



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

Şiddetin Muğlak İmgesi

Cemil TOPRAK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

ŒIDDETİN MUĞLAK İMGESİ

Cemil Toprak

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

KABUL VE ONAY

Cemil TOPRAK tarafından hazırlanan "Şiddetin Muğlak İmgesi" başlıklı bu çalışma, 18.01.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Dr. Öğr. Üyesi Ozan BİLGİNER (Başkan)



Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN (Danışman)



Dr. Öğr. Üyesi Fırat ENGİN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin YILDIZ

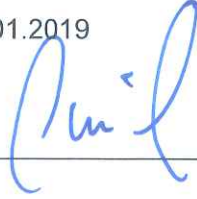
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

18.01.2019



Cemil TOPRAK

YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin / raporunun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma ama iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarımı bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi / H. Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- o Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

18/01/2019


Cemil TOPRAK

“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, **tez danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü veya fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. Şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine **enstitü veya fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü veya fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir. Madde 7. 2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.


Cemil TOPRAK

ÖZET

TOPRAK, Cemil. *Şiddetin Muğlak İmgesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019.

Şiddet kavramı, tarihin her döneminde sanatın konusu olmuştur. Bu kavramın sanat yapıtları aracılığıyla imgeleştirilmesi ve tarihsel süreç içerisinde, sanatta, şiddetin ifade ediliş biçimlerinde meydana gelen dönüşümler, üzerinde durulması gereken noktalardır. Özellikle 19. yüzyıl bu açıdan fikrîsel bir kırılma süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Geçmişte dini veya siyasi kurumların etkisinde bir tür iktidar gücünün destekleyicisi konumunda olan sanat, bu yüzyıldan sonra şiddetin eleştirel bir bakış açısıyla ifade edildiği bir alana dönüşmüştür. 19. yüzyıl sonrasında sanat, şiddete karşı bir direnç alanı olmaya başlamıştır.

Bugün, şiddet kavramının, hangi eylemlerin şiddet olduğu ve bu kavramın tanımının sınırlarının nereye kadar uzandığı başlı başına bir araştırma konusudur. Günümüzde şiddet kavramı, hem çok geniş bir kullanım alanını kapsamakta hem de kavramın tanımında kültürlere veya toplumlara göre farklılıklar görülmektedir. Aynı zamanda günümüzde değişen ve çeşitlenen iktidar biçimleri, şiddeti de katmanlı alt başlıklara bölmüştür. Tüm bu katmanlar arasında şiddet bazen görünmezleşmeye ya da normalleşmeye doğru bir eğilim gösterebilmektedir.

Şiddet olayları tekrarlandıkça toplum içerisinde kanıksanmakta ve silikleşmektedir. Bu durum, şiddetin yer yer kültürel bir motif olarak karşımıza çıkmasına sebep olmaktadır. Bu tezde, yaşamın içerisine sirayet etmiş ve bu sebeple birer motif haline dönüşmüş şiddet formlarının imgeleştirilmesi amaçlanmıştır. Tez süresince, şiddetin bu silikleşen formlarıyla karşılaşma anları ve bu durumun getirdiği tekinsizlik hali imgeleştirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler

Şiddet, Sanat, İmge, Simgesel Şiddet

ABSTRACT

TOPRAK, Cemil. *The Vague Image of Violence*, Master's Thesis, Ankara, 2019.

The concept of violence has been a subject for art in every age of history. The conceptualization of violence through works of art, and how the expression of violence varies across changing paradigms through history, is an important point that needs to be emphasized. Especially the 19th century appears as an intellectual breaking point in this aspect. Art which under the influence of religious and political institutions was a support to the forces of power, became an area in which the concept violence was handled from a critical point of view after this century. From the 19th century onward, art became a point of resistance against violence.

The concept of violence, what constitutes as violence and the limits of the definition of this concept is a complete area of study in its own right. Today, the concept of violence both includes a wide range of use and the definition of this concept varies among different cultures and societies. On the other hand, the varying and evolving forms of power structures has divided the concept of violence into varied sub layers. Among these layers violence has the tendency to become invisible, or normalised.

Acts of violence become vague as they are repeated and the public becomes inured to them. This yields to violence appearing as a cultural motif at times. In this thesis, we aim to handle encounters with the more obscure forms of violence and the unease brought on by these encounters.

Key Words:

Violence, Art, Image, Object, Symbolic Violence

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	iii
ETİK BEYAN.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRÜNTÜ DİZİNİ.....	viii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM : KAVRAM OLARAK ŞİDDET	3
1.1. Toplum Dönüştürücü Olarak Şiddet.....	6
1.2. Simgesel Şiddet	7
2. BÖLÜM : SANAT ŞİDDET İLİŞKİSİ	8
3. BÖLÜM : SANATTA ŞİDDET İMGELERİ	12
3. 1. 19. Yüzyıl ve Sonrasında Şiddet Anlatımları	20
4. BÖLÜM : MANZARALAŞAN ŞİDDET.....	29
5. BÖLÜM : TRAVMATİK HAFIZADA İMGE ONARIMI.....	35
SONUÇ.....	44
KAYNAKÇA.....	45
EK 1. Orijinallik Raporu.....	48

GÖRÜNTÜ DİZİNİ

Sayfa No:

- Görsel 1:** Ninova Asur Sarayının Rölyeflerinden bir görüntü MÖ. 645-635. Erişim: 02.11.2018. <https://bit.ly/2FmlmE5>.....14
- Görsel 2:** Narmerin Paletleri, MÖ y. 3200. Kayrak taşı yüksekliği 63 cm. Kahire, Mısır: Mısır Müzesi. Erişim: 04.12.2018. <https://bit.ly/2RHgNdZ>.....15
- Görsel 3:** Hagesandrus, Polidorus ve Athenodorus. (MS 1. Yüzyıl). “Lacoön and His Sons / Lacoön ve Oğulları” , Mermer,.208 × 163 × 112 cm. Roma, İtalya: Vatikan Müzesi.....16
- Görsel 4:** Trajan Sütunu kabartmalarından görüntü. Erişim: 04.12.2018. <https://bit.ly/2SWm5j6>.....17
- Görsel 5:** Grünewald, M. (1512- 1516). “Isenheim Altarpiece / İsenheim Sunağı”. Pano üzerine yağlı boya. 240x300 cm. Colmar, Fransa: Uterlinden Müzesi. Erişim: 16.10.2018. <https://bit.ly/2sftyya>.....19
- Görsel 6:** Goya, F. (1814). “El tres de mayo de 1808 en Madrid / 3 Mayıs 1808”. Tuval üzerine yağlı boya. 268x347. Madrid, İspanya: Prado Müzesi. Erişim: 16.10.2018. <https://bit.ly/2CcnqeL>.....21
- Görsel 7:** Gericault, T. (1818-1819). “Study of Severed Limbs / Kesilmiş Bir Kolla İki Bacak”. Tuval üzerine yağlı boya. 52x64 cm. Montpellier, Fransa: Fabre Müzesi. Erişim: 17.10.2018. <https://bit.ly/2FkvHAj>.....23
- Görsel 8:** Beckmann, M. (1918-1919). “The Night / Gece”. Tuval üzerine yağlı boya. 133x153. Düsseldorf, Almanya : Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Erişim: 02.11.2018. <https://bit.ly/2sgNMHK>.....24
- Görsel 9:** Bacon, F. (1954). “Study for a Running Dog / Koşan Köpek Çalışması”. Tuval üzerine yağlı boya. 152.7 x 116.7 cm. Washington ABD: Naitonal Gallery of Art. Erişim: 02.11.2018. <https://bit.ly/2H7oPJc>.....25
- Görsel 10:** Rosler, M. (1967-72). “Balloons from the series House Beautiful: Bringing the War Home / Balonlar”. Foto kolaj. 60.2 x 47.9 New York, ABD: Museum of Modern Art. Erişim: 03.11.2018. <https://mo.ma/2CXfKi2>.....27

