peter Buggenhout, Caterpillar Logic II, 2014.

http://www.gladstonegallery.com/exhibition/8388/installation-view/fullscreen_view#&panel1-1

Görsel 32. Micha Ullman, Bibliothek, 1995 /detay

https://mochilink.files.wordpress.com/2013/09/bebelplatz_versunkene_bibliothek_micha_ullmann_bebe.jpg

Görsel 33. Micha Ullman, Bibliothek, 1995 /genel

http://www.imj.org.il/exhibitions/2011/micha_ullman/images/11-1.jpg

Görsel 34. Mirosław Balka, How It Is, 2009

http://www.tribune.com/wp-content/uploads/2013/03/f024878f-ac25-4c12-812b-ced0d22ee10a-00000-3.IMG_3414.jpg

Görsel 35. Gianni Motti, Collateral Damages, 2001.

http://www.cabinetmagazine.org/issues/12/motti_2.jpg

Görsel 36. Mika Parr, Aussie Aussie Aussie Oi Oi Oi (Democratic Torture), 2003

<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/360.2003.a-b/>

Görsel 37. Doris Salcedo, Shibboleth, 2007. detay

https://thoughtuncommon.files.wordpress.com/2014/08/2264962252_e3065364a3.jpg

Görsel 38. Doris Salcedo, Shibboleth, 2007. genel

<https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/global-art-architecture/a/doris-salcedo-shibboleth>

Görsel 39. Tammam Azzam, Road Sergisi, 2016. detay

http://www.ayyamgallery.com/exhibitions/tammam-azzam_3/installations/2

Görsel 40. Tammam Azzam, Road Sergisi, 2016. genel

http://www.ayyamgallery.com/exhibitions/tammam-azzam_3/installations/3

Görsel 41. Diana Al-Hadid, Built From Our Tallest Tales, 2008.

<http://www.dianaalhadid.com/work/built-from-our-tallest-tales/slideshow?view=slider#1>

Görsel 42. Diana Al-Hadid The Tower Of Infinite Problems, 2008

<http://www.dianaalhadid.com/work/the-tower-of-infinite-problems/slideshow?view=slider>

Görsel 43. Theodor Angelopoulos, Ulysses' Gaze, 1995.detay

<http://www.arquitecturadoruido.com/particulas/xx-centurys-ulysses-gaze/>

Görsel 44. Theodor Angelopoulos, Ulysses' Gaze, 1995.genel

<https://www.youtube.com/watch?v=QB7RUwZuDZc>

Görsel 45. Damien Hirst, Mother and Child Divided, 1993

http://www.damienhirst.com/images/hirstimage/DHS5015view3_771_0.jpg

Görsel 46. Fadi Al-Hamwi, To Whom It May Concern, 2013

<http://www.mantlethought.org/sites/default/files/article/1367/body-images/fadi.jpg>

Görsel 47. İsimli, 2016

Görsel 48. İsimli, 2016

Görsel 49. İsimli, 2016

Görsel 50. Diktatör'ün Kahvaltısı, 2016

Görsel 51. Gösteri Fragmanları, 2016

Görsel 52. Büyüsü Bozulmuş Dünya, 2016

Görsel 53. Büyüsü Bozulmuş Dünya, 2016

Görsel 54. Gösteri Fragmanları, 2016

Görsel 55. Büyüsü Bozulmuş Dünya, 2016

Görsel 56. Gösteri Fragmanları, 2016

Görsel 57. Büyüsü Bozulmuş Dünya, 2016

Görsel 58. Büyüsü Bozulmuş Dünya, 2016

Görsel 59. Gösteri Fragmanlar, 2016

Görsel 60. Gösteri Fragmanlar, 2016

Görsel 61. 2986, 2016

1. GİRİŞ

Bu eser metninde felaket, çatışma, yıkıntı, savaş vb. olguların içeriğindeki şiddet ve tahribata ait imgelerin uyandırdığı ilgi ile seyirlik bir görüntüye dönüşmesi, bununla birlikte duyumsattığı haz ve bu imgelerin sanat yapıtlarında ele alınışı üzerine bir inceleme amaçlandı. Günümüzde özellikle parçası olduğumuz coğrafyada yaşanan şiddet ve yıkıma ait imgeler, beni bu tür imgelerle kurduğumuz ilişki ve bunun sanat üretimlerine nasıl yansıdığı sorgulamasına daha çok itmiştir. Sanatta herhangi bir konunun iyilik ve kötülük ikilemi üzerinden değerlendirilerek ele alınması ya da sanatçının ahlâki bir hedefle yapıt üretmesi bir yaklaşımdır, bunun bir dayatmaya dönüşmesi söz konusu olamaz. Aksi halde sanat ahlâk kuralları ile hayatı onaylayan bir alan olurdu. Halbuki sanat hiçbir şeyi dışlamaz. Ancak her durumda kurbanın söz konusu olduğu şiddet ve yıkıntı olgularına ait imgelerin, izleyicisine haz verdiği iddiası, metinde kaçınılmaz bir şekilde meselenin ahlâk ile olan ilişkisi üzerine eğilmeyi de gerektirdi.

Ahlâk iyi ve doğru olanın ne olduğunu söylerken, etik iyi ve doğrunun anlamını sorguluyor. Etik bir rehber, bir bakışken, ahlâk bir kurallar bütünü. Etik ahlâk felsefesine referans verir ve daha evrenseldir, ahlâk ise daha toplumsal pratik ile ilişkili olup toplumlara ve toplumsal yapılara göre değişkenlik gösterebilir (Etik de felsefe tarihinde farklı filozoflar tarafından ele alınıp, çalışıldığından bu filozof isimleri ile birlikte anılıyor. Ancak önerilen hep evrensel olan etik). Ahlâk bu anlamda subjektif kurallar bütünüdür. Metinde şiddet ve yıkıntı imgelerinden duyulan haz, yalnızca felsefeye dayanan teorik ekseninde değil, gündelik hayatta kimi insanlar, gruplar ya da toplumlar tarafından bu hazzın kabul edilemezliği yönünde verilen eleştiriler ekseninde de ele alınmıştır. Bu yüzden metinde *ahlâki sorgulama* olarak geçer.

Sanat tarihinde şiddet ve yıkıntı imgelerinin kullanıldığı örnekler mağara resimlerine kadar gidebilir. Gelinek noktada teknoloji ile birlikte sanatın kullandığı araçların çoğalması ve değişmesiyle, şiddetin performanslarda üretilip izleyiciye bir

deneyim yaşatmak biçiminde üretildiği yapıtlara kadar varılmıştır. Bu tür imgelerin, yapıtın kendi estetiği içinde ele alınması, bu olguların şiddet ve dehşet içeriğinin, biçimin gerisinde kaldığı düşüncesine yol açabilir. Ya da içeriğin gerçekteki yoğunluğu ve şiddeti ile vurgulanmadığı ya da kurbanı haksızlık olduğu fikirlerine. Sanatın kendisinin bir temsil ve yapıtın sanatçının yorumu olduğu düşünülürse bu anlamda yeri dolmayacak bir boşluk söz konusudur. Bu boşluk sanatçıya özgün bir yapıt üretme olanağı tanır. Sanat yapıtı bir yorumdur. Kaldı ki olayı kayda alan video-kayıt dahi objektif değil, yorumdur. Gerçekliği tümüyle temsil etmez. Edemez. Ve temsil, temsil ettiği şeyin yerine ikame edilemez. Bu noktada şu açıkça belirtilmelidir ki, gerçek hayatta karşımıza çıkan bu imgelerin estetiğin kategorilerine ait değerleri taşıdığı iddiasındaki bu metin, bu imgelerin sanat yapıtı olduğu iddiasını asla taşımaz. Bu imgelerde söz konusu olan sanatın da kullandığı bir takım ortak öğelerdir. Şiddet ile estetik olanın imgede nasıl bir araya geldiği bu eksenle cevaplanmaya çalışılmıştır.

Metinde yıkıntı kavramının, fiziksel sonuca işaret eden anlamı yanında, tahribat ve işlevsizleştirme etkisinde kalmış fiziksel olmayan sonuçları da kapsayan bir kategori olarak ele alındığını belirtmek metodolojik açıdan önemlidir. Şiddet ve yıkımın her zaman belirli bir nesnesi yoktur, etkileri vardır. Etki ettikleri nesne, durum ya da duyguları bozar, işlevsizleştirir, aksatır ve olduğu halini değişime uğrattırır. Nesnenin bütünlüğüne yapılmış saldırgan ve işlevsizleştirici bir etkidir; imgelerini bu şekilde inşa ederler.

Bir yangın felaketi, gerçeği en tanıdık biçimde anımsatacak şekilde inşa edilmiş bir canlandırmayla da, bir materyal olarak kül ya da olayı çağrıştıran bir doku kullanılması ile de sanat yapıtına taşınmış olur. Bu ele alış ile yeniden üretilmiş, felakete ait bir imge olarak yapıtta var olur. Bu noktada metin dehşetengiz olaylara ait imajların taşıdığı etkili görsellik ile sanatın hangi noktalarda kesiştiğini incelemeyi amaçlıyor. Bu imgelerle estetik arasında bir ilişki kurmaya, bu estetiğin niteliğinin neler olduğuna ve bu ilişkinin sanattaki varlığına odaklanıyor. Şiddet ve yıkıntı imgeleri ile estetik arasındaki ilişkiyi metin, Yüce'nin estetiği üzerinden kuruyor. Bu, bu imgelerin ya da olayların her zaman ve bütünüyle Yüce olduğu

anlamına gelmiyor. Bu ilişki bu tür imgelerin Yüce'nin estetiğine ait olan bazı nitelikleri taşıması ve Yüce'nin yol açtığı bazı etkilere yol açmasındadır.

Yapılması gereken önemli bir ayırım da şudur: Dehşet olaylarına ait imgelerden duyulan hazzın, bu imgeleri üreten şiddetten haz duymak anlamına gelmediğidir. Metinde bunun bir çelişki olmadığı da açıklanmaya çalışılmıştır. Metnin sonunda ele alınan örnek yapıtlar üzerinden de estetik beğeni duygusu ve şiddetin taraftarı olma ayırımının belirginleştirilmesi amaçlanmıştır.



2. ŞİDDET VE YIKINTI KAVRAMLARI

"Şiddet her yerde var olmuştur ve vardır, tarihte daima şiddete başvurulduğu görülmektedir... Şiddet (egemenliğin tersine) daima gözlenmiştir, ama tanımını yapmak güçtür."¹

Şiddet, Arapça kökenli bir kelime olup "peklik, sıklık, sertlik" anlamlarına gelmektedir.² İngilizce kullanımı olan violence ise Latince violentus (kuvvetli, sert) ve violare (zorlama, ihlal etme) köklerine dayanır. İngilizce'deki zor kullanma anlamının Türkçe'deki sertlik anlamından farklı olarak haksız ya da yasal olmayan bir güç kullanımına daha belirgin referans verdiği söylenebilir.

Dünya Sağlık Örgütü şiddet kelimesini şöyle tanımlıyor: "Kaba kuvvet veya gücün; tehdit yoluyla veya fiili olarak, insanın kendisine, başka birisine veya bir grup ya da topluluğa karşı, yaralanma, ölüm, psikolojik zarar, gelişim bozukluğu veya mahrum bırakma sonucunu doğuracak ya da bu sonuçları doğurma olasılığı yüksek olacak şekilde, kasıtlı olarak kullanmasıdır."³

Tehdit etme, mahrum bırakma, kasıtlı zarar verme... Şiddet uygulayanın bunu bir amaç ile yaptığı da iddia edilebilir. Aynı şekilde amaç ve aracın yer değiştirdiği, şiddet kullanımını meşrulaştırmak için gerekçelerin araçsallaştırıldığı durumların varlığı da iddia edilebilir. Ancak şiddetin meşrulaşmak için kendini haklılaştıracak amaçlara ulaşması gerektiği açıktır. Meşru müdafaa durumu da bunlardan biridir. Ancak bu durumda, kendini savunmak için zorunlu bir cevap olarak şiddete başvurulduğundan, meşru müdafaa amaçlı şiddet, şiddet uygulamaları arasında farklı bir statüye sahiptir. Hukuk alanında da açıkça belirtilen kendini savunma durumunun ayrıcalığı, ahlaki olarak da meşru ve ayrıcalıklı bir durumdur. Fakat hem ahlaki açıdan hem de hukuksal açıdan şiddetin tasnif edilmesi her zaman bu biçimde

¹Jan Philipp Reemtsma, **Vahşeti Kavramak, İnsan Zulmünü Açıklama Denemeleri**, Çev. Ender Ateşman, 16.

² **Osmanlıca-Türkçe Sözlük**, 1977, Bilgi Yayınevi, şiddet maddesi

³ Ed. L.L.DAHLBERG- E.G.KRUG et al, **World Report On Violence And Health**, 5.

örtüşmediği gibi zaman zaman bu alanlara dayanan uygulamaların bizzat kendisi şiddet uygular.

Walter Benjamin, *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* adlı makalesinde iktidarın uyguladığı hukuk kuran şiddetten bahseder: "Hukuk kurma, şiddetten arınmış, şiddetten bağımsız değildir; şiddete bağlı bir amacı zorunlu biçimde ve içerik olarak, iktidar adı altında hukuk biçiminde ortaya koyar, dar anlamda doğrudan hukuk kurucu şiddete dönüştürür. Hukuk kurmak, iktidar kurmaktır, bu anlamda şiddetin dolaysız tezahür ediş eylemidir."⁴ Buradan kanunların bireyi suçtan uzak tutmak için inşa ettiği caydırıcılığın tehdiye dayandığı ve hukukun egemen iktidarın aracı olma tehlikesini her zaman taşıdığı sonucuna varabiliriz. Güçlü olanın tehdidi ve uyguladığı şiddet orantısız güç kullanımından dolayı haksız kabul edilmesine karşın devletin hukukun aracılığı ile şiddet kullanması meşru görülmektedir. Max Weber'in hukukun uygulayıcısı olan devlet tanımı şöyledir: "Devlet, belli bir arazi içinde fiziksel şiddetin meşru kullanımını tekelinde (başarıyla) bulunduran insan topluluğudur."⁵ Bu haklılığı rasyonelleştiren, iktidarı elinde bulunduran bu insan topluluğuna bu hakkı veren kitledir. Buna göre de denilebilir ki bu şiddeti meşrulaştıran, onu uygulayan iktidara bu hakkı veren kitle ise dolaylı olarak bu kitle de şiddetin uygulayıcısı sayılabilir. En azından onaylamaktadır. Evrensel normlara sahip, farklılıkları gözetmeksizin adalet ve güvenliği sağlamak amacıyla rasyonel bir öneri olan hukuk, Weberci anlamda irrasyonel yaşam koşulları doğurmaktadır. Biraz daha ileri götürürsek Hannah Arendt, Nazilerin imha politikalarının "alışılmış ölçütlerden soyutlandığı ve ırkçılığın trajik-komik ideolojik savları bütün mantıksal sonuçlarıyla göz önüne alındığında, Nazilerin imha politikaları anlam kazanmaya başlar" tespitinde bulunur. Nazilerin başarısı bunu kitlelere kabul ettirebilmesindedir. Bu mantığın kabul ettirilmesiyle birlikte toplumun da bu şiddete doğrudan katılımı sağlanmıştır. Aynı zamanda iktidarla aynı irrasyoneliteyi paylaşan kitleler, güvende hissettirilmiştir. Yahudilerin, Alman ırkı için tehdit oluşturduğu düşüncesini paylaşan kitleler, katliamın onaylayıcısı ve izleyicisine dönüşmüştür. "Bu tür sistemlerin yanlışlığı, tabii ki yalnızca başlangıç önkoşullarında değil, bunu sürdüren mantıkta da

⁴ Aykut ÇELEBİ, *Şiddet Eleştirisi Üzerine*, Çev. Ece G. Çelebi, 36.

⁵ Max WEBER, *Sosyoloji Yazıları*, Çev. Taha Parla, 132.

yatmaktadır.”⁶ Devletin, bireylerin yaşam hakkı ve güvenliğini birincil olarak gözetmesi beklenirken "vatan uğruna ölmek" söylemi devletin kendi tarafından ve devamında öncelikli amaçlarının hayatta kalmak olması gereken bireyler tarafından da kutsallaştırılıyor.

Jacques Derrida, Benjamin'in *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* adlı makalesinin Fransızca ve İngilizce çevirilerinin metinde anlatılan şiddet kavramını açıklamakta eksik kaldığını ve bütünüyle haksız tercüme olduğunu dile getirir. Çünkü makalede şiddet kelimesinin karşılığı olan Almandaki *gewalt* kelimesi için Derrida, “Hem şiddet hem de meşru iktidardır, haklılaştırılmış otoritedir”⁷ der. Bu haklılaştırılmış otorite karşısında gösterilen karşı şiddet tarihte isyan, ayaklanma, terör vb. kavramlarla nitelenmektedir. Bunlar karşısında devlet, “isyan/ayaklanma bastırma”, “teröre karşı savaş”, “terörle mücadele” girişimleriyle adaleti kurmayı/korumayı hedefleyen uygulamaları devreye sokar. Buna karşın “devlet terörü” diye devletin ve onun baskı aygıtlarının uyguladığı şiddete gönderme yapan bir kullanım da vardır. Terör de şiddet gibi subjektif bir kavramdır. Tanımın neleri ve hangi durumları kapsadığı ya da taraflardan hangisinin uyguladığının adının terör olduğu, meşru ve haklı olduğu konularında objektif bir kesinliğe varmak çok zordur. Birleşmiş Milletler'in üzerinde fikir birliğine vardığı kesin ve açık bir terör tanımı yoktur. Bunun önündeki iki engel olarak tanımın devletlerin sivillere uyguladığı askeri gücü içermesi gerekliliği ve yabancı bir gücün işgali altındaki insanların direnmelerinin bir hak olarak kabul edilmesi gerektiğinin ileri sürülmesi.⁸ Yani devletin uyguladığı şiddet ve devlet olmayan aktörlerin politik amaçları için uyguladığı şiddet arasında sıkışmış bir tanımlama çabası vardır burada.

Psikoloji alanında, şiddet kavramı "düşmanlık ve öfke duygularının, kişilere veya nesnelere yönelik fiili, yıkıcı fiziksel zor yoluyla dile getirilmesi"⁹ olarak tanımlanıyor. Yani hangi tarafta ya da niyette olursanız olun zorbaca bir tutum

⁶ Jan Philipp Reemtsma, *Vahşeti Kavramak*, Çev. Ender Ateşman, 74.

⁷ Aykut ÇELEBİ, *Şiddet Eleştirisi Üzerine*, Çev. Ece G. Çelebi, 48.

⁸ <http://www.un.org/News/dh/infocus/terrorism/sg%20high-level%20panel%20report-terrorism.htm>
160. Madde, *Defining of Terrorism*.

⁹ Selçuk BUDAK, *Psikoloji Sözlüğü*, 716.

olarak kabul ediliyor. Cezayir'in bağımsızlık mücadelesinde aktif rol almış hem de 20.yüzyılda ırkçılık ve sömürgecilik alanında yaptığı çalışmalarla bilinen psikiyatrist Frantz Fanon, *Yeryüzü'nün Lanetlileri* adlı kitabında, “Şiddet, bireysel düzeyde temizleyici bir güçtür. Sömürge insanını aşağılık kompleksinden, umutsuzluk ve pasiflikten kurtarır, ona cesaretini ve özgüvenini yeniden kazandırır”¹⁰ diye yazar. Şiddeti tanımlarken bir kesinliğe ulaşmanın zorluğu yanında kavramın bir hiyerarşiyi tarif ettiği kesindir ve Fanon bu şiddete maruz kalan yani sömürülen insanlardan bahseder. Tüm kitap bağlamında baktığımızda ileri sürülen, ezilenler açısından üzerlerindeki baskı ve sömürüye karşı çıkmaları için şiddete başvurmalarının haklı ve meşru olduğu savıdır. Bu şiddeti meşru kılan şey ezilmenin getirdiği ve bunun devamlılığının biriktirdiği tepki, tahribat ve nefret duygularından tarafların masaya oturması ya da bir çözüme varmaları ile kurtulmanın mümkün olmadığı iddiasıdır. Hatta ateşkes taraflarından birinin tamir olmayan onurunun yol açacağı toplumsal problem ve yıkımları belki de günümüz dünyasında dahi okumanın mümkün olduğu söylenebilir.

Bu iki yönlülüğe örnek olabilecek başka bir yaklaşım ise Ekim Devrimi'nin ve SSCB'nin (Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği) lideri Vladimir İlyiç Lenin'in savaşı tanımlarken saldırgan ve savunucu olmak üzere ikiye ayırarak tanımlamasıdır. Saldırgan savaş tanımında emperyalist güçleri kastederken, savunucu savaşta ise buna karşı çıkan ezilen sınıfların ve ezilen ulusların haklı ve meşru mücadelesinden bahseder.¹¹ SSCB'nin dağılmasıyla “şiddetin üçüncü çağına” geçildiğini söyleyen Isabelle Sommier, ABD-SSCB kutuplu düzende “şiddet kullanımını meşrulaştıran Marksist referansın terk edilmesi” ile bu meşruluğun yeni retorikte kimlik meselesi üzerinden kurulduğunu belirtir.¹²

Ancak şiddeti nasıl tasnif ederseniz edin, tarihsel arşiv şiddet ve sonuçlarına ait dökümanlarla doludur. Doğal felaketlerin ve zamanın yarattığı bozulma, çürüme

¹⁰ Frantz FANON, *Yeryüzünün Lanetlileri*, 98.

¹¹ V.I.LENİN, *Sosyalizm ve Savaş*, Çev.Vahap Erdoğan, 10-14.

¹² Isabelle SOMMIER, *Devrimci Şiddet*, Çev.İşık Ergüden,126.

etkisi dışında insanın uyguladığı şiddeti yıkım ve sonuçlarını da yıkıntı olarak ele almak kesinlikle mümkündür.