Sayfa No:

- Görsel 11:** Banksy. (2006).Los Angeles'ta açılan "Barely Legal" isimli sergisinden görüntü. Erişim: 02.11.2018. <https://bit.ly/2FmDL4v>.....28
- Görsel 12:** Ristelhueber, S. (2005). "WB#22 / WB#22". Aliminyum üzerine monte edilmiş renkli gümüş baskı. 120x150 cm. Erişim: 06.10.2018. <https://bit.ly/2RHuHwP>.....30
- Görsel 13:** Rattana, V. (2009). "Bombs Ponds / Bomba Göletleri". Dijital baskı. 89x108.6. New York, Amerika : Guggenheim Müzesi Erişim: 05.11.2018. <https://bit.ly/2AAVbX0>.....31
- Görsel 14:** Tenger, H. (2005) "Beyrut". Tek kanallı video projeksiyonu, ses. 3' 47". Özel Koleksiyon. Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu. Erişim: 05.11.2018. <https://bit.ly/2FhTaTI>.....32
- Görsel 15:** Kiefer, A. (1982). "Nuremberg / Nuremberg".Tuval üzerine akrilik, emülsiyon ve saman. 280 x 380 cm. Özel Koleksiyon. Collection of Eli and Edythe L. Broad. Erişim: 06.11.2018. <https://bit.ly/2C8ed71>.....33
- Görsel 16:** Günyol, Ö. ve Kunt, M. (2009). "Bitmeyen Karalama". Erişim: 06.11.2018. <https://bit.ly/2AEOmUB>.....34
- Görsel 17:** Toprak, C. (2014). "9 Nisan 2003-I". Video. 00'42"36
- Görsel 18:** Toprak, C. (2015). "9 Nisan 2003-II". Video. 00'38" 36
- Görsel 19:** Toprak, C. (2015). "9 Nisan 2003-III". Video. 00'45"36
- Görsel 20:** Toprak, C. (2016). "Av". Video. 01'10"37
- Görsel 21:** Toprak, C. (2017). "Ev". Video. 01'15"38
- Görsel 22:** Toprak, C. (2017). "Kırmızı". Video. 01'05"39
- Görsel 23:** Toprak, C. (2017). "Başbaşa". Video. 01'30"40
- Görsel 24:** Toprak, C. (2018). "Beyaz". Video.00'40"41
- Görsel 25:** Toprak, C. (2018). "Manzara". Video. 00'40"42

Sayfa No:

Görsel 26: Toprak, C. (2018). “Ev-II”. Video. 00’55”42

Görsel 27: Toprak, C. (2018). “Hall”. Heykel. 35x35x6 cm.....43



GİRİŞ

Şiddet insanlık tarihinin ilk çağlarından itibaren, her döneminde karşımıza çıkan bir olgudur. Tarihe bakıldığında da şiddet, birçok toplumsal devrimin kimi zaman sebebi kimi zaman sonucu olmuştur. Marx'ın deyimiyle "... eski toplumun ebesidir o, göğsünde de yepyeni bir toplum taşır ..." (aktaran: Engels, 1996, s. 184). Bugün de hayatın her alanında şiddet olgusuyla karşılaşmak mümkündür. Şiddetin kapsam alanının bu denli geniş olması, şiddetin tanımının yapılmasında ve kavramlaştırmasında belli başlı zorluklara neden olmaktadır. Kullanım alanının genişliğinin yanı sıra, şiddetin tanımının kültürden kültüre farklılık göstermesi, bir diğer problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani bir kültürde şiddet olarak değerlendirilen bir eylemin farklı kültürlerde şiddet olarak görülmemesi, şiddetin ne olduğunu belirlemeyi zorlaştırmaktadır. Örneğin bazı kültürlerde hayvan kurban etmek, bir ibadet, kutsal bir ritüel olarak görülürken, farklı kültürlerde şiddet eylemi olarak görülmektedir ya da bazı Afrika toplumlarında kadının sünnet edilmesi yaygınken, Batı toplumlarında bu durum şiddet olarak nitelendirilmektedir. Aynı zamanda şiddetin gelenekleştiği, sıradanlaştığı veya yaygınlaştığı toplumlarda, şiddet eylemlerinin saptanması da güçleştirmektedir. Çünkü yinelenen eylemler sebebiyle, bir süre sonra bu şiddet eylemlerine farkındalığın azaldığı görülmektedir.

Bu noktada Bourdieu'nun simgesel/sembolik şiddet kavramı bu tür sıradanlaşmış ve toplum içerisinde silikleşen şiddet olaylarını tanımlamaktadır. Ona göre bireyin algıları, parçası olduğu habituslara göre şekillenmektedir. Böylelikle bireyin habitusu bireyi şekillendirirken, ikili bir ilişki içerisinde, habitus da bireyin tercihleriyle şekillenmektedir. Dolayısı ile şiddetin ne olduğu da bu habitusların farkındalığına göre değişmektedir. Örneğin şiddetin yaygınlaşıp, kanıksandığı bir toplumun bireyleri zamanla, şiddet sayılabilecek bir eylemi 'şiddet' olarak görmeyi bırakabilmektedir. Şiddet olayları toplumca kabul edilebilir bir duruma gelebilmektedir. Bu tür eylemler, Bourdieu'ya göre toplumun simgesel şiddet alanını oluşturmaktadır. Simgesel şiddetin çoğunlukla toplum içerisinde görünmez oluşu, şiddete olan farkındalığı da azaltmaktadır. Şiddetin bu 'simgesel' yönü, en az fiziksel yönü kadar yıkıcıdır.

Sanatın tarihine bakıldığında ilk çağlardan itibaren şiddet anlatımlarına rastlanmaktadır. Aynı zamanda sanatın, bu ilk çağlardan başlayarak, uzunca bir süre iktidarın bir aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Dolayısı ile geçmiş iktidar kurumlarının şiddete sıklıkla başvurması, şiddetin sıklıkla yapıtlarda yer almasına neden olmuştur. Bu çerçevede sanatın çoğu zaman şiddet olaylarının imgeleştirilmesinde kullanıldığı görülmektedir. Bu durumu Trend şu şekilde açıklamaktadır:

Şiddet vakaları sık sık önemli edebiyat ve sanat eserlerinin ilham kaynağı ya da konusu olmuştur. Dünyadaki her kültürden ölümsüz eserler çoğunlukla av, muharebe, cinayet, yangı, kaza ya da ölüm sonrası kalıntıların dehşet verici temsillerini tasvir ederler. Batı dünyasının sanatı özellikle şiddet imgelerine eğilimlidir; o kadar ki tarihi Batı medeniyetinin belli başlı dönemlerini anlatan şiddet şartlarıyla bağlantılı olarak anlatılır (2008, s. 103-104).

Bu noktada sanatın şiddet anlatısı, tarihte uzunca bir dönem, üç ana unsurun etkisiyle şekillenmiştir. Bunlar genel bir ifadeyle; dini kurumlar, iktidar kurumları ve dönemin sanatının ifade biçimleridir. Örneğin Mısır ve Mezopotamya Sanatı, uzun yıllar iktidarın gücünün imgeleştirildiği bir alan olmuştur. Diğer yandan Batı Sanatı da uzunca bir süre Hristiyanlığın etkisiyle şekillenmiştir. Rönesans döneminde bile her ne kadar teknik olarak bir dönüşüm yaşansa da sanat yapıtlarında kilisenin etkisi devam etmiştir. Genel olarak 19. yüzyıla kadar sanatın bu iktidar kurumlarınca yönlendirildiği görülmektedir. Dolayısıyla sanatta şiddet anlatısı da bu yönde dönüşmüştür. Fakat 19. yüzyıl hem toplumda hem de sanatta bireyselleşmenin başladığı yüzyıl olmuştur. Dolayısı ile bu yüzyıl sonrası sanatta şiddet anlatımı, yeni bir çerçeveden şekillenmeye başlamıştır. Birçok geleneğin de sorgulandığı 19. yüzyılla beraber, önceleri iktidar kurumlarının bir tür propaganda aracı olan sanat, hem yaşamın trajedilerine hem de bu kurumların şiddeti ve baskılarına direnmede etkili bir araç olmaya başlamıştır. Bu sebeple bu çalışmada, sanat tarihinde yer alan şiddet imgelerini sınıflandırılmasında 19. yüzyıl bir ayırım noktası olarak seçilmiştir.