Eser metni boyunca sebebi şiddet olan ve bir sonuç olarak ele alınacak “yıkıntı” kelimesi Türkçe Sözlük’te “yıkılma, yıkım. Yıkılan bir şeyden artakalanlar, enkaz” olarak tanımlanmaktadır.¹³ Enkaz, yıkıntının tanımında yer almasına rağmen Türkçe değil, Arapça kökenli bir kelimedir. Yıkıntının çoğul şekli olarak geçen enkaz kelimesi, “yıkılan bir şeyin kalıntısı, yıkıntı” anlamındadır.¹⁴ İngilizce’deki karşılığı “ruin” ise Latince ruina (devirmek, alaşağı etmek) ve ruō (çökmek, alt üst etmek) kelimelerinden türetilmiştir. Tarihsel bağlamı içinde geçmiş uygarlıklara ait ama zaman içinde uğradığı hasarlara rağmen hâlâ kısımları ayakta olan yapılar da 'ruin' şemsiyesi altında değerlendirilir. Türkçe kullanımında yıkıntı, enkaz kelimesinin çoğulu olmasına rağmen pratikte yıkıntı kelimesi bu tarihsel bağlamı daha çok içerir. Enkaz daha güncel olana aittir değerlendirmesi yapılabilir. Hatta doğal felaketlerin yarattığı tahribat için de kullanılsa dahi, daha çok kazadan ya da doğal felaket olmayan bir darbeden geriye kalana işaret eder. Efes’in depremler sonrası bugüne ulaşabilen yıkıntıları ile Ortadoğu'dan gelen yıkıntı görüntüleri birbirinden çok farklıdır. Efes'i enkaza dönen bir kent olarak algılamadığımız gibi neredeyse aslına, orijinaline bakıyormuşuz duygusunu uyandırmaktadır.

¹³ İlhan AYVERDİ, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, 1357.

¹⁴ İlhan AYVERDİ, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, 345.

3. ŞİDDET VE YIKINTI İMGELERİNDEN DUYULAN HAZZIN KAYNAĞI

“Bu dünyada her şeyin iki sapı vardır. Örneğin adam öldürme eylemi ahlâksal tarafından tutulabilir ve itiraf edeyim ki, bu onun zayıf tarafıdır ya da Almanların dediği gibi, estetik açıdan ele alınabilir, yani beğeni ile ilişkisi bakımından.”¹⁵ Öldürülen insan için yapılacak hiçbir şeyin kalmadığı noktada ya da yangının söndürülmesi için olay yerine itfaiye geldiği anda artık bu seyirlik görüntüden kaçamayacağımızdan bahseder Thomas De Quincey. Ölüm veya yangın gibi ahlâki olarak ele aldığımızda korkunç karşılanan olaylar, beğeni yargıları açısından ele alındığında haz veren birer görüntüye dönüşür. “Alışılmadık ve keder verici bir felaket kadar istekle peşine düştüğümüz başka bir manzara daha yoktur; öyle ki, talihsizlik ister gözümüzün önünde ister geri dönüp baktığımız tarihte olsun, bize her zamana keyif verir.”¹⁶ diyen Edmund Burke de felaket görüntülerinin insan için her zaman beğeni duygularına hitap eden seyirlik birer görüntü olduğunu iddia eder.

Gündelik hayatta şeyler, insanlar tarafından sıfat olarak “estetik” ya da “estetik değil” olarak nitelense de kavramsal olarak ele aldığımızda estetik, bu nitelemenin uzağına düşer. Bu nitelemeyle çoğunlukla nesnenin güzel olduğu ima edilir. Kavram olarak ele aldığımızda ise estetik, sadece güncel beğeni yargılarına uygunluğu tarif eden bir kavram değil. Egemen ideoloji ve pazarın yarattığı görsel bir dil birliğinden elbette söz edilebilir. Ancak bunun estetik bir yaklaşım olarak okunup okunamayacağı problematiği başka bir eser metni konusu olabilir.

Literatürde farklı estetik yaklaşımlar olduğu gibi farklı estetik kategoriler de vardır. Estetik tarihi Platon'dan günümüze kadar uzansa da “duyusal bilginin bilimini” tanımlamak için “estetik” (kelime köken olarak Yunancada *aisthesis* sözcüğünden gelir ve duyum, duygu anlamına gelir) terimini ilk kez Alexander Gottlieb Baumgarten *Şiir Üzerine Düşünceler* (1735) adlı çalışmasında kullanır ve *Aesthetica*

¹⁵ Thomas DE QUINCEY, *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet*, Çev. İsmet Birkan, 23.

¹⁶ Edmund BURKE, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*, Çev. M. Barış Gümüşbaş, 49.

(1750) adlı kitabında bu kavramı teorize eder.¹⁷ Hitap, retorik ve dil üzerine bir metin olan *Aesthetica*, “güzelliği” estetiğin amacı görüp, ulaşılabilecek en üst noktaya koymuştur. Yani estetik bir kategori olarak kabul edilen güzel, egemen normlara uygun olanın aldığı sınıftan farklıdır.

Rönesans ile başlayıp Aydınlanma ile yükselen döneme kadar estetiğin hep güzel ve iyi ile özdeşlik kurularak algılandığını görüyoruz. Aydınlanma sonrası bu özdeşliğin ayrıştığını ve güzelin duyuşal bilginin nesnesi olarak estetik deneyimde ele alındığını söyleyebiliriz. Kant, güzeli iyiden kesin olarak ayırır ve bu ayrım estetik ve ahlâkın da ayrımına işaret eder. Bir şeyin yararı ve ahlâki açıdan sorgulanması onun güzelliği dışındaki bambaşka bir konudur. Kant ayrıca ortak estetik yargıların var olduğunu kabul eder ve bunu temellendirir ancak bu ortak yargıların varlığını reddeden düşünürler de vardır.

Kant, beğeni yargısının “anlak yoluyla bilgi için nesneye değil, ama imgelem yetisi yoluyla (belki de anlak ile bağlı olarak) özneye ve onun haz ve hazzı duyusuna bağıntı”¹⁸ olduğunu iddia eder. Bu iddia, nesneye dayanan ancak öznel olan estetik yargının¹⁹, bizim nesneye karşı duygu/duyumlarımızı gösterdiğidir. Bu işleyiş, nesneye bakışımızın, anlama yetimizi onun da hayal gücümüzü harekete geçirmesidir. Estetik beğeni yargısı, ağırlıklı olarak duyularla karar verilen ama aklın eşlik ettiği bir yargıdır. “Beğeni yargısının temelinde hiçbir öznel erek yatamaz.”²⁰ Nesnenin yol açtığı hoşlanmadan edinilen hiçbir çıkar yoktur. Söz konusu olan hiçbir amaç gözetilmeksizin sadece tasarımdan duyulan çikarsız hazdır. Beğeni yargısının bu işleyişinde yetilerimize eşlik eden yetersizlik duygusunun oluştuğu durumlar da

¹⁷ Knud HAAKONSSON, *Cambridge History of The Eighteenth Century Philosophy Volume I*, 522-523.

¹⁸ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Çev. Aziz Yıldırım, 53.

“Beğenin burada temel alınan tanımı onun güzeli yargılama yetisi olduğudur. Ama bir nesneye güzel diyebilmek için neyin gerekli olduğunu beğeni yargısının çözümlemesi ortaya çıkarmalıdır. Bu yargı yetisinin derin-düşünmesinde dikkate aldığı kıpırları yargının mantıksal işlevlerinin kılavuzluğuna göre araştırdım (*çünkü beğeni yargısında her zaman anlak ile bir bağıntı kapsar*)...” (italikler Nusret Polat’a ait, *Estetiğin İdeolojisinden Sosyolojisine* adlı makalesinden, Sanat Dünyamız, Sayı 152) Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Çev. Aziz Yıldırım, 53.

¹⁹ “...beğeni yargısı ise hiçbir biçimde kavramlar üzerine dayanmaz, ve bütününde bilgi değil, yalnızca bir estetik yargıdır.” Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Çev. Aziz Yıldırım, 147.

²⁰ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Çev. Aziz Yıldırım, 73.

vardır. Yüce'nin estetiği tam da bu duyularüstü durumla ilişkilidir. “Yokedici bütün bir şiddetleri içindeki volkanlar, geçtikleri her yeri altüst eden kasırgalar vb. Tümü de direnme yetimizi onların gücü ile karşılaştırıldığında önemsiz bir küçüklüğü indirgerler. Ama görünüşleri ne denli korkutucu ise o denli çekici olur -eğer kendimiz güvenlik içindeyssek; ve bu nesnelere seve seve yüce deriz, çünkü ruhun güçlerini onun alışıldık ortalamasının üzerine yükseltirler ve bizde bütünüyle ayrı türde bir direnme yetisinin açığa çıkmasına izin verirler.”²¹ Burada insanın gücünü aşan bir kuvvet ve sınırlarının kavranması zor bir büyüklüğün insana çekici gelmesinden bahsediliyor. İnsanın kendini sınırlı ve yetersiz hissetmesine yol açan bu manzaralar (Kant'a göre güvenli bir noktada olmalı bu olaylarla karşılaşmamız. Yani mağduru değil izleyicisi olmalıyız) buna eşlik eden haz duygusunu da uyandırıyor. Yüce'nin estetiği de bu karmaşık hoşlanma duygusuna dayanıyor. Metnin devamında vicdanen ve ahlâken rahatsızlık uyandıran ya da korku, üzüntü gibi duygular uyandıran olaylara ait görüntülerin de hazza yol açmasını irdeleneceğiz. Bunun estetik ve Yüce ile olan dirsek temasının ne olduğunu anlamaya çalışacağız.

6 Ağustos 1945'te ABD Hava Kuvvetleri tarafından Japonya'nın Hiroşima kentine atılan atom bombası, hedef aldığı Aioi Köprüsü yerine Hiroşima İl Ürün Sergi Salonu üzerinde patlamıştır. 60.000 ila 80.000 insanın patlama sırasında olmak üzere toplamda 140.000²² insanın öldüğü bu patlama tarihinde atom bombasının da ilk kullanımıdır. “Kendimizi bir daha asla toparlayamayacağımız şekilde sınırların aşıldığı kanaatine, Auschwitz'ten çok, Hiroşima sözcüğüyle ulaşıldı. Çünkü yalnızca daha önceki yıkım sınırlarını aşmakla kalmadı, yaşamın kendisinin tümüyle ve kökten yıkımını hep el altındaki bir olasılık haline getirdi.”²³ Genbaku Dome (Atom Bombası Kubbesi) diye bilinen bu yapı, “tüm nükleer silahların tasfiyesi ve dünya barışı için bir temenni” niyeti ile patlamadan sonraki hali aynen korunarak bir anıt yapıya dönüştürülmüş, 1996'da UNESCO tarafından Dünya Mirasları listesine alınmıştır.

²¹ Kant, **Yargı Yetisinin Eleştirisi**, Çev. Aziz Yıldırım, 121.

²² <http://whc.unesco.org/en/list/775>

²³ Susan NEIMAN, **Modern Düşüncede Kötülük**, Çev. Ayhan Sargüney, 289.



Görsel 1. Nükleer bomba sonrası Hiroşima, 1945 **Görsel 2.** Genbaku Dome

"İnsanoğlu tarafından yaratılan gelmiş geçmiş en yıkıcı gücün serbest kalmasıyla yarım yüzyıldan fazla bir süredir Hiroşima Barış Anıtı (Atom Bombası Kubbesi) dünya barışının sağlanmasının tam anlamıyla güçlü bir sembolüdür"²⁴ açıklamasıyla listeye dahil edilen bu yıkıntı-anıt hem insanın kullandığı, kendi eliyle icat ettiği en yıkıcı gücü hem de dünya barışı adına umudu temsil ediyor. İnsan doğasının kontrol altına alınarak (en azından sokakta) kalıcı bir barış ve huzur ortamı diliyor. Tüm bu acıyı anıtsallaştırma amacıyla tasarlanmış bir yapıt değil, patlamanın tüm izlerini taşıyan ve kısmen ayakta kalan enkaz, bu 'yıkıcı güce' maruz kalmış bir imge olarak kullanılıyor. Tüm şehir özenle yeniden inşa ediliyor ama bu yapı arkeolojik bir kalıntıymışçasına etrafı barış parkı ile çevrilip koruma altına alınıyor. Peki Japonya'yı çekim merkezi yapan, ülkeye gelen turistler için önemli bir durak olan bu müzeyi²⁵ *dark tourism*'in gözdesi yapan, yılda bir milyonun üzerinde ziyaretçi ağırlamasına sebep olan bu 'çekiciliği' nasıl açıklayabiliriz? Huzurlu ve stresten uzak bir hayatın idealize edildiği günümüzde hangi motivasyonla binlerce turist dünyanın en pahalı ülkelerinden birine gidip, bu acı gerçekliğin kalıntılarına tanıklık etmek istiyor? İmge tarafından alıkonmuş halde tüm bu cazibeyi kayıt altına almaya çalıştıkları sırada nükleer silahları lanetliyor ve dünya için kalıcı barış temennisinde bulunuyorlar.

²⁴ <http://whc.unesco.org/en/list/775>

²⁵ <http://edition.cnn.com/2014/06/01/travel/hiroshima-peace-museum/>



Görsel 3. İkiz kulelere düzenlenen saldırı, 11 Eylül 2001 (Foto:Robert Clark)

Alman müzisyen Karlheinz Stockhausen, 16 Eylül 2001'de Hamburg'da bir basın konferansında İkiz Kuleler'e düzenlenen saldırı ile ilgili "bütün kozmosta mümkün olan en büyük sanat eseri" demiştir. ABD'li havayolu şirketlerine ait olan kaçırılan iki yolcu uçağının yaklaşık 15 dakika ara ile önce kuzey kulesine sonra güney kulesine çarpması sonucu toplam 2753 (1113 kişinin kimliği halen daha kazanın yarattığı tahribat sonucu belirlenememiştir) insanın hayatını kaybettiği bu kazadan 5 gün sonra, daha henüz olmuşken söylüyor Stockhausen bunları.²⁶ Bu sözleri infial yaratıyor, Stockhausen'in konserleri iptal ediliyor, kızı Stockhausen soyadını bir daha kullanmayacağını ilan ediyor. Üçüncü Dünya ülkelerinde yaşanan savaş, yıkım ve şiddetin kendilerine uzak olduğunu sanan insanların hemen yanı başlarında deneyimledikleri bu saldırıdan dolayı yaşadıkları üzüntü ve şoku tahmin edebiliriz. Thomas De Quincey, komşumuzun evinde çıkan yangınla ilgili şöyle der: "Ne olursa olsun, olayı bir felaket sayıp bir kez üzüntü borcumuzu ödedikten sonra, kaçınılmaz biçimde ve hiç çekinmeksizin, bir sahne gösterisiymiş gibi seyretmeye devam ederiz."²⁷ Saldırının faili de bunu göz önünde bulundurarak böyle bir simge seçmiş ve bu felaket gösterisinin çarpıcılığını ve kapsayıcılığını artırmıştır. Tüm dünyanın seyircisi olduğu bir gösteriye dönüştürmüştür. Tüm dünyayı domine eden

²⁶ <http://edition.cnn.com/2013/07/27/us/september-11-anniversary-fast-facts/>

²⁷ Thomas DE QUINCEY, **Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet**, Çev. İsmet Birkan, 87.

bir ülkenin güç ve güvenlik imajına yapılmış bir tehdit saldırısı olarak amaçlananın da saldırgan açısından dünyaya tehditkar bir imaj vermek olduğu açıktır.

Kant, güzel ve yüce kavramlarını şöyle ayırır: Güzel, basit ve kavranabilir, sınırlıdır. Yüce ise karmaşık, büyüklüğü karşısında tedirgin edici ve sınırsızdır. Güzel, pozitif bir hoşlanma ve yaşama duygusunu kuvvetlendiren bir etkiye sahipken, yüceye duyulan hoşlanma kesinlikle negatif bir hoşlanmadır. Burada negatif hoşlanma ile kastedilen denebilir ki bu ahlâki sorgulamadan kaynaklıdır. Duyular ve aklın çatışmasından doğan gerilimin bu hoşlanmaya eşlik etmesindedir. Güzelin sınırlı bir bütünlüğü varken, yüce olarak nitelediğimiz nesne sürekli artan bir belirsizlik içindedir. Edmund Burke, felaket ve dehşetin izleyicisi olmaktan alınan hazzı canilik, sadistlik vb. gibi insanın içgüdülerine atıf ile değil 'yüce' kavramına dayandırarak açıklıyor. Ve bu 'yüce' duygusunu uyandıran nedenleri sıralıyor: Dehşet, belirsizlik, güç, yoksunluk, sonsuzluk, büyüklük, zorluk, ihtişam, ses yüksekliği, anilik, acı, şok, tiksinti vb. Güzel olan ne ise yüce olan onun karşıtıdır denebilir. Yüce, kendisiyle kıyaslanan her büyüklüğün küçüldüğü bir tanımdır. Yüce tanımında yüceye ilişkin tüm nitelermeler öyle bir oran ve niceliktedir ki, güzel tanımından keskin bir biçimde ayrılır. Çünkü güzel sınırlı, durgun ve kavranabilir, yüce ile kıyaslayınca. Kesiştikleri nokta yücenin büyüklüğü ve bilinmezliği ile yarattığı baskıya rağmen güzel gibi estetik bir hoşlanma ve beğeni uyandırmasındadır.

Stockhausen savunmak zorunda bırakıldığı sözlerini açıklarken "Ben bir geç romantığım, benim müziğimin esin kaynağı Lucifer'dir" diyor. "Geç romantığım" derken ne kastediyordu? Romantikler düşüncenin karşısına eylemi koyuyordu, modernliğin ve rasyonel düşünce sisteminin hayal gücünü katlettiğini, uygarlığın barbarlık olduğuna inanıyorlardı. Stockhausen için yaşanan bu dehşet olay gündelik yaşamın akışının kesintiye uğraması, rutinin kırılmasıydı. "İster daha görülür ister daha örtülü biçimde olsun, dehşet(*terror*) bütün durumlarda yücenin temel ilkesidir."²⁸ Bertolt Brecht, 1926 yılında yazdığı *Ovation Für Shaw* adlı yazısında

²⁸ Edmund BURKE, *A Philosophical Enquiry Into The Sublime And Beautiful*, 48. (Burke, kitap boyunca dehşet için *terror* kelimesini kullanır)

Bernad Shaw'a "terörist" demiştir.²⁹ Mizah silahını ustalıkla kullanarak, izleyiciyi gündelik hayatta kendisine sunulanın dışında bir çizgiye çektiği için "terörist" kelimesini pozitif anlamda kullanmıştır. Stockhausen örneğinde de onun müziğinin, sanatının dahi gündelik alışkanlıklar içinde tüketildiği bir dünyada bu saldırılar insanların tüm ilgi ve dikkatlerini alıkoymuş, onları şoke etmiştir. “Şaşkınlık yücenin en üst dereceden etkisidir.”³⁰ Sanatçı da tam bu noktadan yani bu dehşetengiz olayın şoke ediciliği ile ilgilenmiş ve bunun günlük hayatta yarattığı kırılmaya dair bir yorumda bulunmuştur. Eğer ki bu dehşet olaya ait özelliklerle sanat arasında bir paralellik aranacaksa, sanatın da böylesi bir kırılmayı amaçladığı, böylesi çarpıcı yapıt üretme amacında olduğu söylenebilir. Ama bu sahnelenen bir tragedya olmadığından ötürü bir yapıt okuması gibi okunmasına izin yoktu elbette. Stockhausen'ın sanatı metaforik anlamda kullanması, sanat yapıtı olduğunu iddia etmesi ise dile asla getirilemezdi. Bu benzetmeye bu kadar tepki verilmesinin, insanların zihnindeki sanat yapıtı algısı ve kültür endüstrisinin pazarladığı sanat yapıtı ile de yakından ilgisi var. İnsanlar tarafından genellikle ‘güzel’ ile ilişkilendirilen ve tüketilen bir şey sanat. Böylesi bir faciaya yapılan ‘tüketilen güzel’ yakıştırmasına ahlâki olarak karşı çıkılmasının şaşırtıcı olmadığı söylenebilir. Batılı izleyici açısından 3. Dünya'ya özgü olan (öyle sanılan) ve bu şiddete uzak yaşadığını sananlar için televizyonlarda kalan şiddetin hayatlarına inmesi olarak da okunabilir bu saldırılar. Hal böyleyken sanatı sektörden bağımsız algılamayan izleyici için sanat benzetmesi kurbanın acılarıyla alay etmektir elbette.

Sovyet Hayaletleri kitabı Çernobil faciası sonrasında yerle bir olan Pripyat'a ait fotoğraflardan hazırlanmış bir fotoğraf kitabıdır. Nükleer santralde çalışan işçilerin konutlarından oluşan bu yerleşim birimi ile ilgili bir paradoksa dikkat çekilir kitapta ve bir soru sorulur: "Dünyanın en büyük nükleer felaketi nasıl görsel olarak hoş gidebilir?"³¹

²⁹ Ed.Brad KENT, **George Bernard Shaw in Context**, Chapter 42-Shavian Tradition

³⁰ Edmund BURKE, **Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma**, Çev. M. Barış Gümüşbaş, 61.

³¹ T. BROWNETT- N.COCKWILL et al, **Soviet Ghosts**, Nuclear Disaster bölümü.

Stockhausen'ın tepkisi beklenmedik bir dehşete tanık olmanın getirdiği hazzı da barındırır ki bu tam da yüce tanımın içinde olan bir gerekliliktir; beklenmedik, şoke edici. Olayın seyirlik bir şeye dönüşmesi ise Pripyat'ın fotoğraflarına 20 sene sonra basılmış bir kitaptan bakmak gibi 11 Eylül'ü televizyon başında izleyenler ya da bir şekilde kendi güvenli bölgelerinden felakete tanık olanlar için duyulan hazzın kaynağı gerçekliği seyrelten mesafeden kaynaklıdır.

Diğer yandan insanın özünde yıkıcı ve şiddete eğilimli olduğu ile ilgili çalışmalar da vardır. Özellikle 2. Dünya Savaşı'ndan sonra psikoloji alanında oldukça çok çalışma vardır. 1973 yılında yayınlanan *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri* kitabında Erich Fromm, insanın bir adanmışlık hedefine gereksinim duyduğundan bahseder. Burada bahsedilen "adanmışlık", kişinin diğerlerini yok etmek/saymakta tereddüt etmeyeceği anlamını da içerir. Bu gereksinimin karşılanması, güçsüzlük ve zayıflık duygularından sıyrılıp kişinin varlığının kanıtlanmasını sağlayacaktır. Savaşlar ve katliamlar yüzyılının son çeyreğinde basılan kitap, Aydınlanma'nın yücelttiği tüm kavramların ve 'tasarladığı' insanın tepetaklak olduğu 20. Yüzyıl'da, insanın kendi türüne yaptığı zulüm ve katliamı insan doğasına atıfla tanımlamaya çalışır.

Adanmışlık ve varlığını kanıtlama dürtüleriyle hedeflenen şey, insana göre çeşitlilik gösterse de Fromm'un söylediklerinden yola çıkarak yani bu dürtülerin tüm insanlarda ortak olduğu yargısı ile Auschwitz'de yaşananların aslında dünyanın herhangi başka bir yerinde de yaşanmış olabileceğini, hatta yaşanabileceğini söyleyebiliriz. Yani II. Dünya Savaşı sırasında Almanya'da olanların tamamıyla Alman ırkına ait özelliklerden kaynaklandığını söylemek temelsiz olurdu.

Soykırım ile ilgili metinlerde ağırlıklı olarak türünü yok eden ve bunu gerekçelendiren insan, 'insan' tanımının dışına sürüklenmeye çalışılır.' İnsanlık dışı' nitelenmesiyle, bunu yapanın insan olamayacağı vurgulanır. Ama dönemin Almanya'sında yaşayan bu zulme ortak olan insanları düşündüğümüzde tüm bu sistematik kötülüğün insan eliyle yapıldığına, dolayısıyla bu yıkıcılığın da insana dair olduğu sonucuna varmak kaçınılmazdır. Sitem dolu bir kınama, lanetleme olan

"insanlık dışı" kullanımını ahlâki bir eleştiri ve daha çok bir temenni olarak okumak daha doğrudur. "Auschwitz, kavramsal olarak yıkıcıdır. Çünkü bizim, insan doğasında görmemeyi umduğumuz bir olasılığı açığa çıkardı. Çünkü Almanya'daki koşullar, çok gelişmiş barbarlık biçimlerine değil, hakiki uygarlığa götürmeliydi." ³² İşte "insanlık dışı" kullanımının altında yatan tam da Aydınlanma'nın tasarladığı insanın yarattığı hayal kırıklığıdır. Ve bir insan grubuna/ırkına yıkılamayacak olan bu hayal kırıklığı tüm insanların karabasanıdır.

Fromm, *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri*'nde diğer tüm canlılar için kullandığı "saldırganlık" tanımını, sıra insan ırkına geldiğinde "kıyıcı saldırganlık" olarak kullanır. Diğer canlıların aksine insandaki savunmaya dayalı olmayan, yıkıma uğratma ve mutlak denetime ulaşma eğilimini, yıkıcılık ve zalimlik olarak adlandırarak insanı bu anlamda diğer tüm canlılardan ayırır. Hiçbir amacı olmadığını söylediği bu zalimlik ve yıkıcılık için şöyle der; "Ne var ki, insan, bir katil olduğu gerçeğiyle hayvanlardan ayrılır. Biyolojik olsun, ekonomik olsun hiçbir nedene dayanmaksızın kendi türünün üyelerini öldüren, onlara işkence eden ve bunu yapmaktan haz duyan tek primat insandır."³³ Fromm, hiçbir gerekçe ve haklılığa dayanmayan tamamen 'keyfi' bir şiddetin kullanımından bahsediyor. Arendt de "Şiddet, içinde fazladan bir de keyfilik ögesi taşır"³⁴ diyerek şiddetin uygulayıcısının kendi amaçları doğrultusunda, istediği şeye ulaşmak için başvurduğu şiddetin bir araçtan fazlası olduğunu dile getirir. Koyduğu amaç için gerekli olanın yapılmasının ötesinde bir duruma hatta bu keyfilik ögesi belki de uygulayanın yaratıcılığına gönderme yapar. Şiddete ortak olmayan, hatta tamamıyla bu şiddeti kınayan, karşısında olan insanların yine de saldırganlığı, şiddeti, yıkıcılığı ve bunların geride bıraktığı tahribatı izlemekten aldıkları hazzın yanında, şiddeti uygulayan için de hazzın varlığı açıktır.

Fromm, insanın öldürmek ve işkence etmekten haz aldığını açıklamıştı. Burke de bu tür imgeleri izlemenin insana haz verdiğinden bahseder; " Tehlike ya da

³² Susan NEIMAN, *Modern Düşüncede Kötülük*, Çev. Ayhan Sargüney, 292.

³³ Erich FROMM, *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri 1.Kitap*, Çevr. Şükrü Alpagut, 23.

³⁴ Hannah ARENDT, *Şiddet Üzerine*, 10.

acı çok yakındaysa, hiç keyif vermezler ve yalnızca korkuturlar ama belli mesafelerden ve çeşitli biçimlerde değişikliğe uğrayarak, her gün yaşadığımız üzere, keyif verebilirler, nitekim verirler de.”³⁵ İki durumda da güvenli bir pozisyon var haz alan için. İlkinde kontrol onda, ikincisinde ise olay ona zarar veremeyecek fiziksel ya da zamansal uzaklıkta. Yani denebilir ki acı, tehlike, şaşkınlık, korkunçluk gibi yüceye kaynaklık eden etmenlerin düşüncesini ya da bunlara ait bir etkiyi belli bir mesafeden insanda uyandırmayı başaran her şey, haz uyandıran birer imgeye dönüşür. Bu uzaklığa dair çok daha önce Aristoteles tespitinde bulunmuş ve insanın bu çelişkili hazının temel nedeninin mesafe olduğu çıkarımını yapmıştır. "Çünkü, gerçeklikte hoşlanmayarak baktığımız bir nesne özellikle tamamlanmış bir resim haline geldiğinde, bu kez ona hoşlanarak bakarız; örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi."³⁶ Sanat yapıtındaki temsiliyet, sanatçının yorumu ile birlikte izleyici ile olay arasındaki mesafeyi bir kat daha açıyor. Bir cesedin resmi yapıldığında haz artık meşrudur ki sanat tarihi bu tasvirin örnekleri ile doludur. Burke'nin "çeşitli biçimlerde değişikliğe uğrayarak" dediği ve tehlikeyi ortadan kaldırıp, durumu seyirlik bir görüntüye dönüştürme gücü sanatta mevcuttur. Kurbanı olmadığımız ve bize zararı dokunmayacak bir yerden izlediğimiz bir felaket gibi ayrıca bu tür imgelerin kullanılmasıyla üretilen ya da bu tarz bir etkiyi taşıyan sanat yapıtı da bu bağlamda haz uyandırır.

Pasolini'nin *Salo ya da Sodom'un 120 günü* (1975) filminde faşist idelojinin iktidarı, burjuvaların seks alışkanlıkları ve hayat tarzları üzerinden anlatılır. Gerçekliğe indiğinde dışkı yemek, zor kullanma, sado-mazo ilişki vb. gibi herkesin kaldıramayacağı davranış biçimleri yönetmenin kurguladığı bütünlük içinde seyirlik birer görüntüye dönüşür. Egemen olanın uyguladığı şiddetin sadistçe olduğu üzerinden ilerleyen filmde, izlemekten rahatsız olmanız yönetmenin inisiyatifindedir. Sadist burjuvaların uyguladığı işkence (işkence diyorum çünkü rol dağılımında karşılarında mazoşist değil, rızası olmayan, alıkoydukları insanlar var) sahnelenen bir ritüele dönüşür. Sahnede 20. yüzyılın ortasında uygarlık dışı bir alanda, acımasız

³⁵ Edmund BURKE, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*, Çev. M. Barış Gümüşbaş, 43.

³⁶ ARİSTOTELES, *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, 16.

eylemlerden duyulan memnuniyetin peşine düşen burjuvalar ve onların kurbanları vardır. Faşist ideolojilerin egemen olduğu ülkelerdeki gibi filmdeki Salo Cumhuriyeti'nde de faşist burjuvaların sadist arzularına itaat edenler hayatta kalır, direnenler öldürülür. Filmde faşist rejim eleştirel bir bakışla işlenir. Dolayısıyla faşizmin estetize edilmesi söz konusu değildir ya da filmin faşist estetiğin bir yapıtı olduğu iddia edilemez. Film üzerine estetik bir değerlendirme yapmaya kalktığımızda bunu Pasolini'nin faşist ideolojiyi anlatmak için filmin bütününe kurduğu görsel dil üzerinden yapabiliriz. Yani filmde etkili ve çarpıcı olan imgeler, yönetmenin kurduğu metaforlar, faşizmin yaşam üzerinde kurduğu baskıyı ele alır. Kullanılan estetik, bu baskının şiddetini en etkili şekilde görselleştirilerek izleyenin imgeleminde bunu hayal edip, kavrayabilmesine olanak verir. Kant şunu açıkça belirtiyor: "Yüce yalnızca bir estetik kategori değildir, estetik ve ahlâk arasındaki sınırı işgal eden karma bir türdür."³⁷ İşte Pasolini'nin filminde uçlarda gezinen cinsellik ve saldırdığı ahlâk, filmde duyulan hazzı bir tür huzursuzluk üzerinde yükseltir.



Görsel 4. Pier Paolo Pasolini, Salo ya da Sodom'un 120 günü, 1976

"Biçimin ve büyüklüğün bir insan amacı tarafından belirlendiği" sanat üretiminde saf bir yüce yargısına varmak Kant'a göre mümkün değildir.³⁸ Ancak "Yüce bir şeyi betimlemekle ve bir şeyi yüce olarak (yüce tarzında) betimlemekle,

³⁷ Christine BATTERSBY, *The Sublime, Terror and Human Difference*, 30.

³⁸ Taylan ALTUĞ, *Kant Estetiği*, 266.

sanat aynı zamanda bir yüce duygusu uyandırabilir."³⁹ *Salo ya da Sodom'un 120 günü*, izleyicinin bir kurgu olduğunu bilmesine rağmen, içeriğin gerçek hayatla ilişkisi ve biçimin bunu etkili bir şekilde temsil etmesi nedeniyle bu yüce duygusunu izleyende uyandırmayı başarır. "Herkes bilir ki, gerçekte insanı sarsacak nesnelere, tragedya ve benzeri temsil biçimlerinde çok yüksek türden bir hazzın kaynağıdır." ⁴⁰



³⁹ A.g.k., 267.

⁴⁰ Edmund BURKE, **Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma**, Çev. M. Barış Gümüşbaş, 48.

4. ESTETİK YARGI VE AHLÂKİ SORGULAMASI

“Tabanca elde, sokaktaki insanlara rastgele ateş etmek en büyük sürrealist eylemdir!”⁴¹ diyen Andre Breton elbette linç ediliyor... sonra izah ediyor ; “Bu düzeni yıkmak için bir kez olsun aklınızdan böyle bir şiddet geçmediyse yeriniz o kalabalıktır!” Bunları düzenin sınırlarının aşılmasını kastettiği I. Dünya Savaşı sonrasında gergin atmosferinde dile getiren Breton, toplumdaki tabuları yıkmayı amaçlayan bir sanatçıdır ve sanatı hayattan soyutlanmış bir nesne üretimi olarak görmez. Ancak bu provokatif sözlerin sahibinin anarşist bir sanatçı olduğu gözardı edilmiş olsa gerek ki yıkılmasını istediği şeyin esas olarak düzenin kendisi olduğunu, aksinin suça ortak olmak olduğunu izah etmek zorunda kalmıştır.

II. Dünya Savaşı'nda hava saldırıları sonrası enkaza dönen Dresden kentinin fotoğrafları, müzelere dönüştürülen toplama kampları, 11 Eylül saldırılarının görüntüleri, Hiroşima'daki Barış Anıtı, Suriye iç savaşına ait fotoğraflar... Savaşların, saldırıların ürettiği dehşetengiz yıkım ve şiddet görüntüleri estetiğe ait özellikler taşır. İçerikteki acı, felaket, ölüm, panik ve beklenmedik oluşu insanın kafasını başka tarafa çeviremeyeceği büyük bir ilgiyi tetikler. Breton, bir sanatçı olarak bu hayranlık dolu bakışın farkındadır. Bu yüzden de kastettiği şey için böyle bir kullanımı seçmiştir. Buna ek olarak karşısında ve mağduru olduğu sistemin yıkıldığını görme hayalinden duyduğu haz da vardır. Bir adım öteye taşırırsak denebilir ki bir felakette mevcut olan tüm nitelikler yüce kavramına kaynaklık eden etkenlerdir ve yüce, estetiği etik ile karşı karşıya getiren bir estetik kategoridir. Bu yüzden şoke edici felaketlerin uyandırdığı cazibe, bizi estetik ve etik ayırımına, kaçınılmaz bir şekilde bunun sorgulanmasına getirir. Bu felakete tanıklık ederken ya da görüntüsünü izlerken kendimizi alamayışımızı, cazibesine kapılmamızı incelerken bu olayların ne kadar acı ve katiben onaylanamaz olduğunu vurgulamaya gerek bile yok. Gerçek olay ile aramıza mesafe girdiği anda bu imajlardan alınan hazzın, taraf

⁴¹ Maggie NELSON, *The Art Of Cruelty*, Theaters Of Cruelty.

olmakla ilgisi olmadığını da belirtelim. Yine de bu bilgiye sahip olmamız dahi bu hazzın dile getirilmesine tahammül için yeterli olmayabilir.

Anthony Tommasini, Stockhausen'ın 11 Eylül saldırıları ile ilgili sözlerinin ne kadar yanlış olduğu ve söylediklerimizin nereye varabileceğine dikkat etmemiz gerektiği üzerine bir yazı kaleme alıyor. Stockhausen'ın sanatı “hayatın dışında” konumlandırmakla itham ediyor. Ancak Stockhausen'ın söylediği şey, “gündelik hayatın dışında.” Bu Stockhausen'in sözlerini doğru anlayabilmek için kilit bir nokta halbuki. Ancak Tommasini burada büyük bir yanılgıya düşüyor ve yazısını da bu yanlış anlama üzerine inşa ediyor. Buna rağmen aslında yazı bir de itiraf içeriyor: “İzdirabın teatral bir betimlemesi sanat olabilir, ancak izdirabın kendisi olamaz... Alev alev yanan İkiz Kuleler’in imajı, her ne kadar dehşet verici bir cazibeye sahip olsa da, sanat değildir.”⁴² Bu sözleriyle Stockhausen'ın bu saldırılar karşısındaki hislerini onaylıyor. Sanatçı da yanan kulelerin büyüdü cazibesinden bahsediyordu. Sanatla dirsek teması olduğunu iddia ettiği kısım tam da buydu. Şoke edici, büyüleyici bir cazibesi olması, yaşanan felaketin sahip olduğu çarpıcılıkla bizi gündelik hayatlarımızın dışına itmesiydi. Tommasini açısından bunun sanat olarak nitelenmesi, hatta anlaşılın o ki aslında bunun dile getirilmesi katıyen kabul edilemez. Yazıdan ancak bu felaket bir tema olarak ele alınıp, kendisi ve imgesi arasındaki uçurum açılır, bir sanat yapıtında “tamamlanmış” bir imge olarak inşa edilirse, o zaman bu görüntülerden alınan hazzın meşru ve kabul edilebilir olacağını anlıyoruz. Buradan da yine bu dile getirilen sanat filtresinin bir takım kırmızı çizgileri olduğunu çıkarmak mümkün. Yani kurbanın yüceltildiği, failinin toplum vicdanının rahatlaması için hakettiği gibi betimlendiği bir temsil.

Diğer yandan sanatçının üretimi olmayan, felaketin kendisinden alınan hazzı kabul ettiğimiz anda estetikten de bahsetmeye başlıyoruz. Ama şunu belirtmeliyim ki bu, seyirlik gösteriye dönüşen olayın kendisinin estetik olduğu anlamına varılamaz. Peki tüm insanlığın kınamak konusunda üzerinde tereddütsüz uzlaşacağı bu felaketlerin estetik boyutu olduğunu söylememiz ne anlama geliyor? Eğer ki bu

⁴² Anthony TOMASSINI, **Music; The Devil Made Him Do It**, <http://www.nytimes.com/2001/09/30/arts/music-the-devil-made-him-do-it.html>

imgelerin de ahlâki ve toplumsal değerlerle hesaplaşarak sanat yapıtına dahil olmasının uygun olacağını iddia edersek, bu neyin sanat yapıtı olduğu ve neyin olmadığı ile ilgili bir otoriteden bahsetmek anlamına gelmiyor mu? Neyin sanat yapıtında temsil edilebileceği ve edilemeyeceğini belirleyen bir otoritenin domine ettiği temsil edilemezlik ya da yasak kısıtlamasını sanat üretiminde nereye koyacağız?



Görsel 5. Kobani, 2015

Kobani'deki çatışmalar sonrası şehrin yıkıntılara ait fotoğrafların etkileyiciliğini dile getirmek birçok insan için kabul edilemez olabilir, hatta insan olma sorumluluğumuzdan feragat ettiğimiz iddia edilebilir. Bu imajlardan duyulan hazza yöneltilen bu tür bir suçlama ahlâki bir yargılamadır. İnsanların yaşam haklarının elinden alınmasının kabul edilemezliği ve bu yıkıntı görsellerinin beğeni duygusu uyandırması izleyici açısından iki bambaşka şeydir. “Estetik duygu nesneye ilişkin ancak nesnenin belirlediği bir duygu değildir.”⁴³ Öznel bir yargı olan estetik beğeni yargısı öznenin duygulanımı ile ilgidir. Yani nesne kendi başına estetik değildir, bir anlama sahip değildir. Bunları ona yükleyen öznedir. Nesne, öznedeki bir hazza yol açar ve beğeni yargısı, hoşlanma artık öznenin duygularının da devreye girdiği bir yargı alanıdır. Nesnenin bu söylediğimiz sebepten kendi başına estetik bir nesne olamayışından dolayı kurbanda değil de belli bir mesafeden bu imgeyle karşılaşan izleyicide bu estetik beğeni yargısına yol açar. “Beğeni yargısı öyleyse bir

⁴³ Taylan ALTUĞ, *Kant Estetiği*, 59.

bilgi yargısı değil, dolayısıyla mantıksal değil, estetikdir ki, onunla belirlenim zemini öznel olmaktan başka türlü olamayacağı anlarız.”⁴⁴ Burada karşımıza şöyle bir çelişki çıkıyor. Bu yargı öznel ve mantıksal değil. Yani denebilir ki sorumluluktan muaf bir öznellik bahsedilen ve mantıksal olmasa da yoğun olarak duyguların etkisinde ama yine de akıl ile varılan bir yargıdır. Ancak “ahlâk alanı duygu alanı değil, fakat akıl alanıdır; aklın pratik alanda kullanılmasıdır.”⁴⁵ Bu estetik beğeni yargısını ahlâki bakımdan sorgulamak, hazzı da rasyonelleştirmeye çalışmaktır ki bu mümkün görünmüyor. Ayrıca bu sorgulama ancak bu duygunun bastırılmasına ya da ehlileştirilmesine yol açar.

Yukarıda belirtildiği gibi mantıksal olmayan bu estetik yargıya varmanın kaynağı, öznenin aldığı hazdır. Nesneye dair bir bilgi vermez, söz konusu olan nesnenin özne üzerindeki etkisidir. Bu hazın ve nesnesinin sorgulanması ancak hazın ardından mümkündür. Buradan yola çıkarak şu soruyu sorabiliriz: Herhangi bir durumda mantıksal olmadığı belirtilen bu hazın kaynağı olan nesneye ve hazzı ahlâksal açıdan eleştiri vermek nasıl mümkün olabilir? Kant estetik yargının bilgiye ve mantığa dayanmaksızın verildiğini söyleyerek ahlâki sorgulamadan muaf olduğunu vurgulamıştır. Böyleyken eleştiri kişiye mi, kişinin karakterine mi, kendisini ahlâk yasaları doğrultusunda eğitememesine mi yoksa insan doğası dediğimiz kolektif tanıma mı verilecektir?

"Acı veren nesnelere Aristoteles için temel örneği oluşturur; filozof, temsilin dönüştürücü gücüne dair teorisinde, öz olarak, dünyada acı verici bir varlığı olan bir nesnenin, olduğu yerden alınıp bir sanat formuna sokulduğunda, bize artık haz verdiğini, çünkü şeyin kendisiyle doğrudan etkileşime girmemizin önlendiğini savunur. Artık onu sadece seyrediyoruz. Dolayısıyla hazzımızın kaynağı tam da burada, yani temsil sayesinde mümkün hale gelen seyir ediminde; gerçek şeyle korkunç varoluşu içerisinde yüzleştiğimiz zaman –imkansız değilse bile- pek mümkün olmayan bu davranışta gizlidir.”⁴⁶ Buradan imgenin şeyin kendisinden koptuğunu

⁴⁴ Kant, **Yargı Yetisinin Eleştirisi**, Çev. Aziz Yıldırım, 53.

⁴⁵ Taylan ALTUĞ, **Kant Estetiği**, 142.

⁴⁶ F. LENTRICCHIA- J. MCAULIFFE, **Katiller, Sanatçılar ve Teröristler**, 22.

çok açıkca söylüyor. Ama zaten birşeyin temsil edilebilirliği ya da temsilinden duyulan haz ile o şeyin kendisinden (gerçek bir olay) duyulan haz birbirinden farklı şeylerdir. II. Dünya Savaşı'na ait bir fotoğraf arşivinde Dresden fotoğraflarına bakmak, bir sanatçı tarafından o yıkıntıların yapıtta kullanımı ve II. Dünya Savaşı sırasında Dresden'de bulunmak...Üçüncüsü için haz söz konusu değildir çünkü kişinin kendisinin zarar gördüğü bir felaket hazza neden olamaz. Bunun için izleyici için o felaketin uzağında olduğu güvenli mesafe gereklidir. Kurbanın kendisi dışındaki herkes olayın izleyicisidir. Suriye iç savaşını televizyon ya da sosyal medyadan izleyen biri için oradaki yıkılmış kentler ve ölü bedenler artık nesneleşmiştir. Hayret ve şoke olmuş bir biçimde 'çarpıcı' görüntüleri seyrederiz.

Theodor Adorno, 1949'da “Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır”⁴⁷ demiştir. Soykırımın ardından estetik ve ahlâk ilişkisinin sorgulanmasına dair bir yargıdır bu. Sonraki yıllarda yanlış anlaşılma korkusuyla birçok kez de söylediği şeyi açıklamak durumunda kalmıştır Adorno: “Silah dipçikleriyle dövülenlerin çıplak fiziksel acılarını sözde sanatsal kılmak bundan çıkarılabilecek haz potansiyelini barındırır. Estetik üsluplaştırma ilkesi aracılığıyla kurbanların hayal edilemez kaderi, bir anlama sahipmiş gibi görünür, yüceltilir; dehşet yumuşatılır ve tek başına bu kurbanlara karşı büyük bir adaletsizliktir.”⁴⁸ Burada temsilden alınan hazzın olayın dehşetini arka plana itme ve bağlamı kayıp bir görsele indirme riskinden bahsediyor Adorno. O acıyı yaşamayan birine acıyı betimlemenin yetersiz kaldığı ve acı çekenlere haksızlık olduğu değerlendirmesi ancak yapıttın acının kendisinin yerine ikame edebileceği iddiasına karşılık olarak söylenebilir. Ama açık bir şey var ki yapıt bir temsildir ve felaketin yerini doldurmak gibi bir iddiası olamaz.