19. yüzyıldan günümüze kadar sanatta şiddet anlatımı çeşitli formlarda devam etmektedir. Bugün de şiddet insanlığın en büyük problemlerinden biridir. Bu noktada sanatın şiddetin sebep olduğu felaketlere ve toplumsal travmalara karşı iyileştirici rolü devam etmektedir.

1. BÖLÜM

KAVRAM OLARAK ŞİDDET

Şiddet hayatın her alanında karşımıza çıkan bir olgudur. “Tarih ve siyaset üzerine düşünmeyi iş edinen hiç kimse, şiddetin insan işlerinde daima oynaya geldiği muazzam rolün ayırıcına varmaktan kendini alıkoyamaz” diyor Hannah Arendt (1996, s. 9). Ancak genel bir kavram olarak şiddetin incelenmesindeki zorluklara da dikkat çekiyor. Arendt’ a göre şiddet olgusunun ihmal edilmesi ve nadiren konu edilmesi şaşırtıcıdır. Bu noktada Arendt’ın belirttiği önemli bir husus da şiddetin salt eylemsel ve yazgısal olaylar olduğunu kabul etmenin, keyfilik olduğudur. Arendt’ a göre şiddet kavramı, “eylemi önceleyen bir şeyce belirlenen ve belirlenmekte olan bir süreçten” bağımsız düşünülemez (1996, s. 10) .

Herkesin açıklıkla gördüğü bir şeyi hiç kimse sorgulamaz, incelemeyiz. İnsan işlerinde şiddetten başka bir şey görmeyenler, insan işlerinin "daima gelişigüzel, ciddiyetten ve kesinlikten uzak olduğu" (Renan) ya da Tanrının sonsuza değin daha büyük askeri birliklerin yanında olduğu kanısına varmıştır. Böylelerinin şiddet ya da tarih konusunda söyleyecek başka bir şeyi yoktur. Geçmişe ilişkin kayıtlara anlamlı bir şeyler bulmak için bakan herkes, şiddeti marjinal bir fenomen olarak görmek durumundadır. (Arendt, 1996, s.10)

Şiddet kavramını ele almaktaki zorlukların bir diğeri de kavram olarak şiddetin tanımını kısıtlamanın güçlüğüdür. Hobart, *Oxford English Dictionary*'den referans alarak şiddetin geniş bir kullanım alanı bulunduğuna dikkat çekmektedir (1996, s. 52).

Bu kullanımlar arasında, "bedene zor uygulama", "bedensel zedelenme"ye neden olma, "kişisel özgürlüğü zor yoluyla kısıtlama", "bozma ya da uymama", "rahatça gelişmesini ya da tamamlanmasına engellemek üzere bazı doğal süreçlere, alışkanlıklara, vb. yersiz kısıtlamalar getirme", "anlamın çarpıtılması", "büyük güç, sertlik ya da haşinlik", "kişisel duygularda sertlik" ve "tutkulu davranışlara ya da dile başvurma" bulunuyor (Hobart, 1996, s. 52).

Bununla birlikte Hobart, bu tanımlamaların şiddetin ‘olumlu’ yanları olduğunu söylemektedir (1996, s. 52). Bu noktada belirtilen ‘şiddetin olumlu yanları’

ifadesi esasında şiddetin görülebilen, kolay fark edilebilen türlerini kapsayan bir belirlemedir. Ona göre şiddeti tanımlamanın zorluğunun ana sebebi, kavramın anlamının genişliğinin yanı sıra, göstergelerden arındırılmış şiddet olaylarının varlığıdır. Örneğin “işsizlerin, öğrencilerin, kadınların ya da niteliksiz damgası yiyenlerin” hayatın bazı alanlarında kısıtlanmasına sebep olan uygulamalar, kavramın tanımını yapmayı güçleştiren, göstergelerinden arındırılmış şiddet olaylarıdır (1996, s. 52).

Şiddet kelimesinin yarattığı ilk çağrışım, şiddetin fiziksel bir müdahale olduğudur. Fakat yukarıda Hobart’ın da ‘olumlu’ olarak ifade ettiği şiddetin fiziksel göstergeleri, kavramın tanımını için yetersizdir. Şüphesiz şiddet kavramını fiziksel unsurlardan çok daha fazlasını içerir. Copet-Rougier kavramın bu yönünü şu şekilde belirtmektedir:

Şiddet (violence) kelimesinin İngilizcedeki ve Fransızcadaki anlamlarını karşılaştırdığımızda derhal görürüz ki kelime kavramsal olarak çift anlamlı ve görelidir. İngilizcedeki asli anlamı fiziksel saldırganlıktır; yasadışı bir haksızlık. Fransızcada kelimenin iki temel anlamı var: Biri İngilizcedeki anlama yakındır, öteki ise rıza göstermesini sağlamak için birine baskı uygulama fikrini ifade eder (1989, s. 69)

Yukarıda tanımlanan çift anlamlılığa benzer şekilde Yücel Dursun, İngilizcedeki “violence” sözcüğünün Latince kökleri “violentus” ve “violare” nin anlamsal olarak farklılıklarına dikkat çekmektedir (Dursun, 2011, s. 3). “Violentus”un şiddetin fiziksel yönünü; cebri, kaba kuvveti, hiddeti karşıladığını; “violare”nin ise incitmek, zarar vermek, bozmak, lekelemek, tecavüz etmek, zorlamak, çiğnemek, ihlal etmek anlamlarını karşıladığını belirtmektedir. “Dolayısıyla sözcüğün İngilizce kullanımının Latince köklerinde göze ilk çarpan şey, biri genel olarak ‘kuvvet’ fiilini gerektiren diğeri de ‘ihlal etme’yi içeren iki temel anlamının olduğunu çıkarmaktayız” (aktaran: Dursun, 2011, s. 3).

Diğer yandan Türkçe’ de de benzer bir anlam çeşitliliği görmekteyiz. TDK sözlüğüne baktığımızda şiddet, birbiri ile çok da bağdaşmıyor gibi görünen farklı anlamlarıyla:

1. Bir hareketin, bir gücün derecesi, yeğlilik, sertlik. 2. Hız. 3. Bir hareketten doğan güç. 4. Karşıt görüşe karşı kaba kuvvet kullanma. 5. Kaba güç. 6. Duygu veya davranışta aşırılık(Erişim: 02.10.2018. <https://bit.ly/2QFd9N6>)

olarak tanımlanmaktadır.

Şiddetin kelime anlamı konusunda bir karara varsak bile karşımıza yeni bir problem çıkmaktadır: Bu da şiddet tanımının kültürden kültüre farklılıklar arz etmesidir. Yani bir toplumda veya kültürde şiddet olarak görülebilecek bir eylem diğer bir kültürde şiddet içermeyen sıradan bir eylem olarak görülebilmektedir. Şiddetin bu göreceli yönünü Riches şu şekilde ifade eder:

"Şiddet"i incelediğini söylemenin (...) tehlikeleri büyüktür. "Başka toplumlar"daki insanlarca gerçekleştirilen sosyal eylemler ve "başka toplumlar"ın kolektif bilinçleri (mitoloji, estetik vs.) konunun yabancı olan, İngilizce konuşan kişiler tarafından içerdikleri "şiddet" nedeniyle yadırganacaktır; buna karşılık Anglosakson düşüncesinin özünü oluşturan bazı öğelerin onlarda tamamen bulunmadığı görülecektir. Gerçekten de "başka kültür"ün dilinde, "şiddet"in Anglosakson dünyasında karşılık düştüğü eylem ve imajlar grubunu olduğu gibi karşılayan bir kelime bulunmayabilir. (1989, s. 10-11)

Bu noktada şiddeti kavram olarak ortaya koymak toplumsal veya kişisel bilinçle yakından ilişkilidir. Yani şiddete karşı bilinç düzeyi arttıkça şiddete olan farkındalık da artmaktadır. Doğal olarak bu durum şiddet kavramının kapsam alanlarını genişletir ve çeşitlendirir. Toplumsal şiddet, bireysel şiddet, dini veya etnik kökenli şiddet, kadına yönelik şiddet, aile içi şiddet gibi alt kavramlar, bu farkındalığın artması ile kendi başlarına birer inceleme alanı haline gelmektedir.