Kitle kültürü ile ilgili yazdığı yazılara bakarak Adorno'nun bunu kitle kültürünün estetiğine karşı söylediğini çıkartabiliriz. Yani barbarlığa sırtını dönen ve onun ilerisinde kendini konumlandıran kültürün, karşısında olduğu şeyi tüketen bir endüstriye dönüşmesine karşı bunu söylemiştir. Adorno sonradan bu spekülâtif

⁴⁷ Theodor W. ADORNO, *Prisms*, 34.

⁴⁸ Mukadder ERKAN, *Auschwitz'den Sonra Şiir: Theodor W. Adorno, Jacques Derrida Dolayımında Bir Paul Celan Okuması*

sözünü açıklarken; “İşkence edilen bir adamın ne kadar haykırma hakkı varsa, sürekli ıstırabın da o kadar ifade hakkı vardır. Bu yüzden Auschwitz’ten sonra artık şiir yazamazsınız demek yanlış olabilir”⁴⁹ diye yazmıştır. 20. yüzyılın ortasında yaşanan soykırımın böyle bir sorgulamaya neden olması anlaşılırdır ama “yazılamaz” demenin yanlışlığı da açıktır. Adorno “ifade etmek” demiş. Bir şeyin acıttığını dile getirebiliriz ama onun ne kadar acıttığını, nasıl hissettirdiğini ifade etmenin en iyi yolu sanatın temsiliyetidir.



Görsel 6. Saddam Hüseyin heykelinin devrilmesi (Foto:Laurent Rebours), 2003

Adorno, Auschwitz'den sonra eğitim makalesinde Auschwitz'in tekrar yaşanmaması için uğraşılması gerektiğinden bahsetmiş ancak metni karamsar bir şekilde bitirerek bunun önüne geçilemeyeceğini yazmıştı. Freud'un da Einstein'a yazdığı mektuplarda söylediği şey aynıdır. İnsanın bu yıkıcı yanının bastırılmayacağını yazar. Günümüzün saldırı ve savaşlarında, bölge ve kentlere ait simgelerin, mücadelelerin önemli imajları haline geldiğini 11 Eylül saldırılarında ve ardından, Irak savaşında gördük. İkiz Kuleler'e düzenlenen saldırılar, IŞİD tarafından Asur heykellerinin yıkılması, ABD askerleri tarafından Saddam Hüseyin'in heykeli indirilirken ABD bayrağı kullanılması (“Yıkılırken heykelin yüzüne örtülen ABD bayrağı 11 Eylül 2001'de Pentagon'da dalgalanan bayraktır.”⁵⁰)

⁴⁹ Theodor W. ADORNO, *Negative Dialectics*, Almandan Çev. E. B. 362.

⁵⁰ W. J. T. MITCHELL, *Cloning Terror- The War of Images, 9/11 to the Present*, 90.

savaşın semboller üzerinden işletilen bir süreç olduğunu gösteren örnekler. Bu rövanşist imaj üretimi gösteriyor ki global ve bölgesel politik güçler için bu simgeleşen imajlar alegorik birer materyal.



5. SİBER ALAN VE GERÇEK HAYAT ÇELİŞKİSİ

“Dünyadaki milyonlarca insan savaşın kitlesel şiddetinden büyülenir, Shakespeare'den Hollywood'a bu böyledir... Bu şiddetin dramını, zalimliğini, yenilgi ve zafer arasında sunduğu seçenekleri saplantı haline getirmişlerdir.”⁵¹

Televizyonda özellikle ana haber bültenleri olmak üzere yayınlanan birçok film ve program için toplumun ahlâk yapısı, çocuk ve ergen psikolojisi düşünülerek uygulanan sansürler vardır. Pornografî, uyuşturucu kullanımı, öldürme ve işkence görüntüleri bu sansürün uygulandığı öğelerden birkaçıdır. Buna karşın hangi yaşta olursa olsun internet kullanabilen herhangi birinin bu sansürlü içeriklerle dolu video oyunlara ulaşması ve oynaması çok kolaydır. Çoğunun çarpıcı görselliğe sahip olduğu bu oyunlarda, kullanıcılar kendi gündelik hayatlarında karşı çıktığı, kınadığı birçok şiddet eyleminin sanal ortamda uygulayıcısına dönüşebiliyor.



Görsel 7. Grand Theft Auto V video oyunu

Mesela *Grand Theft Auto (GTA)* oyununda yapabileceğiniz şeylerden bir kaçışunlar: Birine vurabilir ya da öldürebilir, araba çalabilir, birçok türde silah kullanabilir, insanları canlı canlı yakabilirsiniz.⁵² Gerçek hayatınızda kadına şiddete karşı, hatta feminist görüşlere yakın bir erkek olabilirsiniz. Ama aynı zamanda

⁵¹ Robert FISK, **The Age of the Warrior**, chapter one- a firestorm coming

⁵² Gonzalo FRASCO, **Sim Sin City: Some Thoughts About Grand Theft Auto 3**

GTA'da arabanıza aldığımız bir seks işçisini birlikte olduktan sonra parçalara ayırarak öldürebilirsiniz. Ve tüm bu yaptıklarınızı tek tuşla geri alabilirsiniz ve bu size 'özgürlük' olarak görünebilir belki de. *GTA* satış ve oynanma rakamlarından ötürü birçok kez Guinness Dünya Rekorları listesine girmiştir. Gerçek hayattaki tutumumuzu oyun oynarken kenara bırakmamıza hatta bundan keyif almamıza sebep olan şey karşımızdaki durumun bir kurgu bir oyun olduğu, karakterlerin sanal olduğu, o kadının ölmediği, hatta öyle bir kadının var olmaması mıdır? Eğer karşımızdaki şiddetin (bizzat uyguladığımız) bir illüzyondan ibaret olduğunun bilgisine sahip olmamız bu hazzın kaynağı ise ve gerçek hayatta gerçek sonuçları olacağını bilmek hazzın önünde bir engel ise burada tam olarak ahlaki bir kaygı ve yasal yükümlülüklerin caydırıcılığı söz konusudur. Bir insanı canice öldürmeyi insanlık dışı bulan insanın, *Mortal Combat* gibi bir oyunda ölüm yöntemleri üzerine şaşılacak yaratıcılıkta çeşitlilik tasarlaması bu motivasyonla ilgili olsa gerek. Diğer yandan zombi konseptli birçok film ve televizyon dizisi var. Tüm ahlâki ya da politik sorumluluklardan yoksun, sürekli ve sebepsiz şiddetin uygulayıcıları ölü insanlar... Zombi janrının "erken kapitalizmin eleştirisi"⁵³ olarak okunabileceği ifade ediliyor.

Şiddetin ve yarattığı sonuçların mesafe ile birlikte ilgi çekici bir hal aldığı örneklerinden biri de Jean Genet'nin hayatıdır. Hırsızlık, seks işçiliği dahil suç sayılan şeylerden hapse girmiştir. Hapiste olduğu dönemde, toplumun normatif değerleri ile örtüşmeyen, aynı zamanda hapse de girmesine sebep olmuş bu suçları ve kötülüğü öven kitaplar yazmıştır. Kitapları öylesine okundu ve dikkat çekti ki, "cinayete teşvik eden bir oyunu" sahneye kondu. Bunun üzerine dönemin Cumhurbaşkanı, kitaplarında yazdığı suçlardan ötürü hapse giren Genet'nin cezasını erteledi.⁵⁴ Gerçek hayatta kınadıkları, muhatap olmak istemedikleri durumları izlemekten ve okumaktan haz duymuşlardı insanlar.

İnsanın şiddete dönük doğası üzerine filmler yapan Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange* filmindeki şiddet düşkününü Alex karakterinin izleyicide uyandırdığı büyük ilgiyi bu karakter ile kolayca kurulan özdeşliğe bağlıyor.

⁵³ B. EVANS- H. A. GIROUX, *Disposable Futures*,17.

⁵⁴ Georges BATAILLE, *Edebiyat Ve Kötülük*, Çev. Ayşegül Sönmezay, 139.

"Psikiyatri bize, bilinçdışının vicdan tanımadığını öğretiyor. Bilinçdışı düzleminde biz hepimiz potansiyel olarak birer Alex'iz. Belki de onun gibi olmayışımızı sadece yasalara, ahlâka ve doğuştan getirdiğimiz (kişisel) karakterimize borçluyuz."⁵⁵ S. Kubrick'in vahşet dolu sahnelerle dolu bir film yapmak konusundaki motivasyonunu sorguladığımızda, bunun şiddet dilini olumlamak ya da propagandasını yapmak için olmadığını kolaylıkla söylemek mümkün. Yukarıda söylediğinden anlıyoruz ki, insanın bir imkan olarak şiddete başvurup, bu vahşete sebep olma meselesini didik didik eden bir film yapmak mühim onun için.

Kubrick'in filmlerinde inşa ettiği bu şiddet evreninin, izleyici için müthiş çekici olmasının sebebi, tüm olanların sinema perdesinin sınırları içinde kalışıdır. İzleyici, görüntüleri tüm tehlikelerin uzağında, güven verici sinema koltuğundan seyretmektedir. Zygmunt Baumann, izleyicinin bu konforun her an farkında olduğunu iddia ediyor. "Heyecan ve korkuları, perdedeki görüntülerin ürkütücü karanlığın içinde yol alırken, bilincinin bu farkında oluşu sayesinde aynı görüntülerin tadını çıkarabilmektedir o."⁵⁶ Evde televizyonlarımızın başında izlediğimiz Irak savaşı görüntülerinin bundan ne farkı var ki? Üstelik bir kurgu değil, gerçekten yaşandığının bilgisine sahip olmamız dışında. Serinkanlılıkla, yılların televizyon izleyicisi olmanın dayanıklılığıyla, büyük bir ilgiyle sanki bir senaryo izliyormuşçasına izliyoruz. Peki burada Kubrick'in filmlerini izlerken aldığımız haz kavramıyla ilişkilendirebileceğimiz bir şeyden bahsedilebilir mi? Yoksa bu görüntülerin bizlerde yarattığı sıradanlık ve hissizleşme mi? Hatta kurgusu karşısında duyduğumuz ilgi gerçeğine kıyasla daha mı fazla?

Savaşı insanlıkdışı ve görüntülerini ise dehşet verici bulan insanların, evde TV başında izledikleri acı ile aralarında katedilemez bir mesafe vardır. "Görüntü hep ışıkylı uzaktadır... Ekran sanaldır; yani aşılamaz."⁵⁷ Bu mesafeye eklenen bir de maruz kalınan bakış vardır, ki o izleyene ait değildir. CNN, Körfez Savaşı sırasında Irak'ın Basra Körfeze döktüğü petrolün ölümüne sebep olduğunu belirttiği denizde

⁵⁵ G. SEESLENER- W.C.BARG vd., **Şiddetin Mitolojisi**, Der. ve çev. Veysel Atayman, 7.

⁵⁶ A.g.k., 16.

⁵⁷ Jean BAUDRİLLARD, **Kötülüğün Şeffaflığı**, Çev. Işık Ergüden, 60.

ve tamamen petrole bulanmış bir kuş fotoğrafı yayınlamıştı. Bu görüntüler Saddam Hüseyin'e karşı, ABD'nin ise lehine belli bir algı ve kamuoyu oluşmasına sebep olmuştu. Ancak daha sonra bu fotoğrafın ABD'li bir şirketin Alaska'da sebep olduğu bir petrol sızıntısına ait olduğu ortaya çıkmış ve CNN özür dilemişti.⁵⁸



⁵⁸ Abdulhay Y. ZALLOUM, **The Globalization Gospel, Can The World Say No To Infocapitalism?**, 213.

6. ŞİDDET VE YIKINTININ GÖSTERİYE DÖNÜŞMESİ

6.1. Dark Tourism

Dark Tourism terimi 1996' da İskoçya'da iki akademisyen tarafından, acı ve felaketlerin yaşandığı bölgelere düzenlenen turizm hakkında yazılan kitapta kullanılmıştır.⁵⁹

"Holidays in hell" gibi adlandırmalarla daha önce de üzerine çok kez çalışmış olsa da *dark tourism* daha geniş kabul görmüştür. *Dark tourism* dışında *morbid tourism* ve *black tourism* ifadeleri de kullanılır. Bu konuda ilginç olan şey örneğin gladyatörlerin birbirini vahşice öldürdüğü ve halkın tezahüratlarla izlediği Collesium, ya da Avrupa'da Ortaçağ döneminden kalan birçok yapı için böylesi bir kavramsallaştırma ihtiyacı doğmamış ama 20. yüzyıl felaketlerinin ardından yüzyıl biterken *dark tourism* kategorisi belirmiştir. Bu kategorinin en öne çıkan mekânları toplama kamplarıdır. Mesela Collesium'da yaşanmış olan vahşi ölümler orayı bir dark tourism yerlerinden biri yapmamıştır ancak 20. yüzyılın ortasında yaşanan savaş ve felaket bölgeleri dark tourismun listesindedir.



Görsel 8. Çernobil Nükleer Tesisi'nde bir turist. Radyasyon seviyesi normalin 37 kat üstünde.

⁵⁹M. FOLEY- J. LENNON, *Jfk And Dark Tourism: A Fascination With Assassination Vol2.*

Tüm bunlardan çıkarabiliriz ki dark tourism mekânlarını birer çekim merkezine dönüştüren en belirgin nitelik olayların yakın zamanda gerçekleşmiş olmasıdır. Bu mekânların işaretlenmesine sebep olan tarihlerdeki olaylarla günümüzle arasında yüzyıllara uzanan bir mesafe yoktur.

“Bazı insanlar kendilerini yalnızca macerada tanıyabilir.” Andre Gide’in bu sözü, savaş bölgelerine turlar düzenleyen War Zone Tours adlı tur şirketin sitesinde kullandığı motto. 1993’ten beri varolan şirketin bugünlerdeki en popüler lokasyonu ise IŞİD ve 1000’e yakın silahlı muhalif grubun çatışma süreci içinde yer aldığı Irak ve Suriye. Site askerler, yanan arabalar, patlama sesleri ve çığlıklarla örülü bir arayüze sahip. Müşteri portföyünün büyük bir kısmını iş hayatından, varlıklı, orta yaşlı grubun oluşturduğu şirketin Bağdat turunun ortalama maliyeti 40 bin dolar. O coğrafyada yaşayan insanların hayatlarını yerle bir eden savaşın izlerine tanık olma macerasına girmek isteyen bu müşterilerin talepleri arasında ellerine aldıkları kalaşnikoflarla birlikte fotoğraf çektirmek de var.

Gündüz patlamaların tahrip ettiği kenti gezip, akşam lüks hotel ve restaurant hizmetini içeren bir ajandaya sahip olan bu turlar IŞİD’i rahatsız ediyor. IŞİD’e yakın Türkçe internet sitesi Takvahaber’de yayınlan haberlere göre IŞİD camilerin bombalandığı, oluk oluk kanın akıtıldığı bu bölgeye turist olarak gezmeye gelmeyi “aşağılıkça” buluyor. İnsan öldürmeyi etraflıca düşünülmüş kurgular içinde birer reality şov gibi sahneleyen IŞİD, bu dark tourism aktivitelerinden rahatsız.

New York Times’ın eski Balkanlar muhabiri Nicholas Wood’un, dark tourism pazarında *Political Tours* adlı bir şirketi var. Amacının ise “insanlara bölgeyle ilgili bir kavrayış kazandırmak, onları müzelerin kozalarından çıkarmak”⁶⁰ olduğunu söylüyor. İnsanların acıları üzerinden para kazanmak ve yerel halkla buluşma arasında sıkışmış bu maliyetli geziler, müzeleri muhafazakâr kurumlar olarak görüyor ve insanları bu ağdan kurtarmak istiyor.

⁶⁰ <http://www.ft.com/intl/cms/s/0/0125aa18-408d-11e3-8775-00144feabdc0.html#axzz47PEgRDwA>

İnsanlara tarihle ilgili kavrayış kazandırmak, kollektif hafızayı tazelemek, ahlâk üzerine sorgulamaya sebep olmak ya da yaşanmış acıları anmak için bir fırsat olduğu için dark turizmin tüketildiği söylemine inanmak naifçe olurdu. Çünkü bunun sunumunu yapan şirketler açısından ölümün, yıkımın, savaşın, soykırımın, işkencenin ticarileştirilmesi, turist açısından ise bunların tüketilmesi söz konusu. Dark Tourism, kendi içinde mezar turizmi, hapisane ve işkence saha turizmi, Holocaust turizmi, (diğer) soykırım turizmi, nükleer turizmi vb. gibi kategorilere ayrılıyor.⁶¹



Görsel 9.Auschwitz konsantrasyon kampında turistler



Görsel 10. Krematoryum yıkıntıları

STASİ (Doğu Almanya Devlet Güvenlik Bakanlığı) hapisaneleri, Ruanda ve Srebrenisca katliamlarına ait kalıntılar olduğu gibi aktif savaş bölgelerine de turlar düzenleniyor. Ve turistin göze aldığı hayati riskten dolayı bu daha çok “danger tourism” olarak adlandırılıyor. Görüyoruz ki bu turlar aracılığı ile maceraperest batılı turiste yüksek güvenliklı çatışma bölgeleri servis ediliyor. Hâlâ devam eden ve insanların hayatlarını alt üst eden şiddeti gözetleyen turistin voyöristik bir tatmin yaşadığı ileri sürülebilir mi?

İnsanlar arasında “Ölüm Tüneli” olarak anılan Pont de L’Alma da insanların bu amaçla ziyaret ettiği, fotoğraf çektiği bir otoyol. Tarihsel önemi ise İngiliz Prenses Diana’nın trafik kazası sonucu öldüğü tünel olmasından geliyor. Kazadan önce sadece araçlara açık olan otoban, yayaların da kullanabilmesi için tekrar düzenlendi. Hatta turizm ve seyahat sitelerinde “Diana’nın son güzergahında yürüyüş” Paris’te yapılacaklar listesinde en tepelerde.⁶² Buradan da okuyabildiğimiz

⁶¹ <http://www.dark-tourism.com/index.php/destinations/categories>

⁶² <http://hubpages.com/travel/Paris-city-things-to-do-walking-last-route-of-Princess-Diana>

gibi tanım o kadar genişleyebiliyor ki bir yerin dark tourism durak olabilmesi için olaya ait kalıntı/yıkıntı şartı dahi aranmıyor.

6.2. İşid Ve Barbarlığın Gösteri Olarak Sahnelenmesi

“İnsanlık dışı, insani olanın, hakim olamadığı bir mutlak ötekiye radikal bağımlılığıdır.”⁶³

İŞİD'in ele geçirdiği bir Ürdün'lü pilotu öldürmesinden sonra Ürdün'ün başkenti Amman'da belediyede çalışan 6000 temizlik işçisinin turuncu çalışma kıyafetleri halkın talebi üzerine değiştirildi.⁶⁴ Sebebi İŞİD'in insanları öldürürken üzerlerinde ABD'nin Guantanamo Hapishanesi'ndeki mahkûmlar için kullandığı turuncu kıyafeti giymeye zorlamasıydı. Öldürülen Ürdün'lü pilotun da üzerinde bu kıyafetler vardı ve halk artık turuncu rengin (giyilen tulumun değil rengin) “şeytani” terör örgütü İŞİD ile ilişkili olduğunu düşünüyor ve hergün sokaklarda çocuklarının İŞİD'in ikonik formasının rengi olan bu turuncuyu görmesini istemiyordu. İŞİD “markalaşma konusunda çok başarılı”⁶⁵ bir örgüt. Dolaşıma soktuğu siyah-turuncu renklerde, basit ama kuvvetli grafiklerle kendisine ait kolaylıkla tanınabilir bir görsel dil oluşturdu. Ayrıca simsiyah giyinen İŞİD militanları, turuncu renk forma içindeki kurbanlarından belirgin bir şekilde ayrılarak bir anlamda “ya bizimlesin ya da bize karşısın” mesajını ve karşı olmanın bedelini görselleştirir.

1960'ların sonlarına doğru başta Latin Amerika olmak üzere üçüncü dünya ülkelerinde ortaya çıkan, ideolojik olarak Marksizm'den beslenen militan ve politik tavırlı Üçüncü Sinema'nın manifestosunda kameranın izleyiciyi nasıl hedef alan bir araç olduğundan bahsedilir. “Kamera, görüntü silahlarının yorulmak bilmez alıcısıdır, projektör, saniyede 24 kare ateş edebilen bir silahtır.”⁶⁶ İŞİD'in insanları provokatif yöntemlerle öldürerek, gerçeği imaja dönüştürdüğü videolarının hedefi ekranın

⁶³ Jacques RANCIER , *Estetiğin Huzursuzluğu*, 118.

⁶⁴ Rana F. SWEIS, *Jordanian City Votes To Avoid Isis Aesthetic*

⁶⁵ Alanna PETROFF, *Isis: The Most Successful Terrorist Brand Ever?*

⁶⁶ F. SOLANAS- O.GETİNO, *Üçüncü Sinemaya Doğru*

başındaki izleyicidir. IŞİD'in sofistike üretim yapan bir örgütlenme olduğunu söyleyen David Carr bu videoların en gelişmiş teknolojik araçlar ve donanımlı editörlerle çekildiğini belirtiyor.⁶⁷



Görsel 11. Palmira Antik Kenti'ndeki tiyatrodaki IŞİD'in gerçekleştirdiği “infazı” izleyen kalabalık



Görsel 12. Temmuz 2015'de yayınlandığı “infaz” videosundan bir kare

“Yaratıcı şiddet” denemelerinin bir performans olarak sergilenmesi IŞİD'in dünyaya bakışının politik bir temsili olma işlevini üstleniyor. Palmira antik kentindeki tiyatrodaki Suriyeli askerlerin öldürülmesi bir tiyatro oyunu gibi icra edildi. Büyük bir sivil kalabalık tiyatrodaki kendilerine ayrılan yerlere oturup, sahneye dizilmiş gözleri bağlı ve diz çökmüş Suriyeli askerlerin dev bir IŞİD bayrağı önünde tek tek öldürülmesinin izleyicisi oldu. Gösteri bitti, insanlar kalkıp tiyatrodan dışarı çıktı. Tekrarı olmayan bir an, bir tiyatro oyunu olarak sergilendi. Elbette IŞİD'in tüm bu performatif şiddeti tüm medyada “insanlık dışı” olarak nitelendiriliyor. Kurban ve celladın bir çöl fonu önünde özenle kadraja ortalanması, elleri ayakları bağlı insanların çatıdan atılması, kafes içine parmaklıklara zincirlenmiş insanların boğulması ya da yakılması, dozerler ve balyozlarla tarihi yapıların yıkılması... Her şiddet ve yıkıntı gösterisinin ayrı bir senaryosu var. IŞİD'in bu “sofistike” yaklaşım çabasının altında elbette propaganda yatıyor. Sıradan bir günde IŞİD tarafından ortalama 50 görsel (fotoğraf, video) servis ediliyor.⁶⁸ Bunlar içinde, kendi kontrolleri altındaki bölgelerden gündelik hayatı aktaran görseller de mevcut. Örgüt için bu yanını öyle önemsiyor ki saldırı operasyonları gibi bu spekülasyon imaj üretimi de görünürlüğünü artırma ve daima gündemde kalma için görevinin büyük bir parçası. İngiltere'den IŞİD'e katılan bir militan, grubun son derece başarılı olduğunu çünkü

⁶⁷ David CARR, *With Videos of Killings, ISIS Sends Medieval Message by Modern Method*

⁶⁸ Charlie WINTER, *Fishing and Ultraviolence*

dünyada IŞİD'in adını duymayan hiç kimse olmadığını söylüyor.⁶⁹ IŞİD'in servis ettiği bu görüntülerin dünyanın herhangi başka bir yerindeki bir katliamdan daha fazla ses getirmesi, merak uyandırması, ilgiyle takip edilmesi ve izlenmesi amacına ulaştığını gösteriyor diyebiliriz. Yüce'nin yarattığı etkilere benzer etkiler yaratan, bu etkilerle bağlantılı öğeler vardır videolarında. Bir insanın başının kesilip bunun videoya çekilmesi ve bunun Cihad yolunda yapılması dünyanın büyük bir bölümünün yabancı olduğu bir durum. İnsanlar için bunun korkunçluğu ve tehlikeli oluşu yanında şoke ediciliği ve bilinmezliği var. Bu şiddeti lanetlemek, uyandırdığı ilginin ve izlerken duyulan merakın önüne geçmiyor. Günümüz modern insanının yaşadığı katharsis IŞİD videoları üzerinden gerçekleşiyor. Burada tragediyaların çekiciliği ile benzer bir paralellik var. Kafamızı çeviremediğimiz bir gözetleme hali içindeyiz. Herşeyin kayıt altına alındığı, tüm çıkışların teknoloji ile kapatıldığı çağda bu voyörizm (röntgencilik) ve katharsis arasında sıkışan hazzımız, propagandanın gündelik hayatımıza nasıl sızdığının da büyük bir göstereci. “Gösteri, bir imajlar toplamı değil, kişiler arasında var olan ve imajların dolayımında geçen bir toplumsal ilişkidir.”⁷⁰



Görsel 13. 31 Mart Olayı sonrası Sultanahmet Meydanı'ndaki idamlar, 1909

⁶⁹ Alanna PETROFF, **Isis: The Most Successful Terrorist Brand Ever?**

⁷⁰ Guy DEBORD, **Gösteri Toplumu**, Çev.A.Ekmekçi- O.Taşkent, 14.

Osmanlı İmparatorluğu'nda da buna benzer ölüm teşhiri uygulamaları vardı. Örneğin Sultanahmet Meydanı'nda darağaçları ile yapılan toplu idamlar gerçekleştirilirdi. Protokol için en önde oturma elemanlarıyla ayrılan bir bölüm bulunuyor ve meraklı büyük bir halk kalabalığı önünde suçlu bulunanlar asılıyordu. Daha çok insanın görebilmesi için de idamdan sonra ölü bedenler darağacında bir süre daha asılı bırakılıyordu. 20. yüzyılın başına kadar bu uygulama devam etmiştir. 1909 yılında Sultan II. Abdülhamid'in de tahttan inmesiyle sonuçlanan 31 Mart ayaklanmasında suçlu bulunanlar hakkında verilen idam kararları Sultanahmet Adliyesi'nin önü, Beyazıt Meydanı, Beşiktaş Camii önü, Kasımpaşa Divanhane önü ve Sirkeci İstasyonu önünde uygulanmıştır.

6.3. Tarihin İmaja Dönüşmesi: İradenin Zaferi

“Her toplumun birliği, hemen hemen her etkinliğin haz verici kılınabilmesi olgusuna dayanır.”⁷¹

Erich Fromm

“Propaganda, propaganda, propaganda. Önemli olan tek şey propaganda.”⁷²

Adolf Hitler

Yönetmen Leni RİEFENSTAHL, Nürnberg'de 5-10 Eylül 1934 tarihinde NSDAP'nin (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei- Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi) düzenlediği 6.Kongre'nin belgeseli olan *Triumph des Willens*'i (İradenin Zaferi) çekmiştir. Montajını bitirmesi 2 yıl süren belgesel, Propaganda Bakanlığı'ndan aldığı dev bütçe ve büyük olanaklarla tamamlanmıştır. Almanya'da National Film Prize ve Fransa'da Grand Prix alan *Triumph des Willens*'in Venedik Film Festivali'nde de altın madalya kazandığı dönem İtalya'da Mussolini iktidardadır.

⁷¹ Erich FROMM, **Kendini Savunan İnsan, Ahlaf Felsefesinin Psikolojisine İlişkin Bir Araştırma** Çev. Necla Arat, 211.

⁷² Philip M. TAYLOR, **Munitions Of The Mind, A History Of Propaganda From The Ancient World To The Present Day**, 241.

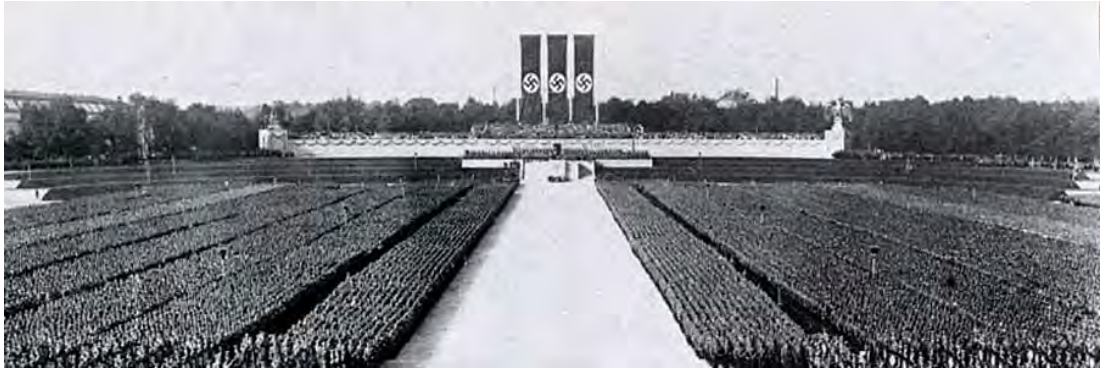
Film şöyle başlar: "5 Eylül 1934: Dünya Savaşının başlamasının üzerinden geçen 20 yıl. Almanya'nın ızdırabının başlamasının üzerinden geçen 16 yıl. Alman yeniden doğuşunun üzerinden geçen 19 ay." Ardından gökyüzü belirir, Hitler uçağıyla Nürnberg şehrine iner. Iızdırap dolu yılların ardından gönderilmiş bir kurtarıcı imajı daha filmin girişinde çizilmeye başlanmıştır. Nürnberg'de ise onu çok büyük bir kalabalık beklemektedir ve mitingin sürdüğü günler boyunca büyük bir düzen içinde alandaki varlıklarını korurlar. Sanki bir parti mitingi değil de, bir halk hareketidir kayda alınan. Ancak gerçeğe tanıklık etmekle, onu ekrandan izlemek arasında tartışmasız fark vardır. Dönemin Almanya'sında Yahudi nesli ile tarihi olan, sakatlığı ya da homoseksüellikle ilgili bir belirti taşıyan insanları bulmak için bürokratik girişimlerle araştırmalar yapılmış, bunun ışığında 1933 yılında Aryan ırkını oluşturmak için insanların öldürülmesinin yanı sıra gönüllü 10, zorunlu 14 yaşında olmak üzere insanların kısırlaştırılması ile ilgili kanun çıkartılmıştır.⁷³ Rejimin motivasyonu ile toplumdaki bu büyük yarılma büyümüş daha sonrasında da kendinden olmayanı imha etmek için "saf güzelliğin" elenip, arındırılması için milyonlar yok edilmiştir.

Susan Sontag, *Triumph des Willens*'in tarihte çekilmiş "en başarılı propaganda"⁷⁴ filmi olduğunu yazmıştır. Riefenstahl filminin yorum içermediğini, tamamen tarihi kayda almak olduğunu ifade etse de Sontag bunu tarihin tiyatroya dönüşmesi olarak açıklar. Tamamıyla kurgulanmış bir mitingi, onu en kuvvetli ve etkili gösterecek açı ve ışık ile çekmenin zaten bir yorum olduğu açıktır. Bazı film teorisyenleri de 'objektif' belgesel olamayacağını iddia eder. "Çünkü her film belli bir bakış açısını temsil eder ve dolayısıyla propagandadır."⁷⁵ O dönemde Propaganda Bakanlığı'nın var olduğunu düşünürsek filmin "propaganda" olarak nitelenmesinin Nazilerin rahatsız olacakları bir suçlama olmadığı gibi onlar açısından bir başarı olduğu bile söylenebilir. Ancak yine de 1945'ten sonra ağırlık kazan "propaganda" yorumlarını Reinfstahl daima reddetmiştir.

⁷³ Toby CLARK, *Sanat Ve Propaganda, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, Çev.Esin Hoşsucu,92.

⁷⁴ Susan SONTAG, *Fascinating Fascism*, <http://www.nybooks.com/articles/1975/02/06/fascinating-fascism/>

⁷⁵ Stephen BROCKMANN, *A Critical History Of German Film*, 162 .



Görsel 14. Leni Riefenstahl, *Triump des Willens*, 1935.

Eğer her sanat yapıtının bir estetiği varsa, buradaki soru *Triumph des Willens*'in nasıl bir estetiğin temsili olduğudur. Parti tarafından (hatta direkt Hitler'in kendisi tarafından) sipariş ve tam destek verilmiştir. Belgeseli çekenin özerkliği ve özgürlüğü tartışmalıdır. Ayrıca bittiğinde ise başta Hitler olmak üzere parti genelinde büyük beğeni toplamıştır.

Manipüle edilen gerçek, büyük bir Nazi imajı inşa etmiştir filmde. Hitler'in kişisel mimarı olarak anılan Albert Speer, parti mitinglerinin tasarımından sorumlu kılınmıştır. Filmde net bir şekilde görebiliyoruz ki o kalabalıklarda yer alan insanları birey diye tanımlamak imkansızdır, bir kitle olarak dizayn edilmişlerdir. Hitler'in arkasındaki büyük askeri gücün de filmde görselleştirilmesi büyük bir korkuyu da akla getirir: Nazi iktidarının sonuna kadar arkasında, savaşa hazır kalabalık bir mühimmat. Bu, Hitler'in “Yeni Almanya”sıdır. Almanya'yı Sovyet Birliği ve Çin'deki sanattan ütöpik farklılıklar açısından ayırır Sontag. Sovyetler Birliği ve Çin'deki sanat ütöpik ahlâk temellidir, Nazi Almanya'sındaki faşist sanat ise ütöpik estetiği yansıtır.⁷⁶ Yani idealleştirdiği mükemmel insan, toplum ve yönetimi.

“Tüm zamanların en ünlü ve başarılı politik belgeseli”⁷⁷, faşist estetiğin en başarılı temsillerinden biri olmuştur çünkü tüm farklılıkların eridiği, birleştiği bir

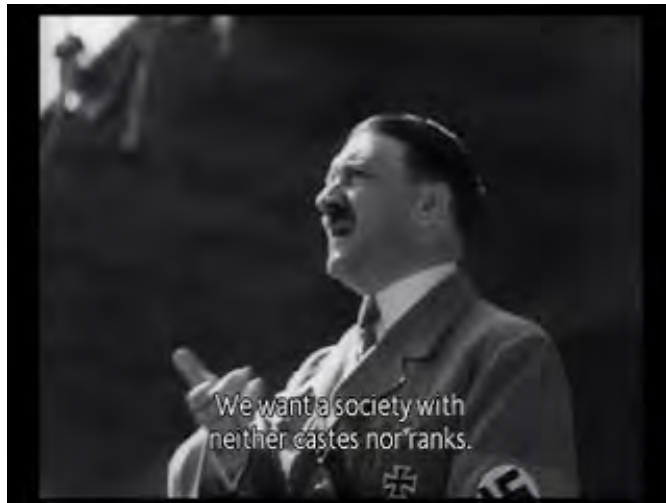
⁷⁶ Susan SONTAG, *Fascinating Fascism*, <http://www.nybooks.com/articles/1975/02/06/fascinating-fascism/>

⁷⁷ Stephen BROCKMANN, *A Critical History Of German Film*, 161.

bütünün imgesini inşa etmiştir. Belgesel “Ein Volk, Ein, Führer, Ein Reich” (tek millet, tek lider, tek devlet) sloganını “olağanüstü görüntüler ve mükemmel bir editleme”⁷⁸ ile biçimlendirir. Film, faşizmi Nazi rejiminin lehine ve en güçlü hali ile görselleştirmiştir. Riefensthal tarafından Parti kongresinin 'belli bir biçimde' sunumu yapılır. Faşist içeriği en iyi destekleyen biçimi üretmiştir. Yukarıda bahsedilen “açı zenginliği” teknolojik ve teknik bir olanak ve üstünlük meselesidir. Aynı zamanda dönemi ve dolayısıyla rejimi de temsil eder.

Tarihte kara leke olarak anılan bir dönüm noktasına ait bu filmin verdiği estetik hazzın ahlâki sorgulamasını bir yana koymak ve yapıta tekrar bu açıdan bakmak, bu imgelerin çekiciliğini anlamamızda bize yardımcı olacaktır.

Propaganda Bakanı Goebbels'in yazdığı yarı otobiyografik romanı *Michael*'da (1929) sanat ile siyaseti, sanatçı ile siyasetçiyi eşitlediği bir bölüm vardır: “Sanat, duyguların ifadesidir. Sanatçı hislerini ifade etmekteki yeteneği ile sanatçı olmayanlardan ayrılır... Devlet adamı da bir sanatçıdır. Taş, bir heykeltıraş için ne ise millet de bir devlet adamı için tam anlamıyla odur. Renk, ressam için ne ise kitleler de Führer için odur”⁷⁹



Görsel 15. Triump des Willens, “Biz sınıfsız, hiyerarşisiz bir toplum istiyoruz”, 1935.

⁷⁸ A.g.k., 161.

⁷⁹ Joseph GOEBBELS, *Michael*, Çev. Joachim Neugroschel, 14.

Toplama kamplarında kişinin hangi ırka ait olduğunu anlamak ve insanları kategorize edebilmek için kullanılan ölçü sistemlerinden biri de kişinin burnunu ölçerek Aryan ırkı yüz hatlarına sahip olup olmadığını anlamaktı. Ki bu işlem saç telinden, diş ve ten şablonlarına kadar uzanıyordu. Yani diyebiliriz ki karşımızda herşeyi ile ölçü ve tanıma bağlı, kendi imajını inşa etmek isteyen bir sistem vardı. Tıpkı gerçeğin yerine ikame eden bir gerçeklik imgesi kurma amacıyla olan *Triumph des Willens* gibi.

Arno Breker, Hitler'in favori heykeltıraşı olarak bilinir. Breker bu açıdan dönemin en parlak ve övülen heykeltıraşıdır. Yukarıda film üzerinden anlattığımız döneme ait estetik anlatımı onun üretimlerinde de kolaylıkla okumak mümkündür. Aryan ırkının yüceltildiği bir atmosferde son derece sağlıklı, uzun boylu, (sarışın ve beyaz tenlidir aryan ırkı) kaslı ancak bir işçi sınıfına mensup olmaktan çok atletik birer soyludur çalıştığı figürler. Breker'in heykellerinin Nazi rejimi ile olan ilişkisinin, heykelin ideolojik bir nesne olarak araçsallaştırılmasını göstermesi açısından da önemli olduğunu düşünüyorum. Şiddet çağı olarak anılan 20. yüzyıldaki en korkunç, utanç verici ve acıklı sürecin gerçekleşmesini hazırlayan koşullarda bu sanat yapıtlarının hepsinin büyük bir rolü vardır. “Politik (Nasyonal Sosyalizm) estetiğin yönlendirmesinde tüm iletişim formları ve propaganda unsurları *gesamtkunstwerki*⁸⁰ yaratmak için biraraya toplandı... Nürenberg parti mitingleri başarının zirvesi ve aynı zamanda Nasyonal Sosyalizm ile sanatçı-siyasetçi Adolf Hitler'in siyasi estetiğinin en güçlü örneğiydi.”⁸¹Tüm bu dönemin kendisi Hitler'in ürettiği bir *gesamtkunstwerk*dir. Sokakların, sanatın, insanların, binaların tek bir perspektiften

⁸⁰ Genelde Richard Wagner ile birlikte anılan kavram *gesamtkunstwerk*, sanatçı tarafından kavramı teorize ettiği *The Art-Work of the Future* (Geleceğin Sanat Yapıtı) adlı yazısında terimi kullanmak için “...tüm sanat alanlarının biraraya gelmiş olması gerektiği”ni söyler. “Mükemmel insan doğasının mutlak tasviri” olduğunu ileri sürdüğü bu *bütünlüklü sanat yapıtı* için ileri sürdüğü diğer önemli koşul ise şudur: “bazı insan gruplarının keyfi amaçlarına bağlı olarak tanımlanamaz, ancak ve yalnızca Geleceğin İnsanlığının ürünü ile ilişkili olarak ve içgüdüsel olarak tasavvur edilebilir.” Richard WAGNER, **The Art-Work Of The Future And Other Works**, Çev.Wiliam Asthton Ellis, 88.

“Adorno, *gesamtkunstwerki* direkt totaliter ideoloji ile ilişkilendirir...Tikeli ortak iyiye tabi kılan faşist söylemi anımsatan *gesamtkunstwerk*, çeşitli sanatsal öğeler ve üsluplar arasında uzlaşmayı zorlar.” Karin BAUER, **Adorno's Nietzschean Narratives: Critiques of Ideology, Readings of Wagner**, 164.

“Adorno, Wagner'in estetiğinin faşizmin kendine özgü tabiatı içinde köklendiğini ve *gesamtkunstwerk* kavramının Hitler'in otoriter devlet örgütlenmesinin habercisi olduğunu ifade eder.” A.g.k., 118.

⁸¹ Ed.Günter BERGHAUS, **Fascism and Theatre**, 176.

tasarlandığı bir yapıttır o dönem. *Triumph des Willens* de bu bütüne eklenen, tamamlayıcı büyük bir parçadır. Sanatın özerk olması en mühim niteliklerinden biriye bu belgesel için bu katıyen geçerli değildir. Olayı nesnel aktarma iddiası olamayacak kadar belli bir vizyonun ürünü olan bu film estetiğin rolünün propaganda için önemini bize açıkça göstermesi açısından önemli bir film. Dönemin sanat yapıtları ama özellikle *Triumph des Willens* bize gösteriyor ki Nazi estetiği diyebileceğimiz şey bir üslûp ve içerik birliğinden çok rejime katılımı ifade ediyor. Yapıt için söylediğim bu katılım, dönemin Almanya'sında sanatçı için de geçerli. Eğer *Triumph des Willens* filminin faşist bir belgesel olduğunu söylüyorsak, faşizmin estetik değerleri bakımından biçim içerik ilişkisine bakmalıyız. Böylelikle filmin estetik bir yapıt olduğunu kolaylıkla dile getirebiliriz.

7. SANAT YAPITLARINDA ŞİDDET VE YIKINTI İMGELERİNİN ESTETİĞİ

16. yüzyılın sonunda kurulan ilk anatomi tiyatrosu ile birlikte pahalı tıp eğitiminin finanse edilebilmesi için otopsi burjuva sınıfın önünde, gösteri şeklinde düzenlenmeye başlandı. İzleyiciler arasında hukukçular, tıpçılar ve gösterinin tasvirini yapmak için orada bulunan sanatçılar da vardı. Zaten tıp eğitiminin bir parçası olan bu sunumlar daha sonra sadece burjuva sınıfa değil, belli bir ücret karşılığı herkese açık hale getirildi.⁸² Maddi destek için belli bir zümreye açıkken tüm halka açılması gösterilen ilginin işaretidir. Zaten Andreas Vesalius'un gravürlerinde izleyicinin otopsi sırasındaki merak ve heyecanını kolaylıkla görmek mümkün. Otopsi yapılan kadavra genelde ceza almış bir mahkumdu. Ayrıca bu kişinin başka kentten olmasına da dikkat ediliyordu.⁸³ Böylelikle izleyicinin konumu daha güvenli hale getirilerek en başta Aristoteles'in vurguladığı haz için gerekli olan mesafe pekiştirilmiş oluyor. Bunun yanı sıra cesedin suç işlemiş ve ceza almış biri olması, buna ek olarak izleyicinin tanıma ihtimalinin de zayıflığı, vicdanımızın, aldığımız hazzı gölgelemesinin önüne geçiyor.

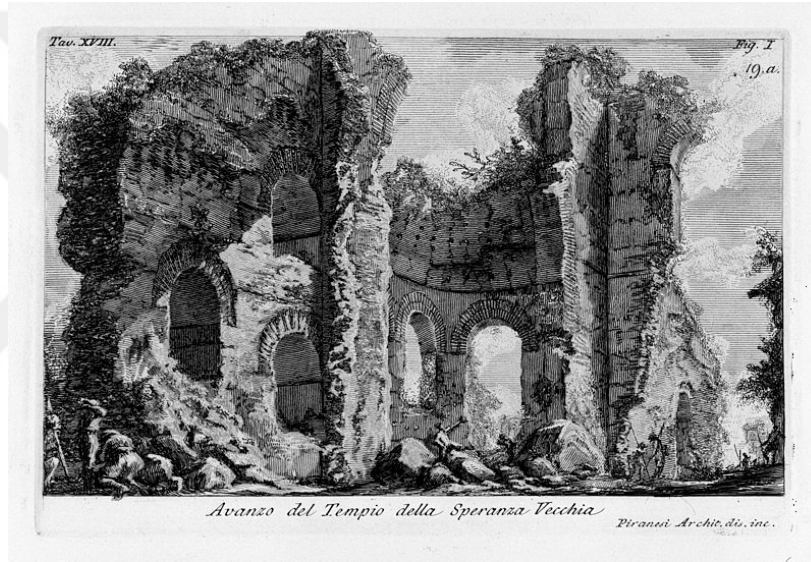


Görsel 16. Andreas Vesalius, De Humani Corporis Fabrica, 1543

⁸² Tuna ERDEM, *Anatomi Tiyatrolarından Sinemaya Bir Seyirlik Olarak Otopsi*, (Ölüm, Sanat ve Mekân Sempozyumu, Der. Gevher Gökçe Acar)131.