Buraya kadar olan kısımda genel olarak şiddet kavramının tanımlamanın zorluğuna dair belirlemeler aktarılmıştır. Bütün bunların çerçevesinde şiddet, bu çalışmada Michaud'un tanımlaması doğrultusunda ele alınacaktır. Michaud şiddeti en kapsamlı haliyle şu şekilde tanımlar:

Bir karşılıklı ilişkiler ortamında taraflardan biri veya birkaçı doğrudan veya dolaylı, toplu veya dağınık olarak, diğerlerinin veya bir kaçının bedensel bütünlüğüne veya törel ahlaki/ moral/ manevi bütünlüğüne veya mallarına veya simgesel ve sembolik ve kültürel değerlerine, oranı ne olursa olsun zarar verecek şekilde davranmasıdır (aktaran: Özsöz, 2009, s. 23).

1.1.TOPLUM DÖNÜŞTÜRÜCÜ OLARAK ŞİDDET

Şiddet bağlamında tarihe baktığımızda farklı yönleri ile şiddetin, insanlığın her aşamasında var olduğu görülmektedir. İnsan, ilk olarak, doğa içerisinde varlığını sürdürebilmek için şiddete başvurmuştur:

Şiddet, insanın insan ile ilişkisinden önce, insanın Doğa ile ilişkisinde görülüyor. Varlık sürdürmek için Doğa ile etkileşiminde bulunması gereken insan Doğa'nın kendini yeniden-üretme süreçlerini uzun gözlemler sonucunda öğrenip de bu süreçlere müdahalede bulunacak yetkinliğe gelinceye kadar Doğa ile karşıtlık ilişkisi içinde yaşamıştır. (...) Bu ilk aşamalarda henüz soy topluluğu içinde yaşayan insanlar arasındaki ilişkilerde şiddet pek yer almamaktadır. Henüz verimliliğini istediği kadar arttıramadığı Doğa'yı paylaşmada rekabet içinde bulunduğu "düşman" öteki soy topluluklarıyla anlaşmazlıklarında bile şiddet' i, çok uzun süren anlaşma çabalarının sonuç vermemesi üzerine kullanmaktadır. Bunun nedeni, Doğa ile etkileşiminde soy toplulukları için en önemli aracın insanın oluşudur. İnsan, kolektif varlık sürdürmede en belirleyici üretici güçtür. Ayrıca, savaş ve savunma aracıdır (Oskay, 1996, s. 185).

Bununla beraber çeşitli gelişim aşamalarını tamamlayan insanlık serüveni içerisinde de şiddetin sürekli yer aldığını Lorenz şu şekilde ifade eder:

Kavramsal olarak düşünmenin sonucunda, çevre hakkında sorular sorarak deneyler yapmak, insana ilk iş aletlerini, yumruk biçimli taş baltayı ve ateşi kazandırdı. İnsan bunları, Pekin insanının yaşadığı yerdeki buluntularla kanıtlandığı gibi, derhal, kardeşini öldürmek ve kızartmak için kullandı: ateşin kullanıldığına ilişkin ilk izlerin yanında, küçük parçalara bölünmüş ve açıkça kızartılmış insan kemikleri duruyordu (1996, s.66).

Esasen en başından beri farklı türleri ile şiddet, toplumların oluşması ve dönüşmesinde önemli bir lokomotif görevi görmüştür. Hobbes bu durumu "kılıç olmaksızın sözleşmeler sözcükten başka bir anlam taşımaz" diyerek ifade eder (aktaran: Arendt, 1996, s. 8). Şiddetin toplumdaki oluşturucu, dönüştürücü rolüne Engels ise şöyle değinmektedir:

(...) tarihte şiddetin başka bir rolü daha vardır, devrimci bir rol; Marx'ın sözlerine göre, eski toplumun ebesidir o, göğsünde de yepyeni bir toplum taşır; toplumsal hareketin donmuş ve ölmüş siyasal biçimlerini alt etmekte ve parçalamakta kullandığı bir araçtır o (1996, s. 184).

Daha sonraları toplumda sınıfların belirginleşmesiyle, ekonomik temelli ayrışmalar Engels'e göre şiddetin kaynağı olmuştur. Engels sınıflar arası mücadelede, şiddetin dönüştürme mekanizmasını ise şöyle açıklamaktadır:

Tarihte şiddetin ekonomik evrim karşısındaki rolü açıktır öyleyse. İlk olarak her siyasal şiddet, öncelikle toplumsal nitelikli bir ekonomik işleve dayanır ve toplulukların bozulması toplumun bireylerini özel üreticilere dönüştürdükçe, yani onları ortak toplumsal görevlerin yöneticilerine daha da yabancı kıldığı sürece artar. İkinci olarak, toplumdan bağımsızlaştıktan sonra, hizmetçilikten efendiliğe geçtikten sonra siyasal şiddet iki yönde hareket edebilir. Ya olağan ekonomik evrim yönünde hareket eder. Bu durumda ekonomik evrimle siyasal şiddet arasında bir çatışma doğmaz ve ekonomik evrim hızlanır. Ya da şiddet ekonomik evrimin tersine hareket eder, bu durumda, birkaç istisna dışında, şiddet yavaş yavaş ekonomik evrime bırakır kendini (1996, s. 184).

1.2.SİMGESEL ŞİDDET

Şiddetin kavramlaştırılmasında buraya kadar olan etkenlerin yanı sıra Bourdieu'nun simgesel şiddet kavramı da günümüz dünyası için dikkat çekicidir. Bourdieu'nun tanımını önemli kılan; "şiddetin sadece olaylar bütünü olmadığı, onun aynı zamanda olayları dizginleme, yargılama, görme ya da görmezden gelme şekli olarak da anlaşılabilirliği belirlemesidir" (aktaran: Özsöz, 2014 s. 293). "Bourdieu'nün kavramsal dünyasında sembolik şiddet,"şiddetin görünmez ve kibar bir formu" dur" (aktaran: Türk, 2014, s. 613).

Bourdieu simgesel şiddeti habitus kavramıyla açıklar. Ona göre bireyin algıları yaşadığı çevreye göre şekillendirilecektir. Dolayısıyla bireyin, şiddete dair tanımlamalarını da bu çerçeveye göre yapacağı söylenilebilir. Buradan yola çıkarak, şiddetin toplumsal düzeyde yaygınlaştığı kültürlerde şiddet olaylarının saptanması ve bir olayın şiddet tanımına girmesi zorlaşır diyebiliriz. Ayrıca şiddet olaylarının tekrarlanması bir süre sonra bu olaylarda kanıksanmaya sebebiyet vermektedir. Bu durum da şiddetin görünürlüğünü azaltacaktır. Bireyin habitusuna bağlı olarak değişen bu 'kanıksama' durumunu Trend şu şekilde belirtmektedir:

Şiddetin insanlık tarihine ve kültürüne ne kadar yayıldığına bakılırsa insanların onu hayatın doğal bir gerçeği olarak görmesi şaşırtıcı değildir. Küçük yaşlardan itibaren gençler masalarda, dinde, oyuncaklarda ve medyada şiddete maruz kalırlar. Şiddet, okulda öğrenilen edebiyat ve tarihte olduğu kadar çocuk parklarında oynanan oyunlarda ve yapılan sporlarda da vardır. Akıl sağlığı uzmanları çoğu insanın şiddet davranışlarını ya bilişsel ya da duygusal süreçler yoluyla edindiğini artık kabul etmektedir (2008, s. 49).