⁸³ <http://www.news.leiden.edu/news-2014/anatomical-theatre.html>

İtalyan arkeolog ve mimar olan Giovanni Battista Piranesi'nin, Roma yıkıntılarını çalıştığı gravürlerinde dikkat çekici bir yaklaşımı vardır. Kullandığı ışık ile yapıdaki tüm girintileri ve çıkıntıları ayırd etmek mümkündür. Eksik olana büyük bir vurgu yaparken, bütün bir yapı olduğu yani her zaman bu halinden ibaretmiş hissini de gravürüne taşır. Yani Piranesi'nin gravürlerinde geçmiş ve şu an kavramlarının birbirine geçtiğini söyleyebiliriz. Collessium'u çizdiği gravüründe “yıkılmış klasik ihtişamı perspektiften kopartarak ırkımızın ölümlü kibri içinde örnek bir olay olarak”⁸⁴ karşımıza çıkarır.



Görsel 17. Giovanni Battista Piranesi, Ruins Of The Tempio della Speranza Vecchia, 1756.

Benvenuto Cellini'nin, Floransa'daki *Medusa'nın Kesik Başıyla Perseus* heykelinde, Medusa'nın kesik başından ve Perseus'un ayaklarının altındaki beden boğazından sarkan uzantılar iç organlara ait olup, temiz ve belirgin bir kesik değil sadece kafanın bedenden koparılmasını da gösterir. Hiç kuşku yok ki bu Perseus'un gücüne ve acımasızlığına dair olan anlatımı kuvvetlendirmektedir.

Judith'in general Holofernes'i öldürmesini anlatan resimler içinde en etkili olanı Artemisia Gentileschi'ye ait demek yanlış olmaz. Kullandığı dramatik ışık dışında resmi bu derece kuvvetli bir anlatıma kavuşturan, tüm rahatsız ediciliği ile

⁸⁴ Brian DILLON, *Ruin Lust*, 6.

anı aktarmasındadır. Judith, Holofernes'in kafasını keserken son derece güçlü, kararlı ve tereddütsüz bir ifadeye sahiptir. Hâlâ kanların fişkırıldığı, bıçağın kesmeye devam ettiği, Holofernes'in henüz ölmeyip, can çekiştiği bir andır bu.



Görsel 18. Benvenuto Cellini, Medusa'nın Kesik Başıyla Perseus, 1545.



Görsel 19. Artemisia Gentileschi, Holofernes'in Başını Kesen Judith, 1620.

Theodore Gericault' nun kesilmiş bir kol ve iki bacağı resimlediği yapıtındaki anatomik parçalar bir kompozisyon oluşturacak şekilde özellikle yerleştirilmiştir.⁸⁵ İnsan anatomisine ait parçalar olmasına rağmen bu kol ve bacaklar ne kas yapısı ne de insana ait uzuvları anatomik olarak anlatmak amacıyla resmediliyor. Parçalanmış bir cesede aitmiş izlenimini veriyor. Resimde yer alan beyaz kumaş parçası üzerindeki kan lekeleri, uzuvların üst üste rastgele atılmış olmaları öldürülmüş birine ait olduğu algısını daha da kuvvetlendiriyor. İnternette bunun gibi örneklerden oluşan “the most disturbing art pieces” (en rahatsız edici sanat yapıtları) başlıklı listeler mevcut. İnsanlar sanat yapıtlarında gördükleri bu tarz öğeleri rahatsız edici buluyorlar. Ancak bu resim ve heykeller, sanat tarihi açısından önemli yapıtlar olarak kayda geçmiş. Rahatsız edicilikleri, üzerine çalışılan nesne ve temadan çok ne

⁸⁵ Richard LEPPERT, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, 183.

şekilde yansıtmak istedikleri ile daha ilgilidir. Çünkü nesneyi ele alış biçimi, yeniden üretimdir, olayı aktarma değil.



Görsel 20. Theodore Gericault, Anatomik Parçalar, 1818.

Bunlara ve bunlar gibi daha birçok örneğe bakarak, şiddet ve yıkıntı imgelerinin sanat yapıtında kullanımının, sanatın tarihi kadar eski olduğunu kolaylıkla söyleyebiliriz. 20. yüzyıl sanatına geldiğimizde karşımıza hayvan kanı, iç organları ya da cesedinin kullanıldığı performanslar, heykeller ya da bir patlamanın enkazından çıkartılmış arabanın yapıta dahil edildiği sanat örnekleri çıkıyor. Dönüşen değerler, çöken idealler ve ilerleyen teknoloji ile gündelik hayatlarımız da değişip, dönüşüyor. Böylelikle hayatın ve yaşananların sanat yapıtlarında ele alınma ve temsil biçimleri de değişiyor. İnceleyeceğimiz yakın sanat tarihi ve günümüz sanatına ait örnek yapıtları, şiddet ve yıkıntı imgelerini ele almaları açısından şu 3 kategori altında toplayabiliriz:

- 1-Şiddetin kalıntılarına ait nesnelerin kullanımı: Yıkıntı-Nesne
- 2-Yıkıntı inşa etme / dehşetle ilgili imge inşa etme / şiddet içeren performanslar gerçekleştirme: “tamamlanmış resim”
- 3-Şiddet sonucu yok olanı vurgulama / şiddete uğramadan önceki orijinal imgenin kullanımı

Bu metnin sınırlı alanı içerisinde ele aldığım konuya en uygun olduğunu düşündüğüm sınırlı sayıda örnek seçtim. Örnek yapıtlar, bahsedilen bu 3 kategoriden birine dahil olabildiği gibi birden fazla kategorinin kapsadığı bir yapıt olabilir. Bu yüzden direkt kategorilerden biri ile ilişkilendirilerek yorumlama çabasından kaçınılmıştır.



8. ÖRNEK YAPITLAR

8.1. ANSELM KIEFER, Barjac Atölye Deneyimi

Şiir, simya (Kiefer'in ağırlıklı olarak kullandığı malzeme olan kurşun simyacılıkta altına dönüştürülebilen bir maden olarak geçer), uygarlık tarihi, Hitler dönemi Almanya'sı, Antik Mısır, Babil Kulesi gibi birçok ize rastladığımız Kiefer'in işlerinin tüm katmanlarını deşifre etmeye kalkmak hem işlerin etkisini hem de anlamını zayıflatacaktır. Gesamtkunstwerk, Alman müzisyen Wagner ile anılan ve onun estetik ideallerini anlatan bir kavramdır. Birçok sanat disiplini bir araya getirerek bir sentez oluşturan bu “bütünlüklü/tam sanat yapıtını” Kiefer'in Barjac'daki atölyesinde ürettiği dönem ve işler için kolaylıkla kullanabiliriz. Sanatçı 1993-2008 yılları arasında terk edilmiş bir ipek fabrikasına ait olan 36000 m²'lik Barjac'taki bu büyük atölye kompleksini kurduğu arazide yaşadı ve çalıştı. Kiefer'in inşa ettiği yıkılmak üzereymiş gibi duran beton kuleler, geleneksel tual uygulamalarının dışına çıktığı resimleri, heykel grupları ve bunların oluşturduğu enstalasyonların sergilendiği 50'ye yakın galeri, yerin altına kazdığı uzun tüneller... Sanatçının atölyedeki işlerinin hepsi birbiri ile kesintisiz bir ilişki içinde, tek bir yapıtın elemanları gibi.



Görsel 21. Anselm Kiefer, Barjac'daki Atölyesi

Bu atölye deneyimi üzerine yapılmış olan *Over Your Cities Grass Will Grow* (Yön: Sophie Fiennes) filminde görüyoruz ki sanat olarak üretilmiş olanla bu arazide zaten doğal olarak var olan, oluşan arasındaki fark kimi yerlerde eriyor ve bu yapıyla mekan arasında geçişe, birbirini tamamlayarak bir bütün oluşturmaya olanak veriyor. Yıkıntıları felaketlerin sonucu olarak değil de yenilik için bir hareket noktası olarak gören Kiefer: “Yıkıntıların içinde doğdum. Bu yüzden bir çocuk olarak yıkıntıların içinde oynadım, tek yer buydu... Ama aynı zamanda yıkıntıları seviyorum çünkü onlar yeni bir şeyin başlangıcı”⁸⁶ diyor. Sanatçının “içine doğdum” dediği yıkıntılar, II. Dünya Savaşı'nın sona ermek üzere olduğu döneme aittir ve bu hem tüm hayatını etkiler hem de sanatsal yaklaşımını belirler. Kiefer'in resimlerinde bildiğimiz anlamda fırçalar, boyalar göremezsiniz. Onun yerine asit, beton, pas, kum, toz, kömürleşmiş ya da erimiş dokular vb. vardır. Bu 'işlem' heykellerinden, enstalasyonlarına kadar tüm işlerinde yer çekimi gibidir.



Görsel 24. Anselm Kiefer, Barjac'taki Atölyesi (*Over Your Cities Grass Will Grow*' dan bir sahne)

“Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır” diyen Adorno'nun ardından Kiefer'in üretkenliği ve II. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım ve bunun uygarlık açısından sonuçlarına eğildiği söylenebilecek çalışmaları, tarih üzerine alternatif bir anlatım sunar izleyiciye.

⁸⁶ RA Magazine, Sonbahar 2014, 54.

Kiefer, hem çalışma hem de sergi alanı olan atölyesinden 2008 yılında ayrılır. Atölye üzerinde zamanın yaratacağı etki için başlatılmış bir süreçtir aslında. Üretim süreci, işlem devam ediyordur. İşlerin ve atölyenin üzerinde oluşacak toz, bitki örtüsü, aşınma ve eskimenin yaratacağı palimpsest etki Kiefer'in işlerindeki çok katmanlılık ile de örtüşmektedir.



Görsel 22. Anselm Kiefer, Barjac'taki Atölyesi



Görsel 23. Anselm Kiefer, Barjac'taki Atölyesi

8.2. HERMANN NITSCH, Das Orgien Mysterien Theater

Hermann Nitsch, 1960'larda kurulup dağılan, nesne temelli ve alınıp satılabilir sanat üretimine karşı, yıkıcı ve şiddetli 'aksiyonlara' dayanan üretimi benimseyen Wiener Aktionsgruppe (Viyana Eylem Grubu) üyelerinden biriydi. Aksiyonistlerden Otto Muehl "Sanatçıların vazifesi sanatı yıkmak ve gerçekliğe yakınlaştırmaktır"⁸⁷ diyerek grubun agresif, provokatif eylemlerini deklare etmiştir. Çıplaklık, kan, dışkı, ölü hayvanlar ve iç organları, sado-mazo uygulamalar, işkence, aşağılama...Hermann Nitsch'in aksiyonlarında kullandığı öğelerden bir kısmı. Performansları sıklıkla polis baskınlarıyla sonlanan, hayvan hakları konusunda eleştirilen Hermann Nitsch de gruptaki diğer sanatçıların provokatif dilini paylaşıyor. Freud ve Jung hayranı olan sanatçının 60'larda başladığı *Das Orgien Mystery Theater* performanslarında çarmıha gerilen oyuncular ve hayvanlar, kurban verme gibi birçok dini ve mitolojik referansa rastlamak mümkün.

⁸⁷ Maggie NELSON, *The Art Of Cruelty*, Theaters Of Cruelty.



Görsel 25. Hermann Nitsch, 2013



Görsel 26. Hermann Nitsch, 56. Aktion

Aristoteles, *Poetika*'da tragedya karşısında izleyicinin yaşadığı arınmayı katharsis olarak açıklar. Nitsch'in tiyatrosu için de izleyiciye benzer bir katharsis deneyimi yaşattığından bahsedilebilir. Tragedyalarda Dionysos'un temsil ettiği heyecan, aşırılık ve yıkıcılığın yol açtığı yaratıcı enerji Nitsch'in performanslarında da bir şölen/kutlama olarak gerçekleşir. “İnsanların en güzel kutlamasını organize etmek istiyorum”⁸⁸ diyen sanatçı kurban ve uğruna kurban edilenin kurduğu hiyerarşinin imgesini yeniden ürettiği bu eylemlerin bir kutlama olduğunu vurgular. İnsanlık tarihi boyunca şiddetin sürekliliğini de hatırlatır aynı zamanda. Kutsallığın içerdiği şiddeti tüm aşırılığı ile 6 güren süren “kutlamalar” içinde sunar. “Tiyatromda beş duyu ile deneyimlenebilen gerçek bir olay üretmeye çalışıyorum.”⁸⁹ diyen Nitsch'in disiplinlerarası bir sahneleme olarak değerlendirilebilecek bu aksiyonları, gündelik hayat içinde şoke edici bir deneyim olarak konumlanır. “Hiçbir şeyin kurban edilmediği, yıkılmadığı, uzuvlarının parçalara ayrılmadığı, yakılmadığı, delinmediği, eziyet edilmediği, taciz ve işkence edilmediği, katledilmediği, bıçaklanmadığı, harap edilmediği ya da imha edilmediği yerde anlamlı hiçbir şey hayal edemiyorum”⁹⁰ II. Dünya Savaşı'nın sanat üzerindeki etkileri ve savaş sonrası yıkılmış olan Avrupa bağlamında değerlendirilmelidir Nitsch'in bu sözleri ve eylem

⁸⁸ Ed. Aaron LEVY, *Blood Orgies, Hermann Nitsch in America*, 7.

⁸⁹ J. VOGT-A. NUSSBAUMER, *Hermann Nitsch*

⁹⁰ A.g.k., 2.

olarak organize ettiği sanat üretimi. O zaman inşa ettiği 'zalim' imgeyi anlamak kolaylaşır. Meydanlarda yapılan idamlardan, arenalardaki ölümlerle sonuçlanan mücadelelerden teknoloji çağındaki kitlesel katliamlara kadar değinerek açıklanabilir performansları. Her şeyin parçalandığı, kesildiği, lekелendiği, birbirine bulaştırıldığı ve tüm bu organizasyonun izleyici tarafından finanse edildiği performanslar, 18. yüzyıla kadar Avrupa'da belli bir ücret karşılığı izleyicilere otopilerin bir oyun gibi sergilendiği anatomi tiyatrolarını akla getiriyor. Tarihte yaşanmış gerçek acı felakete dayanarak şiddet ve ölüm imgeleri ile gerçek bir deneyim olarak düzenlenen Aristoteles'in bahsettiği “tamamlanmış resimdir.”

8.3. FERNANDO BOTERO, *Bird of Peace*

Kolombiyalı sanatçı Fernando Botero, doğduğu kent olan Medellin'e barışın temsili olması için *Bird of Peace* (Barış Kuşu) adlı heykelini bağışladı. Kent merkezine yerleştirilen bu büyük ölçekli bronz heykel, Kolombiya'daki gerilla örgütü FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia- Kolombiya Devrimci Silahlı Güçleri) tarafından 1995 yılında heykelin içine konulan 10 kilogram dinamitle patlatıldı. FARC'ın bu bombalı eylemi sonucunda 29 kişi hayatını kaybetti, 205 kişi yaralandı.⁹¹



Görsel 27. Fernando Botero, *Bird*, 1990-95

⁹¹ Edward F. MICKOLUS-Susan L. SIMMONS, *Terrorism, 1992-1995, A Chronology of Events and a Selectively Annotated Bibliography*, 820.

Patlamadan zarar gören heykel olduğu gibi korundu. Botero, bu enkaza dönen heykelin hemen yanına heykelin orjinal halinden kopya olan ikinci bir bronz heykel yerleştirdi.⁹² Barış adına bir mesaj olması dileğiyle de patlayan heykelin altına ölen kurbanlar anısına bir metin yerleştirildi. Bu iki heykel bir düzenleme olarak ele alınabilir. Yaşanan şiddet sonrası yıkıntısı korunan heykel, sanatçının üretimdeki çıkış noktasını aşarak kayıpları temsil eden bir simgeye, anıta dönüşüyor. Kentin en görünür yerlerinden birinde yaşanan saldırıya ait enkazın bırakılması sanatsal açıdan da etkili bir görsellik taşımasındandır.

8.4. JEREMY DELLER, *It Is What It Is: Conversation About Iraq*

2007'de Bağdat'taki bir patlamada enkaza dönmüş bir aracı New York'a getiren J. Deller, Irak savaşına katılan bir asker ve ABD'den 2005'te sığınma talep etmiş bir başka sanatçı ile birlikte bu enkaz halindeki aracı Los Angeles'a götürüyor. Sanatçının amaçladığı şey, yolculuk boyunca halktan insanların biri asker biri sanatçı olan bu katılımcılara sorular yöneltmeleri ve bunun sonucunda kurulacak diyalog. Aracın başında Irak savaşı ve onun meşruiyetine varan bu diyaloglarla izleyici sanat yapıtının direkt muhatabına dönüşüyor.⁹³



Görsel 28. Jeremy Deller, *It Is What It Is: Conversation About Iraq*, 2009



Görsel 29. Jeremy Deller, *It Is What It Is: Conversation About Iraq*, 2009

⁹² John SILLEVIS, *Baroque World of Fernando Botero*, 89.

⁹³ Anthony DOWNEY, *Art And Politics Now*, 13.

Bu diyalogların birinde bir izleyici, “Farkına varmalısınız ki bir arabaya bakmıyorsunuz, 35 ölü insana bakıyorsunuz”⁹⁴ diyor. J. Deller'ın bir performans gibi gelişen yapıtı Irak savaşının kamusal alanda tartışılmasına olanak sağlıyor. Sergi görmek üzere gittiğimiz bir sanat galerisinde, sergideki yapıtın direkt bir parçası olarak, günümüz siyasetini konuşmanın temeli, günümüz sanatının perspektifi ve çoğunlukla referansını siyasetten alan çağdaş sanat ile açıklanabilir.

8.5. AI WEIWEI, Straight

Ai Weiwei'nin Londra Kraliyet Sanat Akademisi'nde 2015 yılında açtığı sergi, gördüğü yoğun talepten ötürü, son haftalarında 24 saat ziyarete açık tutuldu. *Straight* adlı enstalasyonu sergideki işlerden biri. Düzenleme 90 ton inşaat demirinden (Londra Kraliyet Sanat Akademisi'nin salonu için geçerli bu. Daha büyük mekanlardaki düzenlemelerinde 150 tona kadar çıkmıştır) oluşuyor.⁹⁵ Demirler, 2008 yılında Çin'in Sichuan kentinde 5000'den fazla öğrencinin öldüğü depremin enkazından çıkarılmış. İşin yerleştirildiği salonun uzun duvarları boyunca depremde ölen öğrencilerin adı yazıyor. Salonda aynı zamanda enkazdan çıkarılan demirlerin nakliyesi ve bunların nasıl düzeltildiği ile ilgili bir de video var.



Görsel 30. Ai Weiwei, Straight, 2015

⁹⁴ Jonathan JONES, **How Artist Jeremy Deller Is Bringing The Iraq War Home To Americans**

⁹⁵ T. MARLOW- J. TANCOCK et al, **AI WEIWEI**, 129.

Devasa salonda yere yığılmış bu demirlerin bir enkazın kalıntıları olduğunu anlamak izleyici açısından imkansız. Ai Weiwei, deprem yıkıntıları arasından çıkardığı tüm inşaat demirlerini atölyesinde ısı yardımıyla depremden önceki hatta hiç kullanılmadan önceki düzgün formlarına ulaştırıyor. Daha sonra birbirine yakın ölçülerde kestiği demirleri son derece düzenli bir şekilde mekânın zeminini kaplayacak şekilde diziyor. Bu işlemde otürü bırakın enkazı, başlamak üzere olan bir inşaat için yığılmış, hazırda bekleyen demirleri daha çok anımsatıyor. Bunun biraz olsun önüne geçen bir şey varsa o da paslanmış olmaları. Bu geniş ve 'asil' salonla kontrast içindeki bu yığılmış paslı inşaat demirleri, izleyici açısından beklenmedik bir şey karşısında duyulan bir ilgi çekiciliğe sahip. Yaşanmış gerçek bir felakette zarar görmüş materyallerin kullanımının, yapıta anıtsallık kattığını söylemek mümkün. Sanatçının konuyu ele alırken olaya ait enkazdan parçalar kullanması, izleyicinin yapıyla kurduğu ilişkide olay ile olan yakınlığı korumasını sağlayan bir yaklaşımdır. Nitekim duvardaki isimler ve felakete ait video da bu yaklaşımı desteklemektedir.

8.6. PETER BUGGENHOUT, Caterpillar Logic II

Peter Buggenhout'un 2014 yılına ait Caterpillar Logic II adlı sergisi büyük ölçekli bir heykel enstalasyonundan oluşuyor. Sanatçının The Blind Leading The Blind adlı heykel serisinin 66 ve 67 numaralı heykellerinden kurguladığı bu enstalasyon, tematik olarak da Pieter Bruegel the Elder'in aynı adlı eserine referans veriyor. Bruegel'in hendeğe doğru giden figürlerini ve serginin adını dikkate aldığımızda Buggenhout'un çalışmasında tematik olarak distopik bir sonu ele aldığını anlamak hemen mümkün.

Enstalasyondaki parçalar yıkıntı temasıyla doğrudan ilişki kuruyor. Bir yıkıntıya ait fragmanlar olduğu konusunda hemen bir fikre varıyoruz ancak yıkıntının kimliği konusunda doğrudan ve açık ipuçları yok. Yıkıntı fragmanları gerçekten bir yıkıntıya ait parçalar mı yoksa sanatçı tarafından üretilmiş mi olduğu konusunda da izleyiciyi arada bırakıyor. Toz katmanı ile kaplı bu endüstriyel yıkıntı,

steril galeri mekanıyla kurduğu kontrast ilişki içinde tarihsel öneme sahip bir kalıntı hissi de uyandırarak çarpıcılığını artırıyor.