Bu noktada simgesel şiddet gündelik hayatın birçok alanında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Hatta Bourdieu' ya göre, insanı kendi değer yargılarına göre

şekillendirmek de şiddettir. Benzer şekilde simgesel şiddet terimiyle “Bourdieu, kişilerin silah gücünden değil, yanlış anlamının gücünden zarar görmeleri/engellenmelerini kasteder” (Calhoun, 2014, s. 119).

Diğer yandan Bordieu'nun kavramını önemli kılan bir nokta da şiddet olaylarının algılanışına dair belirlemesidir. Bu durumu Özsöz şu şekilde belirtmektedir:

Simgesel şiddetin dayandığı temel kaynak olarak egemenlik altındakilerin habitusunu oluşturan yapılarla egemenlik ilişkilerinin yapısı arasındaki uyum gösterilebilir. Yani egemenlik altında olan birey, egemen olanı egemenlik ilişkisinin ürettiği ve bundan dolayı da egemen olanın çıkarına uygun olan kategoriler aracılığıyla algılamaktadır (2014, s. 293).

Bu çerçevede “Bourdieu burada simgesel şiddete maruz kalanın da önemli bir rolü olduğunu savunmaktadır. O'na göre bu yumuşak sömürü ilişkileri egemenlik altında olanın, sömürde bulunana duyduğu sevgi ya da hayranlıkla yaptığı katkıları da içinde barındırır” (Özsöz: 2014, s. 293). Bu çerçevede yukarıda bahsedildiği gibi şiddetin farkındalıkla olan ilişkisi göz önüne alındığında, simgesel şiddetin, çoğu zaman kurbanlarına dahi görünmez biçimde var olduğunu, hatta kurbanlarının gönüllü ‘katılımıyla’ sürdürüldüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla toplum, yaygınlaşan şiddet eylemlerini, bir süre sonra ‘şiddet eylemi’ olarak görmeyi bırakacaktır.

2. BÖLÜM

SANAT ŞİDDET İLİŞKİSİ

Sanatçı, toplumun bir bireyi olarak yaşadığı döneme tanıklık eder. Dönemin sosyal, siyasi, ekonomik koşullarından etkilenir ve yaşadığı toplumsal olayları, trajedileri, felaketleri eserleri aracılığıyla bir nevi kayıt altına alır. Böylece izleyiciler, eserler üzerinden dönemin ahlaki, siyasi, kültürel yaşamı hakkında bilgi edinebilmektedir. Aynı zamanda bu eserler sanatçının olaylara bakış açısı konusunda da bize bilgi verir. Sonuçta eserlerde yer alan imgeler sanatçının ifade yöntemleriyle oluşmaktadır. Bu sebeple çoğu zaman eserlerde sanatçının olaylara, döneme, toplumsal yaşantıya tepkilerini veya yorumunu görmekteyiz.

Bu durumu Gombrich Sanatın Öyküsü'nde "sanatın tarihinin, gittikçe gelişen teknik yetkinleşmenin tarihi değil, değişen düşünce tarzının ve kuralların tarihi" (1994, s. 44) olduğunu belirtmektedir. Bu sebeple olacak ki kitabın hemen ilk cümlesinde "“sanat’ diye bir şey yoktur aslında. Sadece sanatçılar vardır” (1994, s. 16) demektedir.

Buna benzer şekilde Mülayim, sanatın bu yönünü şu şekilde ifade etmektedir: "sanatın binlerce yıllık tarihi, tekdüze bildirimlerle yürüyüp gelen bir mahkeme zaptı veya bir resimli roman olmaktan çok; insan eğilimlerinin sonsuz çeşitliliğini özümlemiş bir dildir" (2000). Sanat tarihini incelediğimizde bu eğilimlerin değişimini çok net görebilmekteyiz. Bu haliyle şüphesiz "sanat, her zaman hayatın üstüne dökülmüş bir krema değildir" (Mülayim, 2000). Sanat böylece, hayatın insan için katlanması zor yanlarını, nefretini, direncini, çabasının da yansımasıdır.

Şüphesiz sanat eserlerinde işlenen şiddet her zaman tepkisel bir sürecin ürünü olmamıştır. İlk dönem sanat üretilerine baktığımızda, çalışmalarda yer alan imgelerin gündelik yaşam için işlevsel olduğunu görmekteyiz. Örneğin ilk çağların mağara resimlerinin dini ritüellerde işlevsel olduğu düşünülmektedir. Lascaux, Chauvet gibi mağaraların duvarlarında ki mağara resimlerinde av sahneleri görmekteyiz. Bu imgeler doğrudan yaşamın devamıyla ilgili dinsel inanışları yansıtmaktadır. Sanatçı, imgesini oluştururken belki de çizdiği hayvan üzerinde büyüsel bir etki kurmayı amaçlamaktaydı. Diğer yandan bu mağara duvarlarında sadece av sahneleri tasvir edilmediği, yırtıcılar ve diğer hayvanların da betimlendiği görülmektedir. Bu çizimler de savunmasız olan insanın, doğada kendine yer açma çabasıdır diyebiliriz.

Sonraki yıllarda, ilk devlet organizasyonlarının kurulduğu tarım toplumlarında, bu imge ve gerçek hayat ilişkisine benzer şekilde sanat eseri, yaşamın içinde var olmaktadır. İktidarın bu ilkel formları, şiddet unsurunu hem iktidarı ele geçirmek aynı zamanda da iktidarlarını sürdürmek için sıklıkla kullandılar. Bu dönemde sanatçıların ve dolayısıyla sanatın, iktidara doğrudan bağlı olması sebebiyle bu ilk toplulukların betimlemelerinde şiddeti oldukça sık ve incelikle işlediği görülmektedir. Sanat, sonraki dönemlerde ve uzunca bir süre ,

“öncelikle resmi kurumların- özellikle devlet ve kilisenin- çıkarlarına hizmet eden sanat, kurumsal ve bireysel iktidarı yayma işlevi görüyordu” (Leppert, 2009 s. 162).

Sanat uzun yıllar çeşitli kurumlarca propaganda aracı olarak görülmüş olsa da aynı zamanda bir çeşit direnç alanı da olmuştur. Sanat duyguları ifade etmede güçlü bir anlatım yoludur. Birçok canlı için yıkım olan şiddetin, sanatta sıkça işlenen konu olması belki de bundandır. Tabii ki sanat sadece bir ifade aracı değildir. Sanat, sanatçılar ve izleyici için, eserler aracılığıyla bir tür direnç çabasıdır da aynı zamanda.

Sanat bize kurgu aracılığıyla gerçeği anımsatır, anlatır ya da anlattığı kanısı uyandırır. Tam olarak gerçek olmayan bir durumu, basit bir kurgusal anlatımla size bir tarz içerisinde sunarak sizi gerçek hakkında düşündürür. Bunların etkisini ölçmek zordur. Çünkü çok uzunca bir süre kayayı aşındıran su ve rüzgâr gibi yavaş yavaş etkilerler. Bu da sanatçının, sanatın dolaylı olarak insana ulaştırdığı özel bir güçtür (Ötügen, 2008, s. 91-92) .