Görsel 31. Peter Buggenhout, Caterpillar Logic II, 2014

8.7. MICHA ULLMAN, Bibliothek

"Alman olmayan" 25.000 kadar kitap 10 Mayıs 1933'de gece yarısı yakıldı. Nazi Propaganda Bakanı Joseph Goebbels'in organize ettiği sağcı üniversite öğrencileri tarafından gerçekleştirilen kitap yakma eylemi 1945'e kadar sürecek olan şiddetin ilk defa kamusal alanda ilan edilmesi, sonraki yıllarda devam edecek soykırımın da başlangıcı olarak yorumlanabilir.



Görsel 32. Micha Ullman, Bibliothek, 1995



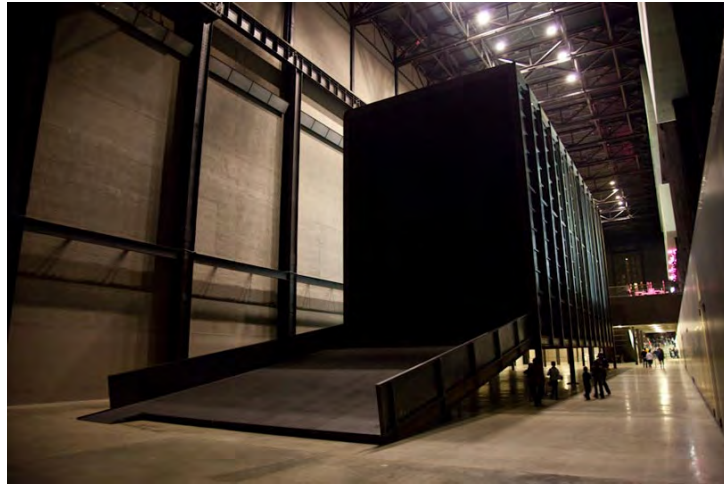
Görsel 33. Micha Ullman, Bibliothek, 1995

Bu anıt-düzenleme hem kitapların yakıldığı hem de o sırada Gobbels'in on binlerce insana "küllerden zafere koşan"⁹⁶ Alman ruhunu anlatmak için halka seslendiği yerdedir. Bir kaç metre uzağında ise Alman şair Heinrich Heine'den alıntı yapılmış bir tablet vardır: "Kitapların yakıldığı yerde, bir gün insanlar da yakılacak." Bu anlamda bu bembeyaz, steril kütüphane rafları bir katliamı da temsil ediyor.

Nazilerin kitap yakması hakkında olan bu yapıt *dark tourism* duraklarından biri olmuştur. Hem zemin döşenmiş bir camdan, içerideki beyaz kitap rafları ile dolu boşluğu görmek mümkün. Zeminde biçimlendirilen negatif formla 'kayıp' ve rafların bomboş haliyle de 'eksik'lik vurgulanıyor tüm meydana. Bu sadece kitapların değil, uygarlık ve insanlık adına da bir eksikliğe işaret etmektedir.

8.8. MIROSLAW BALKKA, How It Is

Tate Modern, elektrik santrali olarak kullanılan fabrikadan 2000 yılında dönüştürülmüş bir müze binasıdır. Tate'in büyük salonu Tribune Hall'da açılan sergilerden biri Polonyalı heykeltıraş Miroslaw Balka'nın Samuel Beckett'in karanlık teması üzerine kurulmuş *How It Is* adlı romanından esinlenmiş ve yine aynı adı taşıyan *How It Is* (2009) adlı işini sergilediği projedir.



Görsel 34. Miroslaw Balka, How It Is, 2009

⁹⁶ http://www.ushmm.org/wlc/tr/media_fi.php?MediaId=152

Yapıt salona kurulmuş tehdit edici büyüklüğe sahip metal bir konteynirdan oluşur. Bir rampa ile izleyici 30 metre derinliğe sahip olan konteynirin içindeki karanlığa davet edilir. Akla “Varşova Gettosu'nun girişindeki rampa ya da Yahudileri Auschwitz ya da Treblinka kamplarına götüren yük vagonlarını”⁹⁷ getiren yapıt, salonun ortasında dev bir kara delik açar. Rampa aynı zamanda izleyiciyi tarihte yaşanmış bir felaketi hatırlamaya, o karanlığı deneyimlemeye davet eder. Yapıt izleyicinin katılımı ile biçimlenmeye devam eden” deneyim ve temsil arasında bir oyun gibi...”⁹⁸ konumlanır. Sanatçı kurguladığı bu deneyimi, seyreden izleyiciye etkileşime gireceği bir alan yaratarak, izleyicinin kendi deneyimine dönüştürür. O dönem düşünüldüğünde simgesel gücü ile rahatsız edici olabilecek tren ve ray imgeleri, Balka'nın işinde haz veren anıtsal bir yapıta dönüşür. II. Dünya Savaşı sonrası Varşova'da doğup büyüyen Balka, Holocaust sanatçısı olarak anılıyor. Ancak o ele aldığı soykırımı indirgenerek, propagandaya dönüşme riskinin farkında olmuş olmalı ki, genel olarak sanatının konusunun “insan olmak hakkında”⁹⁹ olduğunu dile getiriyor.

8.9. GIANNI MOTTI, Collateral Damage

Gianni Motti'nin AFP haber ajansından aldığı Kosova'daki savaşa (1996-1999) ait bombardıman sonrası fotoğrafların, savaş fotoğrafçılığının dökümanları olmasının yanında manzara fotoğrafı olarak değerlendirilebilecek bir görsellik taşıdığını söyleyebiliriz. Sanatçının "Pastoral"¹⁰⁰ olarak nitelediği ve telif haklarını ödeyerek satın aldığı bu trajik fotoğraflar ajans tarafından hiç yayınlamamış. Bunun sebebi olarak fotoğrafların savaşa ait olduğu konusunda inandırıcılıklarının eksik olması gösterilebilir. Gerçek bir olaya ait olmasına rağmen olayı temsil etmek açısından zayıftır.

⁹⁷ <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-miroslaw-balka-how-it>

⁹⁸ Ed. Gillian B. PIERCE, *The Sublime Today: Contemporary Readings in The Aesthetic*, 113.

⁹⁹ Adrian SEARLE, *Mirosław Balka At The Tirbune Hall: At The Edge Of Darkness*

¹⁰⁰ <http://www.timotheechailou.com/conversations/gianni-motti/>



Görsel 35. Gianni Motti, *Collateral Damages*, 2001.

Ready-made nesne olarak kabul edebileceğimiz bu fotoğrafların, sanatçı tarafından çerçevesiz ve sanat galerisinin duvarlarına asıldığında, bir savaşa ait kareler mi yoksa bir bahar günü sabah ayazında çekilmiş fotoğraflar mı olduğunu kestirmek güçtür. Uyandırdığı ilgi de tam olarak bu belirsizlikte, ne söylediği konusunda bıraktığı ikilemedir. “Savaş bir gösteri... imajlar gerçeğin topyekun fetiş nesnelere dönüşmekte”¹⁰¹ diyen Motti, çerçevelediği bu fotoğrafları hayatın gerçekliği ile sanatsal gerçekliğin birbirine geçtiği bu noktada temellendirir.

8.10. MIKE PARR, *Aussie Aussie Aussie Oi Oi Oi (Democratic Torture)*

Aussie Aussie Aussie Oi Oi Oi (Democratic Torture) performansı, bir doktor tarafından sanatçı Mike Parr'ın yüzünün kesilip, dikilmesi sürecini sergiliyor. Avustralya'nın sert göçmen politikasına ve gözetimdeki mültecilere yapılan insan haklarını ihlâl eden muameleye dikkat çekme amacındaki performans 30 saat sürüyor.¹⁰² Süresi boyunca internet üzerinden online olarak yayınlanan performans, izleyenlerin sanatçının yüzündeki elektrotlar aracılığı ile ona elektroşok

¹⁰¹ Anselm Franke, *Artist Project / Collateral Damage*

¹⁰² Anthony DOWNEY, *Art And Politics Now*, 68.

verebilmesine olanak sağlıyordu. Bu online yapılan işlem insanların mülteci konusundaki pasif pozisyonlarının sonuçta nasıl şiddetli ve mültecilerin aleyhine bir katılıma dönüştüğüne işaret eden bir metafor.

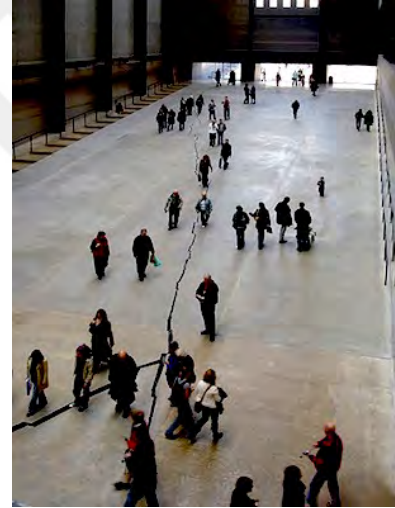


Görsel 36. Mika Parr, Aussie Aussie Aussie Oi Oi Oi (Democratic Torture), 2003

Performanslarında anlatım aracı olarak kullandığı bedeni ile kendi sınırlarını test ederken, buna tanık olan seyircinin dayanıklılığını da test eden bir sanatçı Parr. Bu aynı zamanda yapıtın alınıp satılabilir bir metaya dönüşmesinin de önüne geçiyor. Elbette mültecilerin yaşamlarına ve onlara yapılan hak ihlâllerine dikkat çekmek ve buna karşı bir şey söylemek için kullanılan yolun sanat olması, gerçeğin seyreltilmesi, hafifletilmesi tehlikesini de taşıyor. Belki de interaktif olmasının da insanlar üzerinde buna yol açtığı düşünülebilir. Yani kendisinin de parçası olduğu bir süreci, bu kadar yakınlığı hatta dahil olduğu bir işi, bildiği sanat algısı ile örtüştüremediğinden izleyici bir sanat yapıtı ile etkileşimde olup olmadığını sorgulayabilir.

8.11. DORIS SALCEDO, *Shibboleth*

Doris Salcedo'nun *Shibboleth* adlı işi Tate Modern binasının içindeki Tribune Hall'un zemininde açılan bir yarıktır. Mekânı boydan boya kesen 167 metre uzunluğundaki bu negatif yüzey, zeminin bir doğal felaket ya da darbe sonucunda çatladığı duygusunu uyandırır. *Shibboleth*'in kelime anlamı İncil'de anlatılan Efraimoğulları'nın katledilmesine dayanıyor. (12:5-6) Efraimoğulları, Gilatlılar'a yenilmelerinin sonucunda Ürdün nehrini geçerek kaçmaya çalışır. Ancak Gilatlılar kaçmaya kalkışanlardan “shiboloth” kelimesini söylemelerini ister. Efraimoğulları'nın dilinde sh(ş) harfi olmadığından, kelimeyi doğru telaffuz edemeyenler bu yolla tespit edilip öldürülürler.¹⁰³



Görsel 37. Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007. Detay **Görsel 38.** Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007. Genel

"Bu yapıt sınırları, göçmenleri, ayrımcılığı, ırkçı nefreti temsil ediyor"¹⁰⁴ diyen Salcedo'nun bu çatlak insanlık tarihinde durmaksızın büyüyen bir yer olarak işaretlediği söylenebilir. Sınırlar arasında kalanların yutulduğu derin ve karanlık bir yarıktır. Salcedo'nun böylesi dramatik ve propagandaya kolaylıkla dönüşebilecek böyle hassas bir konuyu oldukça başarılı bir metaforik anlatımla ifade etmiştir. Direkt mekânın kendisine zarar veren bir müdahale ile üretilen bu iş hayatın gerçekliğine

¹⁰³ http://www.ucl.ac.uk/opticon1826/archive/issue4/Rev_A_H_Tse_Tate_Pub.pdf

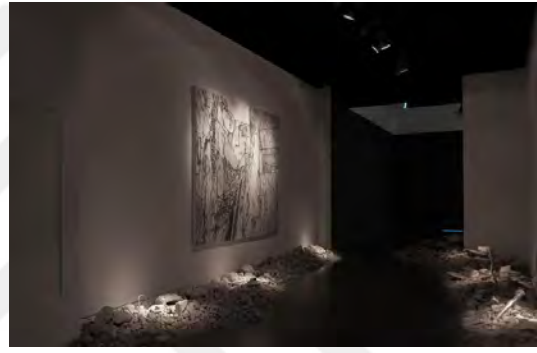
¹⁰⁴ <http://www.theguardian.com/artanddesign/2007/oct/08/art3>

yakın bir yöntem seçilerek yapılması sebebi ile de izleyicinin bunun bir yapıt olup olmadığına karar verirken anlık bir tereddüt yaşamasına sebep olmaktadır. İncil'de geçen bu 'ırkçı' hikâyenin, geçmişe ait bir olayı anlattığı ve yüzlerce yıl öncesinde kaldığını düşünmek büyük bir yanlışlıktır. Bugün de güncel olan ırkçılık sorunu Salcedo'nun düzenlemesinde de hem belirttiğim gerçeklik tereddüdüyle hem de çatlağın metaforik anlamıyla vurgulanmıştır.

8.12. TAMMAM AZZAM, The Road Sergisi



Görsel 39. Tammam Azzam, Road Sergisi, 2016.



Görsel 40. Tammam Azzam, Road Sergisi, 2016.

Tammam Azzam'ın *The Road* sergisi (2016) Şam ve Halep gibi şehirlere ait yıkıntı görüntülerini resmettiği büyük ölçekli tualler ve bunların yıkıntıya ait molozlarla düzenlendiği geniş bir enstalasyondan oluşuyor. Bu molozlar etrafa saçıldığı gibi mekânın üst katına çıkan bir merdiveni de tamamen bloke ediyor. Hiç bir insanın görünmediği, yıkılmış binalarla dolu caddelere ait resimler galerideki molozlar ve kullanılan dramatik ışıkla birlikte galeri mekânında içeriğe uygun bir atmosfer yaratıyor.

Sanatçı, Suriye'de iç savaşın başlamasından sonra Şam'dan ayrılmak zorunda kalmış. Suriye'de çöken gündelik hayatı, savaşın yarattığı yıkıntıyı çalışan sanatçının yapıtlarıyla sürgün estetiğini şekillendirdiğini öne süren değerlendirmeler var.¹⁰⁵

¹⁰⁵Dorian BATYCKA, *After Exile, An Artist Confronts The Aesthetics Of Diaspora*, <http://hyperallergic.com/273128/after-exile-an-artist-confronts-the-aesthetics-of-diaspora/>

8.13. DIANA AL-HADID, *Built From Our Tallest Tales/ The Tower Of Infinite Problems*

Diana Al-Hadid'in burada ele aldığım ve 2008 yılında ürettiği *Built From Our Tallest Tales* ve *The Tower Of Infinite Problems* işleri aynı temaya dayandığından, bunun yapıtların ikisini birlikte okumaya olanak verdiğini düşünüyorum.



Görsel 41. Diana Al-Hadid, *Built From Our Tallest Tales*, 2008



Görsel 42. Diana Al-Hadid *The Tower Of Infinite Problems*, 2008

“Yıkıntılar, zaman ve olay katmanlarının bir sonucu, maddenin tortusudur”¹⁰⁶ diyen Al-Hadid'in ele aldığım heykellerinde de bu çok katmanlılığı görmek mümkün. Gotik bir katedrale ait olduğu hissi veren parçalar arasında İkiz Kuleler'in enkazına ait kalıntıları andıran formlara da rastlıyoruz. Yanmış, erimiş malzeme görüntüsünü heykellerinde kullanan sanatçı, parçalayıp, monte ederek işlevi olmayan daha doğrusu işlevini kaybetmiş mimari formlar inşa ediyor. Çökmüş bir gökdelen ile Babil Kulesi'nin yıkımını ilişkilendirdiği *Built From Our Tallest Tales*¹⁰⁷ işinde enkaza ait parçaların sanatçı tarafından inşa edildiğini söylemek mümkün.

8.14. THEODOR ANGELOPOULOS, *Ulysses' Gaze*

Ulysses' Gaze (1995) 1905 yılının Balkanlarına ait görüntülerle dolu bir filmin arayışı anlatır. Balkan coğrafyasında geçen film bölgeyi politik sonuçlarıyla ele alır ve savaşı ve sebep olduğu parçalanmanın yarattığı trajediyi yansıtır. Eli kolu

¹⁰⁶ <http://www.ibraaz.org/interviews/52>

¹⁰⁷ <http://nadour.org/collection/built-from-our-tallest-tales-2008/>

bağlı olan Lenin heykelini taşıyan gemi onu Almanya'da bir müzeye götürmek üzere Tuna nehri üzerinde yol almaktadır.

Nehirdeki gemide taşınan parçalara ayrılmış heykeli, sosyalizmin simgesi olarak okumak mümkün. Suyun üzerinde adeta sürüklenen Lenin, Balkanları terk etmektedir. Kıyıda heykelin geçişini gören insanlar istavroz çıkarırlar. Bir cenaze alayı gibi görselleşir sahne. Sosyalizmin çöküşü, mitleşmesi... Balkanlar'ın kaybedilmesidir bu cenazenin anlamı. Lenin, SSCB'nin kurucusu yani sosyalizmi pratikte ilk kez hayata geçiren, bunu iktidar yapan ilk liderdir. Daha önce sadece bir fikirdi. Bu düşünceyi rejimleştiren, iktidara getiren Lenin'dir. O yüzden bir ideolojinin uygulamasının çöküşünün ya da Sovyet sosyalizminin devlet kapitalizmi olduğunu iddia edenler için beklenen yıkımın gerçekleşmesinin Lenin üzerinden anlatılması söz konusudur. 20. yüzyılın başında insanlara çok büyük umutlar vaat eden söylemin çökmesinin trajedisi görselleşiyor. Film izleyici açısından, alışık olduğu gibi dev ölçekte dimdik duran Lenin heykelinin aksine, yatay ve bütünlüğünü kaybetmiş bir Lenin, hayret ve nedensiz bir ilgi uyandırır. Nedensiz diyorum çünkü burada izleyicinin duyduğu haz, yıkılmış Lenin heykelinden duyulan, taraftara ait bir zevk değil.



Görsel 43. Theodor Angelopoulos, Ulysses' Gaze, 1995.



Görsel 44. Theodor Angelopoulos, Ulysses' Gaze, 1995.

Bu çözümlüş filmde başka birçok sahne ile de desteklenir. Heykelin parçalarının gemiye yüklendiği bölümde Lenin'in başının gemiye koyulmasına sıra geldiği bir sahne vardır. Bedeni gemidedir, Baş tek başına vincin ucundadır. Baş olmayan bir beden, sosyalizmin terk ettiği Balkanlar ve Doğu Bloğu gibi havada asılı

durmaktadır. Balkanlar'daki büyük kentleri gezen film Saraybosna'da sonlanır. Tanınmaz haldeki Saraybosna'ya döner kamera, oyuncu telaş ve şaşkınlıkla “Burası Saraybosna mı?” diye sorar herkese. Akli dengesini yitirmiş insanlarla doludur Saraybosna. Sosyalizm sonrası Balkanlar'da çekilen film bu yönüyle de belge niteliği taşır.

8.15 DAMIEN HIRST, *Mother and Child Divided*

İlk kez 1993 yılında Venedik Bienali'nde sergilenen ve 1995 yılında sanatçısına Turner Prize ödülünü kazandıran *Mother and Child Divided*, sanat tarihinde de sıklıkla çalışılmış olan anne-çocuk teması üzerinedir. Yapıt formaldehid solüsyon dolu 4 cam tank içinde sergilenen ölü bir anne inek ve yavrusu buzağıdan oluşur. 2 hayvan bedeni için 4 tank bulunmasının sebebi her ikisinin bedeninin de dikey olarak ikiye bölünmüş olmasındandır. Ölü olmalarına rağmen formaldehid içinde çürüme olmadığından, ancak tankların arasına girip de hayvanların iç organlarını gördüğümüzde sanki bir cesede bakmıyormuşuz yanılması dağılır. Damien Hirst, “duygusal olan şey ile vahşi ve duygusal olmayan bir biçimde ilgilenmeyi”¹⁰⁸ göstermek için tarihte en çok kesilen hayvan olan ineği seçmiş. Ölü bir anne ve çocuğun izleyicilere verdiği üzüntünün et tüketirken akla gelmeyişi çelişkisi üzerine kuruludur iş.



Görsel 45. Damien Hirst, *Mother and Child Divided*, 1993

¹⁰⁸ <http://www.damienhirst.com/mother-and-child-divided-1>

Hayvan haklarını ihlal ettiği gerekçesi ile yapılan protestolar, toplanan imzalar ve hayvan öldürmenin sanat olamayacağı konusundaki suçlamalar gibi Damien Hirst'ün işlerine yöneltilen bir çok eleştiri bulunuyor. PETA¹⁰⁹, Damien Hirst'ün işlerinin “sadistçe, barbarca ve dehşet verici” olduğunu savunuyor. 2012 yılında yayınlanan dünyanın en zengin insanları listesinde Damien Hirst'ü keşfeden koleksiyoner Charles Saatchi'yi geride bırakan Hirst¹¹⁰ aynı yıl *In and Out Of Love* adlı projesinde binlerce kelebeği öldürdüğü için de çok eleştirilmiştir. Tüm eleştirilere rağmen büyük ilgi görmüş ve sanat tarihinde yer bulmuş bir yapıttır. Bu işin sanat olup olmadığı ise burada ele aldığımız konunun dışında bir tartışmadır. Ama Aristoteles'in dile getirdiği ölü hayvan cesetlerini izlemekten haz duyduğumuz gerçeği, Damien Hirst'ün tartışmalı *Mother and Child Divided*'i için de geçerli. Çürümüşlüğü ve kokusu ile gerçek hayatta tahammül edilemeyecek hayvan cesetlerine ait imgeler, sanat yapıtında ele alındığında hoşlanma ve beğeni uyandıran imgelere dönüşebiliyor.

8.16. FADI AL-HAMVI, *To Whom It May Concern*

Fadi Al- Hamwi'nin *To Whom It May Concern* (2013) adlı enstalasyonu beton bloklardan oluşan bir moloz yığını ve bu yığının içine yerleştirilen küçük bir küp ekrandan oluşuyor. Ekranda ne olduğunu görmek isteyen izleyici, enkazın üzerine çıktığında ekranda kendisiyle karşılaşır. Sanatçı, izleyicinin Suriye'deki çatışmaların kurbanlarının yerine kendisini koymasını ve bir anlık olsun nasıl hissettirdiğini deneyimlemesini istemektedir.¹¹¹ Bunun için izleyiciye ekrandan yıkıntıların arasında olduğu kendi imgesini gösterir.