Bu bağlamda şiddete karşı bir direnç aracı olarak sanatsal yaratıcılığın temelinde Rollo May gibi düşünülere göre yaşamın olumsuzluklarına karşı geliştirilen çaba yatmaktadır. Örneğin Rank “gerçek hastalık olmadan gerçek iyileşme olmaz” demektedir (aktaran: Oysal, 2012 s. 22). Bu durumda toplumda yaygınlaşan şiddet, cinayetler, adaletsizlik beraberinde getirdiği öfkeyle yaratıcılığı beslemektedir. “Öfke, toplumumuzda fazlasıyla bulunan adaletsizliğe karşıdır. Ama eninde sonunda tüm adaletsizliğin prototipine karşıdır: ölüme.” (May, 2012, s. 57). Bu doğrultuda May, şair Kunitz'den alıntı yaparak “şair şiirlerini öfkesinden çıkarır, yazar” demektedir. May yaratma cesareti isimli kitabında şiddet olaylarına verilen tepkilerin altındaki psikolojiyi tartışmaktadır. Ona göre:

(...) sanatçılar, insanoğlunun süregelen kafa tutma gücünün taşıyıcılarıdır. Kendilerini, Tanrı'nın Yaradılış' ta kaostan biçimini yaratması gibi, kaosun içine ona biçim vermek için gömmeyi severler. Gündelik, duygusuz, alışlageldik olandan hiçbir zaman hazzetmeyerek devamlı yeni dünyalara doğru ileri atılırlar. Böylece “soyun yaratılmamış vicdani”nın yaratıcıları olurlar (2012, s. 57).

Bu düşünceler sanat şiddet ilişkisindeki psikolojiye ışık tutabilir. Bu düşüncenin aslında bir başka ifadesini Alper Oysal “Devrimlerin ortaya çıkardığı usdışı

kaynaklar bilimsellik savlayan kuramların ideolojik türevleriyle toplumsal biçim almaya zorlandı. Usdışı kaynakların bireysel biçimlenişi ise sanatta ifadesini buldu” (2012, s. 17) şeklinde belirtmektedir. Bu noktada usdışı kaynak olarak şiddeti ele alırsak, bu düşünceler bizlere sanat şiddet ilişkisinin başka bir boyutunu anlatır.

Sanatın şiddete karşı direnç oluşturması şüphesiz sanatçıların ifade biçimleriyle mümkün olmaktadır. Sonuçta sanat eserleri sanatçının düşüncelerinden bağımsız oluşturulamaz. Bu noktada Rüzgar ve Demircan’ın belirttiği nokta göz önünde bulundurulması gereken bir ifadedir. Onlara göre sanatçı bir imgeyi oluştururken, bunu kurban üzerinden düşünerek hatta işlenen konu bir katili anlatsa da katili de kurbanlaştırma eğilimindedir (Rüzgar ve Demircan, 2012, s. 20). Bu durum özellikle 19. yüzyıl sonrası sanatçılarda belirgin olarak görülmektedir. Savaşlar ayaklanmalar toplu ölümler ve infazlar birçok sanatçıyı derinden etkilemiş ve sanatçılar adeta resimleriyle kurbanlara sahip çıkmıştır. Örneğin “Gericault'nun öldürülen suçluların kesik başlarına gizli ve derin bir şefkat eklemesi, Goya'nın parçalanarak terkedilmiş beden parçalarına resimleri aracılığıyla sahip çıkması, sanatçıların cezalandırılmış suçlulara başka bir açıdan bakmamızı öneren yapıtlarına örnektir”(Rüzgar ve Demircan, 2012, s. 19).

Bu noktada sanatın farklı toplumları ve kültürleri birleştirebilen yapısı birçok sanatçının bir araya gelmesini sağlamaktadır. Böylelikle sanat, şiddete direnmede etkili bir araç olmaktadır. Örneğin Dada, savaş karşıtı bir sanat formu olarak karşımıza çıkar. Savaş karşıtı sanatçılardan oluşan, savaşı anlamsız bulan Dadacılar sanatın üst coğrafya olma işlevine örnektir. “Dadacılar sanatı, bu tür tepkilerin dile geldiği bir tür özgürlük alanı olarak algılamışlardır” (Antmen, 2013, s. 123). Günümüzde gelişen teknolojiyle birlikte haberleşme ve bilgi paylaşımının yayılması sanatta yeni ifade olanaklarının önünü açmıştır. Böylece şiddetin eleştirisinde sanat, önemli bir ifade alanı olmuştur. Örneğin bugün birçok uluslararası etkinlik farklı coğrafyalardan birçok sanatçıyı bir araya getirmektedir.

Sanatçılar ve düşünürler coğrafi sınırların dışında düşünen ve üretirken varlıklarını koruyabilen insanlardır. Çünkü sanatın kendisi bir coğrafyadır. Sanat coğrafyası her koşul ve durumda bir sığınak, durumlar üstü bir yaşama alanıdır. Bu nedenle özellikle savaş döneminde ya da sonrasında sanat bir iyileştirme formu olarak önerilir (Rüzgar Kayıran, 2013, s. 117) .

Belki de tüm bu çabaların ortak noktası Berger'in deyişiyle "yeni dünya düzeni altında yaşadığımız bu karanlık çağda, acıyı paylaşmanın, onur ve umudu tekrar bulmanın olmazsa olmaz ön koşulu olmasıdır. Çoğu acı paylaşılamaz. Ama acıyı paylaşma iradesi paylaşılabilir" (2017, s. 120) .

3. BÖLÜM

SANATTA ŞİDDET İMGELERİ

Daha önce de belirtildiği gibi şiddet, insanlığın ilk dönemlerinden itibaren karşımıza çıkan bir olgudur. Dolayısıyla şiddetin, bilinen ilk çağların resim ve heykel çalışmalarında dahi izi sürülebilmektedir. İlk çağ insanları yaşamını avcılık ve toplayıcılıkla sürdürüp göçebe olarak yaşamaktaydı. Av, yaşamın devamı demektir. Bu sebeptendir ki mağaralardaki av hayvanları ve avlanma sahneleri bir ritüelin parçası gibidirler. İlk insanların bu imgeler aracılığıyla avının üzerinde bir tür güç sağlamayı amaçladığı düşünülmektedir. Bu insanlar çoğunlukla av hayvanlarını betimlemişlerdir. Hatta bazen kendilerini de avlanma sırasında resmetmişlerdir. Bunun yanı sıra sadece avlayabildikleri hayvanları değil, kendilerini de avlayan yırtıcı hayvanların imgelerini de yansıtmışlardır. Bütün bu imgeler ilk bölümde de değindiğimiz gibi insanın doğada kendine yer açma çabasının ürünleridir.

Bu av sahneleri, her ne kadar içlerinde belirli bir şiddet unsuru barındırırsa da şiddetin kurumsallaşmış, sistemli bir şekilde imgeleştirildiği eserleri, artık yerleşik olarak yaşayan tarım topluluklarının sanatında görmekteyiz. Bu toplumlarda besin ihtiyacının tarımdan karşılanması ve yerleşik olarak topluluk halinde yaşanması, bir yönetim organizasyonunun oluşturulmasına zemin hazırlamıştır. Böylece üretim organizasyonu ve savaşlar için ilk askeri organizasyonlar bu dönemde oluşturulmuştur. İlk devletlerden olan Mezopotamya uygarlıklarının

sanatı da bu organizasyonlar çerçevesinde evrilmiştir. Sanatın, bu uygarlıkların erken dönemlerinde, ritüelin parçası olma görevini devam ettirdiğini görmekteyiz. Fakat ilerleyen dönemlerde iktidar kurumunun güçlenmesi ve fatih, imparator hükümdar figürünün belirmesiyle sanat, iktidarın gücünü göstereceği bir propaganda alanı olmuştur. Örneğin Asur kralları sanatın bu alanını oldukça sık kullandıklarını görmekteyiz. Kralların yönetimleri süresince oldukça şiddetli ve katı bir yönetim sergilediği görülmektedir. Güçlerinin ve zenginliklerini göstergesi olarak büyük saraylar yaptırmışlar ve bu sarayların duvarlarına ayrıntılı şiddet sahneleri işlemişlerdir. Bu dönem uygarlıkları için şiddet, iktidarı elde etmenin ve aynı zamanda elde tutmanın önemli bir aracı olarak görülmektedir. Bu sebeple Asurlu sanatçılar çoğunlukla savaş sahnelerini veya av sahnelerini özenle işlediklerini görürüz. Örneğin saray duvarları kabartmalarında krallarının yaptığı savaşlar detaylı olarak anlatılmıştır. Bu anlatılarda imgeleri oluşturan düşünce ilk çağlardaki insanlarınkiyle oldukça benzerdir. Gombrich bunu şu şekilde ifade eder;

Bu anıtların ardındaki düşünce, belki de, zaferlerin anısını canlı tutmak değildi sadece. İmgelerin gücüne duyulan o eski inanç bunların yapılmasını emredenleri hiç yoksa ilk zamanlarda etkilemiş olmalıdır. Heralde onlar da kralın ayağı, alt edilen düşmanın boynu üzerinde durdukça, boyunduruk altına alınan kabilenin bir daha başkaldıramayacağına inanıyorlardı (2004, s. 72) .

Bu sebepten olacak ki kralın ayağının, bundan sonraki dönemlerin eserlerinde de düşmanın boynundan kalkmadığını görmekteyiz. Asurlular, savaşlarının betimlendiği kabartmalarda kendilerini askeri disiplin içerisinde katı bir ifadeyle adeta bir makinaymış gibi resmetmektedirler. Buna karşın düşmanları onlarla savaşırken ya ölmekte ya da kaçmaktadırlar. Bu anlatım biçimi kendinden sonraki birçok uygarlıkta da kullanılmıştır. Örneğin; Mısır sanatının da birçok sahnesinde düşmanı cezalandıran kral figürüne rastlanır.

Asurlular savaşı betimleyen resim-betilerle; hem askeri alandaki başarılarını belgelemek, hem imgenin büyüsel gücüne başvurmak suretiyle bölgenin krallıklarını ve kentleri kontrol altına almak, hem de dış akınları ve içten Asur ülkesine karşı düzenlenen komploları kontrol altına alabilmek için duvar rölyeflerine; Asur askeri gücünün üstün niteliğini yansıtmak istiyorlardı. Böylelikle politik anlamda egemenliklerini düşmanlarına kanıksatmaktaydılar (Daloğlu, t. y , s.5).

Savaş sahnelerinin yanı sıra oldukça sık işlenen diğer sahneler de Kralın askerleriyle çeşitli hayvanları, çoğunlukla aslanları, avlarken betimlendiği sahnelerdir. Görsel 1 bunlardan bir detayı göstermektedir. Sahnede Asur kralı Assurnasipal'i bir aslanı öldürürken görmekteyiz.



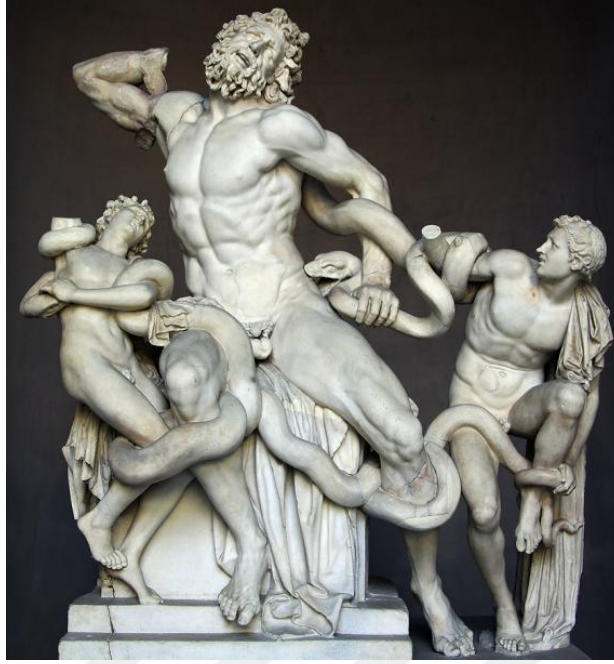
Görsel 1: Ninova Asur Sarayının Rölyeplerinden bir görüntü MÖ. 645-635. Erişim: 02.11.2018.
<https://bit.ly/2FmImE5>

Av betimlemelerinin hemen hepsinde askerler ve kral insanüstü bir ifadesizlikle aslanları öldürmektedir. Bu sahnelerdeki “katı ve sert bedenler, çok kesimli bir makinenin (iktidar çarkının) bir parçası olarak oluşmuş kültürel bir gaddarlığı temsil etmektedir” (Daloğlu, t.y, s. 4). Aynı zamanda rölyeplerdeki sahnelerde görülen aslan öldürme eylemi, sembolik açıdan doğaya karşı üstünlüğü de ifade etmektedir.



Görsel 2: Narmerin Paletleri, MÖ y. 3200. Kayrak taşı yüksekliği 63 cm. Kahire, Mısır: Mısır Müzesi. Erişim: 04.12.2018. <https://bit.ly/2RHgNdZ>

İktidar ve şiddetin bu yakın ilişkisi uzunca bir süre devam ettiği ve dolayısıyla sanat eserlerinde de sıklıkla şiddet olayları konu edildiği izlenmektedir. Yunan sanatında da benzer bir durum görülmektedir. Yunan sanatının geliştiği coğrafyada topluluklar şehir devletleri olarak yaşadılar ve bazen kendi içlerinde bazen ise birbirleriyle uzun yıllar savaştılar. Yunan Sanatı üslup bakımından Mısır ve Mezopotamya kültürlerine ait betimlemelerden bariz farklarla ayrılrsa da şiddeti işleme sıklığı bakımından bu kültürlerle benzerdir (Görsel 2). Üstelik Yunanların tanrıları da şiddeti sevmekteydi. Bu sebeple “çağın vazoları ve duvar resimleri mitolojik çatışmaları olduğu kadar görkemli avlanma ve dövüş sahnelerini de ölümsüzleştiriyordu” (Trend, 2008, s. 105). Aslında bir şiddet sahnesi ise tam da Yunan sanatçılarının işlemeyi sevdiği hareket, oran, ifade için oldukça idealdir. Özellikle Helenistik Dönem, şiddet sahnelerinde sıkça rastlanan devinim, hareket ve ifade gibi plastik unsurların eserlerde ustalıkla işlendiği dönemlerden olmuştur.



Görsel 3: Hagesandrus, Polidorus ve Athenodorus. (MS 1. Yüzyıl). "Lacoön and His Sons / Lacoön ve Oğulları" , Mermer, .208x163x112 cm. Roma, İtalya: Vatikan Müzesi

Görsel 3 Roma Dönemine aittir. Fakat Roma sanatı ve Helen sanatı üslupsal açıdan oldukça benzerdi. Bu açıdan bu heykel Helen sanatının karakteristiğini başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Rahip Lacoön ve oğullarının öldürülüşünü konu alan eser trajik bir mitolojik olaydan esinlenilerek üretilmiştir. Efsaneye göre Lakoon Truvalıları savaş sırasında içerisinde düşman askerlerinin olduğu ahşap atı içeri almamaları yönünde uyarır. Bunun üzerine tanrıları kızdırır ve tanrılar Lacoön ve iki oğlunu gönderdikleri yılanla öldürür. Bu sahne Helen sanatının üslupsal çerçevesinde oldukça dramatik şekilde işlenmiştir. Gombrich bu betimlemeden yola çıkarak dönemin ifade anlayışıyla ilgili şu belirlemelerde bulunmaktadır;

Acaba, gerçeği söyledi diye, suçsuz bir kurbanın acı çektiği bir sahnenin ürkünçlüğünü mü duyurmak istemiştir bize? Yoksa, asıl istediği şey, insanla hayvan arasındaki korkunç ve müthiş bir boğuşmayı betimleme yeteneğini mi göstermekti (...) Helenistik dönemde sanat artık büyü ve dinle olan eski bağı büyük ölçüde yitirmiştir. Sanatçılar teknik sorunlarla sadece teknik sorun olarak ilgileniyorlardı. Bu bakımdan böylesi çarpıcı bir konunun tüm devinimi, ifadesi ve gerilimiyle nasıl canlandırılacağı sorunu, sanatçının çapını ölçmek için en uygun sınavdı. Lakoon'un bu yazgıyı hakedip etmediği heykelciyi hiç ilgilendirmemiş olabilir (2004, s. 113).