¹⁰⁹ Hayvanlara Etik Muamele İçin Mücadele Edenler Enstitüsü, <http://animalwelfareinfo.org/animal-welfare-news/damien-hirst-sadistic-barbaric-gruesome/>

¹¹⁰ Jim MCGUIGAN, *Neoliberal Culture*, 64.

¹¹¹ <http://revolutionartnow.altervista.org/fadi-al-hamwi-captivating-art-syria/hh>



Görsel 46. Fadi Al-Hamwi, To Whom It May Concern (İlgililerin Dikkatine), 2013

Adorno'nun "Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır" sözü ile ortaya attığı tartışma, bugün Ortadoğu'daki çatışmaların ardından geçerliğini hâlâ koruyan bir sorgulama. Ortadoğu'daki çatışmalar ve mahvolan hayatların ardından bu konuya dair sanat yapıtları ne ile hesaplaşıyor? Yaşananları bir an olsun hissettirmek için galeride kurulan atmosfer yaşanan acıyı izleyiciye aktarıyor mu? Sanatçının davet ettiği deneyime izleyici katılım sağlayabiliyor, sanatçının beklediği etkileşim ve yüzleşme gerçekten yaşanıyor mu? Gerçekten sanatçının amaçladığı şeye hizmet ediyor mu yoksa acının taklidine mi dönüşüyor?

9. SONUÇ

Şiddet ve yıkım tüm tarih boyunca insan yaşamına eşlik eden bir gerçeklik olarak var olmuştur. Şiddet ve yıkımın yarattığı imgeler insan üzerinde bıraktığı derin etkiler nedeniyle tüm sanat alanlarının başat konularından biri olmuştur. Bu etki çok karmaşık duygular içermekle birlikte yol açtığı üzüntüye çoğu zaman yıkımın imgelerinden duyulan haz da eşlik eder. Eser metin çalışması esas olarak bu imgelerin yarattığı haz ve bu hazzı yaratan imgelerin sanat yapıtında ele alınışı üzerine odaklandı. Günümüz iletişim olanaklarının da katkısıyla felaket olaylarına ait imgelerin, insanlık tarihi boyunca olduğundan daha çok dolaşımda olduğunu görüyoruz. Bunun sonucu olarak bu imgelerin temsil gücü ve görsellerin değiş-tokuşunun mücadelelerdeki belirgin rolü de bu imajların incelenmesini önemli kılıyor.

Bu tür imgelerin duyumsattığı haz ağırlıklı olarak duyuların belirlediği estetik beğeni yargısına dayanır. Şiddet hangi boyutta ve tarafları kim olursa olsun güç sorunudur ve sanat yapıtında ele alınan şiddet olgusu bir anlamda gücün de temsiliyet açısından ele alınmasıdır. Ele alınan sadece kurumsallaşmış bir erk değil, şiddet ve yıkımın söz konusu olduğu tüm durumlardaki gücü ifade etmektedir. Leni Riefenstahl'ın parti himayesinde (NSDAP) çekilen filmi *Triumph des Willens* (İrade'nin Zaferi), özerk yapıtların estetiğinin propaganda olarak nitelenebilecek yapıtların estetiğine bir üstünlüğü olmadığını gösteren bir örnektir. “Gelmiş geçmiş en başarılı propaganda filmi” olarak gösterilen, “olağanüstü görüntülerle” inşa edilmiş olan *Triumph des Willens* (İrade'nin Zaferi), faşist estetiği yansıtan en iyi yapıtlardan biri olarak kabul edilir. Şiddetin nasıl estetize edildiği, yapıtların estetiğinin nitelikleri, gücün yapıtta nasıl temsil edildiğini gösteriyor ve ayırım noktası da burada başlıyor.

Sanat yapıtlarında var olan estetik öğelerin bazılarını taşıdıkları için bu şiddet ve yıkımın imajları izleyende haz uyandırmaktadır. Savaş ve saldırılarda tarafların bu imajların çarpıcılığını stratejik olarak kullandığını kolaylıkla söyleyebiliriz. 11 Eylül

felaketi bu anlamda planlanmış bir imajdır. İkiz kulelerin saldırı sonrası görselleri için Stockhausen'ın dile getirdiği hayranlığa büyük tepki gösterilmesinin nedeni, olayın zamansal yakınlığı ile oldukça ilişkilidir. "Büyüsü bozulmuş dünyanın"¹¹² sıradanlığı içinde birer kırılma olarak da değerlendirilebilecek bu tür imgeler, izleyicisinin güvenli bölgesinden izliyor olması koşulu ile izleyene beğeni ve hazzı duyumsatabilirler. Ancak izleyicinin yaşanan olayla arasında zihinsel mesafeye de ihtiyacı vardır. Kurbanın kimliğinin öne çıktığı trajediler, empati kurmakta izleyiciye kolaylık sağladığı ve doğrudan duygular dünyasını harekete geçirdiği için, zihinsel mesafenin kurulması güçtür. Bu yüzden de bu tür trajedilerde beğeni duygusu ve hazdan bahsetmek güçleşir. İkiz kulelerde binlerce insan ölmesine rağmen, yıkıntılarının çarpıcı fotografik imgelerini izlemekten haz duyulduğunu söylemek mümkünken, Alan Kurdi'nin sahildeki cesedi için bunu dile getirmek zordur. Ya da yine binlerce insanın ölümüne yol açan Hiroşima'daki atom bombası felaketinin yarattığı patlamalar ve yıkıma ait görsellerin beğeni duygusu uyandırdığı iddiasını, patlamadan vücudu yanmış ağlayarak koşan çocuk fotoğrafları için söylemek güçtür. Felakete ait kurbanlarının anonimleştiği şiddet ve yıkıntı imgeleri, yaşanan acıyı izleyiciye daha örtük bir biçimde yansıtarak mesafe kurar.

Dehşet olayları ve yıkıntılara ait imgelerin uyandırdığı ilgi ve bunların seyirlik birer imgeye dönüşmesindeki etken, sanat yapıtlarında da karşımıza çıkabilen bir unsurdur. Sanat yapıtının duyumsattığı *haz*, estetik olduğu kadar ahlâki anlamda da sorgulanmakta olan bir içeriktir. Hazzın duyumsandığı her imge, toplumun genelini kapsayan bir meşruluk alanı oluşturmadığı gibi, farklı toplumsal grupların imajlar karşısında farklı tepkileri olabilir.

Şiddet ve yıkıntı temasını ele alan üretimler metin içinde farklı sanat disiplinler üzerinden araştırılmıştır. Nazilerin milyonlarca insanı öldürmesine sebep olan faşist ideolojinin ya da binlerce insanın ölümüne yol açan 11 Eylül saldırıları

¹¹² Max Weber'in "'dünyanın tatsızlaşması' (Friedrich Schiller'in deyimidir) görüşünde, hem liberalizmden öğeler, hem de insanlık tarihini ahlak mükemmelliğine ya da kümülatif teknolojik rasyonalizasyon yönünde doğrusal bir 'ilerleme' olarak yorumlayan aydınlanma felsefesinden öğeler bulunur." Max Weber, **Sosyoloji Yazıları**, Çev. Taha Parla, 95.

"Rasyonelliğin hukuk kurallarına girmesi hukukun bugün en belirgin yönünü teşkil eden formel yönünü geliştirmiştir. Siyasette rasyonel bürokratikleşme örgütsel yaşamın gittikçe mekanikleşmesi ve dünyanın "büyüsünü" kaybetmesiyle sonuçlanmıştır." A.g.k., 12.

gibi intihar saldırılarının ya da Ortadoğu'da kentlerin birer enkaza dönmesine sebep olan savaşların, sanat yapıtının estetiği içinde ele alınarak, görselliği ile izleyicisine hoşlanma ve haz veren seyirlik birer nesneye dönüşmesi, yapıtın bu trajedi hakkında ya da bu trajediden yola çıkarak bizlere ne söylediği sürecidir. Örneğin Hitler'in portresinin ele alındığı bir yapıtta, bu portre Nazi Almanya'sını, gücü ve iktidarı temsil edebileceği gibi, sanatçısının yaklaşımı doğrultusunda bu gücün ve sınırları soykırıma varan iktidarın yol açtığı şiddet yıkıcı gücünü de ifade edebilir.

Bu metin çalışması hazırladığım serginin kavramsal çerçevesinin de temelini oluşturuyor. Gerçek hayattaki şiddet olayları ve yıkıntılara ait etkiler, fiziksel tahribatı ele aldığım çalışmalarımın yanı sıra yıkımın fiziksel olarak bir karşılığı olmadığı durumları görsel olarak ifade ederken yaptığım müdahalelerde, biçim anlam ilişkisi açısından kılavuza dönüşüyor.

Açık alan heykellerinde karşılaştığımız, gücün idealize edilme yaklaşımı, sergide, 'işlevsizliğin' anıtsallaştırılması ile cevaplanan bir problem olarak ele alınıyor. Sergi, gücün işlevsizleştirici etkisini, uygulayıcısını ve bağımlı olduğu araçları da kapsayan bir çerçevede görselleştiriyor. Sergiye hakim olan gri renk ise içeriği yansıtmak konusunda biçimi daha etkili kılması amacının yanında, yarattığı monokrom etki ile serginin bir bütün olarak tamamlanmasında da rol almakta.

Şiddet ve yıkıntı olgularına ait çarpıcı görüntülerin irdelenmesinden yola çıkarak, güç ve işlevsizleştirme ekseninde kavramsallaşan serginin içeriği, kalıntı ve yıkıntı arasındaki geçişlilikte biçimleniyor.

10. ÇALIŞMALAR



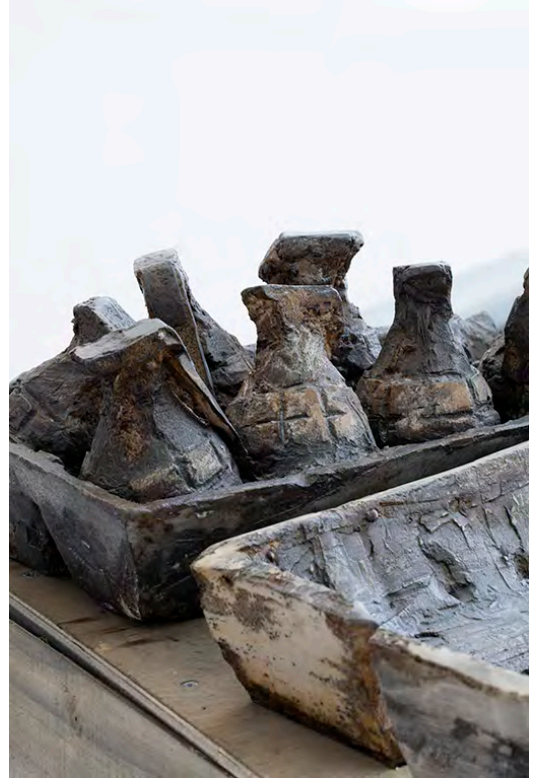
Görsel 47. İsimsiz
135cmx140cmx110cm Ahşap



Görsel 48. İsimsiz
95cmx60cmx65cm Ahşap



Görsel 49. İsimsiz
215cmx40cmx35cm Ahşap, Bronz



Görsel 50. Diktatör'ün Kahvaltısı
120cmx60cmx45cm Karışık Teknik



Görsel 51. Gösteri Fragmanları
205cmx190cm Ahşap



Görsel 52. Büyüsü Bozulmuş Dünya
95cmx20cmx20cm Karışık Teknik



Görsel 53. Büyüsü Bozulmuş Dünya
65cmx45cm Karışık Teknik



Görsel 54. Gösteri Fragmanları
60cmx20cmx20cm Karışık Teknik



Görsel 55. Büyüsü Bozulmuş Dünya
75cmx65cm Karışık Teknik



Görsel 56. Gösteri Fragmanları
150cmx85cm Ahşap



Görsel 57. Büyüsü Bozulmuş Dünya
35cmx20cm Karışık Teknik



Görsel 58. Büyüsü Bozulmuş Dünya
60cmx70cm Karışık Teknik



Görsel 59. Gösteri Fragmanlar
65cmx55cm Ahşap, Bronz



Görsel 60. Gösteri Fragmanları
70cmx40cm Bronz, Ahşap



Detay



Görsel 61. 2986
55cmx45cm Karışık Teknik

11. KAYNAKLAR

- ADORNO, Theodor W. (1981), **Prisms**, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- ADORNO, Theodor W. (1973), **Negative Dialectics**, Almandan Çev. E. B. Ashton, Routledge, London-New York.
- ALTUĞ, Taylan (2007), **Kant Estetiği**, Payel Yayınevi, İstanbul.
- ARENDR, Hannah (2014), **Şiddet Üzerine**, Çev. Bülent Peker, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- ARİSTOTELES (1987), **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- SEESLEN G.- BARG, Werner C.(2002), **Şiddetin Mitolojisi**, Der. ve çev. Veysel Atayaman, Donkişot Yayınları, İstanbul.
- AYVERDİ, İlhan (2011) **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul.
- BATAILLE, Georges (2004), **Edebiyat Ve Kötülük**, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BATTERSBY, Christine (2007), **The Sublime, Terror and Human Difference**, Routledge, London and New York.
- BAUDRILLARD, Jean (2004), **Kötülüğün Şeffaflığı, Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme**, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BAUER, Karin (1999), **Adorno's Nietzschean Narratives: Critiques of Ideology, Readings of Wagner**, State University of New York Press, New York.
- Ed. BERGHAUS, Günter (1996), **Fascism and Theatre**, Berghahn Book, Oxford/New York.
- BROCKMANN, Stephen (2010), **A Critical History Of German Film**, Camden House, New York.
- BROWNETT, T.- COCKWILL, N. et al (2014), **Soviet Ghosts, Carpet Bombing Culture**, United Kingdom.
- BUDAK, Selçuk (2000), **Psikoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat yayınları, Ankara.
- BURKE, Edmund (2015), **A Philosophical Enquiry Into The Sublime And Beautiful**, Ed.Paul Guyer, Oxford University Press, United Kingdom.
- BURKE, Edmund (2008), **Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma**, Çev. M. Barış Gümüşbaş, BilgeSu Yayıncılık, Ankara.

- CLARK, Toby (2004), **Sanat Ve Propaganda, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Haz.ÇELEBİ, Aykut (2010), **Şiddetin Eleştirisi Üzerine**, Metis Yayınları, İstanbul.
- Ed. L. DAHLBERG,Linda- G. KRUG, Etienne et al (2002) **World Report On Violence And Health**, World Health Organization, Switzerland.
- DE QUINCEY, Thomas (2013), **Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet**, Çev. İsmet Birkan, İletişim Yayınları, İstanbul.
- DEBORD, Guy (1996), **Gösteri Toplumu**, Çev.A.Ekmekçi- O.Taşkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- DILLON, Brian (2014), **Ruin Lust, Artists' Fascination with Ruins, from Turner to the Present Day**, Tate Publishing, London.
- DOWNEY, Anthony (2014), **Art And Politics Now**, Thames and Hudson, London.
- ERKAN, Mukadder (2010) **Auschwitz'den Sonra Şiir: Theodor W. Adorno, Jacques Derrida Dolayımında Bir Paul Celan Okuması**, Ayraç Dergisi, sayı 6, sy. 34-39. Makale
- ERDEM, Tuna (2012) **Anatomi Tiyatrolarından Sinemaya Bir Seyirlik Olarak Otopsi, Ölüm Sanat Mekan**, Der. Gevher Gökçe ACAR, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- EVANS, Brad- GIROUX, Henry A. (2015), **Disposable Futures**, City Lights Books, California.
- FANON, Frantz (2007), **Yeryüzünün Lanetlileri**, Versus Kitap, İstanbul.
- FISK, Robert (2008), **The Age of the Warrior**, Nation Book, New York.
- FOLEY, M.- LENNON, J. (1996), **JFK AND DARK TOURİSM: A FASCİNATIÖN WİTH ASSASİNATIÖN VOL2**. Routledge, London.
- FROMM, Erich (1982), **Kendini Savunan İnsan, Ahlak Felsefesinin Psikolojisine İlişkin Bir araştırma**, Çev. Necla ARAT, Say Kitap Pazarlama, İstanbul.
- FROMM, Erich (1993), **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri 1. Kitap**, Çev. Şükrü Alpagut, Payel Yayınevi, İstanbul.
- GOEBBELS, Joseph (1987), **Michael**, Çev. Joachim Neugroschel, Amok Press, New York.
- HAAKONSSSEN, Knud (2006) **Cambridge History of The Eighteenth Century Philosophy Volume I**, Cambridge University Press, Cambridge.

- JUSDANİS, Gregory (2015), **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür**, Metis Yayınları, İstanbul.
- KANT, Immanuel (2011), *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Çev. Aziz Yıldırım, İdea Yayınevi, İstanbul.
- Ed. KENT, Brad (2015), **George Bernard Shaw in Context**, Cambridge University Press, Cambridge.
- LENİN, V.I. (1976), **Sosyalizm ve Savaş**, Çev. Vahap Erdoğan, Sol Yayınları, Ankara.
- LENTRICCHIA, F.- MCAULIFFE, J. (2004), **Katiller, Sanatçılar ve Teröristler**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Editör LEVY, Aaron (2008), **Blood Orgies, Hermann Nitsch in America**, Slough Books, Philadelphia.
- MARLOW, Tim- TANCOCK, John et al (2015), **Ai Weiwei**, Royal Academy Publication, London.
- MCGUIGAN, Jim (2016), **Neoliberal Culture**, Palgrave Macmillan, New York.
- MICKOLUS, Edward F.- SIMMONS, Susan L. (1997), **Terrorism, 1992-1995, A Chronology of Events and a Selectively Annotated Bibliography**, Greenwood Press, London.
- MITCHELL, W.J.T. (2011), **Cloning Terror, The War Of Images, 9/11 To The Present**, The University Of Chicago Press, Chicago&London.
- NEİMAN, Susan (2006), **Modern Düşüncede Kötülük, Alternatif Bir Felsefe Tarihi**, Çev. Ayhan Sargüney, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- NELSON, Maggie (2011), **The Art Of Cruelty,: A Reckoning**, W.W. Norton and Company, New York-London.
- O'DOHERTY, Brian (2010), **Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekanının İdeolojisi**, Çev. Ahu Antmen, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Edited by PIERCE, Gillian B.(2012), **The Sublime Today: Contemporary Readings in The Aesthetic**, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.
- RANCIER, Jacques (2014), **Estetiğin Huzursuzluğu**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- REEMTSMA, Jan Philipp (1998), **Vahşeti Kavramak, İnsan Zulmünü Açıklama Denemeleri**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- SAYIN, Zeynep (2000), **Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet I**, Defter Dergisi -Sayı 39.
- SILLEVIS, John (2006), **Baroque World of Fernando Botero**, Yale University Press, New Haven-London.
- SOLANAS, Fernando- GETİNO, Octavi, **Üçüncü Sinemaya Doğru**, Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi, Ocak-Şubat 2002, Sayı 10.
- SOMMIER, Isabelle (2016), **Devrimci Şiddet**, Çev. Işık Ergüden, İletişim Yayınları, İstanbul.
- TAYLOR, Philip M. (2003), **Munitions Of The Mind, A History Of Propaganda From The Ancient World To The Present Day**, Manchester University Press, Manchester.
- WAGNER, Richard (1993), **The Art-Work Of The Future And Other Works**, Çev. Wiliam Asthton Ellis, The University of Nebreska Press, Lincoln and London.
- WEBER, Max (2004), **Sosyoloji Yazıları**, Çev. Taha Parla, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- ZALLOUM, Abdulhay Y. (1999), **The Globalization Gospel, Can The World Say No To Infofinancialism?**, Rex Book Store, Florentino.

İNTERNET ERİŞİMİ

- BATYCKA, Dorian (2016), **After Exile, An Artist Confronts The Aesthetics Of Diaspora** <http://hyperallergic.com/273128/after-exile-an-artist-confronts-the-aesthetics-of-diaspora/>
- CARR, David (2014), **With Videos of Killings, ISIS Sends Medieval Message by Modern Method** http://www.nytimes.com/2014/09/08/business/media/with-videos-of-killings-isis-hones-social-media-as-a-weapon.html?_r=0
- CATTELAN, Maurizio (2007), **Maurizio Cattelan Interviews Urs Fischer** <http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=65>
- FRANKE, Anselm, (2003) **Artist Project / Collateral Damage** <http://www.cabinetmagazine.org/issues/12/motti.php>

FRASCO, Gonzalo (2003), **Sim Sin City: Some Thoughts About Grand Theft Auto 3**

<http://www.gamestudies.org/0302/frasca/>

JONES, Jonathan (2009), **How Artist Jeremy Deller Is Bringing The Iraq War Home To Americans**

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/apr/14/jeremy-deller-iraq-war-us>

KABRA, Fawz (2012), **Towers, Portals and Myths
Diana Al-Hadid in Conversation with Fawz Kabra**

<http://www.ibraaz.org/interviews/52>

SEARLE, Adrian (2009), **Mirosław Balka At The Tribune Hall: At The Edge Of Darkness**

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/oct/12/miroslaw-balka-turbine-hall>

SONTAG, Susan (1975), **Fascinating Fascism**

<http://www.nybooks.com/articles/1975/02/06/fascinating-fascism/>

TOMASSINI, Anthony (2001), **Music; The Devil Made Him Do It**

<http://www.nytimes.com/2001/09/30/arts/music-the-devil-made-him-do-it.html>

PETROFF, Alanna (2015), **Isis: The Most Successful Terrorist Brand Ever?**

<http://money.cnn.com/2015/05/07/media/isis-brand-media-twitter/>

SWEIS, Rana F. (2015), **Jordanian City Votes To Avoid Isis Aesthetic**

<http://www.nytimes.com/2015/03/11/world/jordanian-city-votes-to-avoid-isis-aesthetic.html>

J. Vogt-A. Nussbaumer (2010), **Hermann Nitsch**

<https://www.vice.com/read/hermann-nitsch-595-v17n11>

WINTER, Charlie (2015), **Fishing and Ultraviolence**

<http://www.bbc.co.uk/news/resources/idt-88492697-b674-4c69-8426-3edd17b7daed>

12. ÖZGEÇMİŞ

1986, İstanbul.

2003-2009 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Lisans - Heykel
2009-2012 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yüksek Lisans- Heykel
2012-2016 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi , Doktora – Heykel
2014 Akademie der Bildenden Kunste Wien