Ayrıca Roma Döneminde, sanat tarihi açısından bir yenilik olarak zafer taklarını inşası görülmektedir. Bu taklar kent meydanlarına, sokak girişlerine kuruluyordu ve çoğunlukla bir zafere adandığı için üzerlerinde savaş sahneleri yer alıyordu. Örneğin; Trajan sütununda Roma askerlerini Daçya seferi şeritsel bir şekilde aktarılmıştır (Görsel 4).



Görsel 4: Trajan Sütunu kabartmalarından görüntü. Erişim: 04.12.2018. <https://bit.ly/2SWm5j6>

Sonraki dönemlerde Batı sanat tarihinde bir kırılma yaşandığı görülmektedir. Hristiyanlığın ortaya çıkışı ve yayılmasıyla, eserlere aktarılan konuların seçimi ve ifade şekilleri Hristiyanlığın etkisiyle şekillenmiştir. Bu evreye bakıldığında sanatın uzunca bir süre dini metinlerin anlatılması için bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Dönemin sanatçıları, eserlerinde İsa'nın mucizelerini, yaşamını, öğretilerini ifade etmişlerdir. İlk Hristiyanlar İsa'yı iyileştirici, öğretici, kanun yapıcı veya hakim olarak tasvir etmişlerdi (Fleming ve Honour, 2016, s. 356) Bugün bile oldukça sık karşılaştığımız batı sanatının ikonlarından çarmıha gerilme sahnesi ise yaklaşık 10. yüzyıldan itibaren işlenmeye başlanmıştır. Çarmıha gerilme imgesi doğrudan şiddeti anlatmaktadır. İsa'nın bu şekilde bir tasviri Hristiyan sanatının erken dönemlerinde tercih edilmeyen bir anlatımdır. Fleming ve Honuor'un belirttiği gibi çarmıha gerilme, özünde İsa'nın çektiği acılara kendini adamasının sembolüdür. Bu sebeple olacak ki İsa'nın çarmıhtaki görüntüsünde, çektiği ıstıraplara benzer şekilde, bakanın da aynı acıları

hissetmesini sağlayacak şekilde, İsa'nın ilk tasvirlerinin aksine, figürün idealize edilmeden ifade edilmesi amaçlanmıştır.

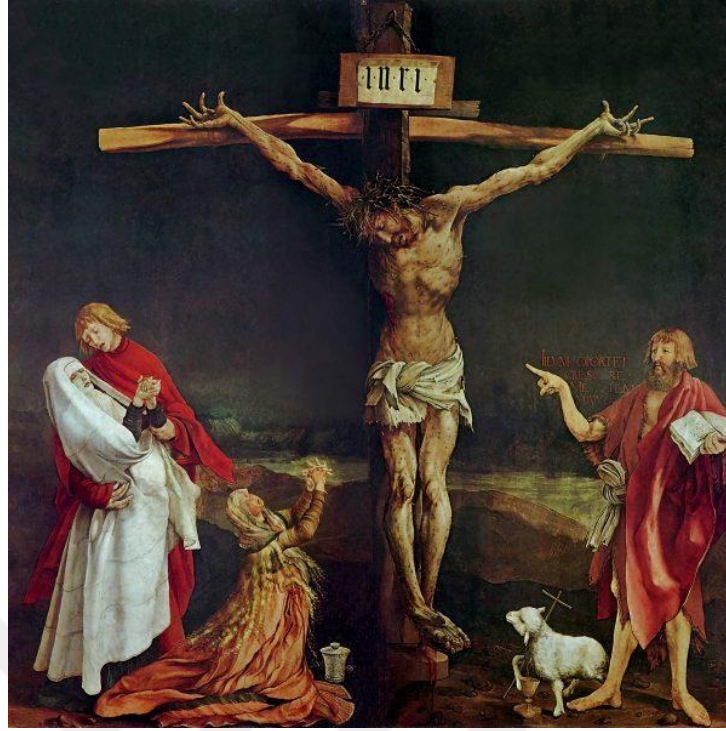
Burada değinilmesi gerek bir nokta da çarmıha gerilme sahnesinin zamanla bağlamının değişerek siyasi bir göstergeye dönüştüğüdür. Avrupa'da ortaçağın yaşandığı dönemde çarmıh anlatımının Esmer'e göre toplumu tehdit edici bir özelliği de vardır:

(...)din kurallarına uymayanlar, Tanrı, İsa ve azizlere kuşkuyla yaklaşanlar tıpkı işkencede ölen İsa gibi işkence görerek cezalandırılırdı. Bu dönemin yapıtlarında yaygın olarak kullanılan çarmıh imgesi işkencenin ve şiddetin sembolü idi adeta. İsa'dan uzunca bir süre sonradan tekrar tekrar kullanılmış çarmıh...bir taraftan din uğruna ölünebileceğinin simgesi iken diğer taraftan karanlık bir dönem olan ortaçağın ölüme yakın karakteristik yönünün simgesine dönüşmüştür (2001, s. 33).

Çarmıha gerilmeyi konu alan eserler arasında Grünewald'ın 16. yüzyılda pano üzerine boyadığı bu sahne, şiddetin en yoğun hissedildiği ve çarpıcı bir şekilde aktarıldığı çalışmalardan birisidir (Görsel 5). Gombrich bu sahneyi şu şekilde yorumlamaktadır:

Grünewald İsa'nın çektiklerini anlatan bir vaiz gibi, acımzasız can çekişmenin ürkünçlüğünü dile getirmek için elinden gelen her şeyi yapmıştır. Çarmıhtaki işkence ölmekte olan İsa'nın vücudunu çarpıtmıştır. Kırbaçların dikenleri, tüm figürü kaplayan irinli yaraların içine kadar girmiştir. Koyu kırmızı renkli kan, etin iç bulandıran yeşil rengiyle açık bir kontrast oluşturuyor. Acıların İnsanı, Çarmıha gerilişin ne olduğunu, yüz hatlarıyla ve parmaklarının etkileyici hareketiyle dile getiriyor (2004, s. 351).

Bu etkileyici anlatımında da anlaşılacağı gibi Grünewald olayın şiddetini tüm detaylarla işlemiştir. İzleyiciyi derinden sarsacak bu imge aslında bir hastane duvarı için yapılmıştır.



Görsel 5: Grünewald, M. (1512- 1516). "Isenheim Altarpiece / İsenheim Sunağı". Pano üzerine yağlı boya. 240x300 cm. Colmar, Fransa: Uterlinden Müzesi. Erişim: 16.10.2018. <https://bit.ly/2sftyya>

Fleming ve Honour, bu resmin hastalar için özel bir anlam ifade ettiğini ve tedavilerinden önce bu resimle kendilerini hazırladıklarını belirtmektedir. Ayrıca Grünewald'ın bu eserinin, fiziki ıstırapın daha derin anlamlarına işaret ettiğini ifade etmektedir (Fleming ve Honour, 2014, s. 462)

Hastalık bazen günahlar için cezalandırma olarak görülse de, aynı zamanda ruh sağlığını tamir edecek bir inayet olarak da yorumlanırdı. Kurtarıcı İsa'nın İzinde'nin yazarı "insanın kurtuluşuna ıstıraptan daha fazla yarayan bir şey yoktur" diye yazmıştır; "beden ne kadar acıyla harap olursa, ruh o kadar iç inayetiyle güçlenir." Çile'nin insanlar için biçilmiş karşılığı olarak İsa aşkına ıstıraplara tahammül edilmeliydi. Grünewaldın acı içindeki tasvirinin amacı bu yolla hasta ve sakatlara manevi yardım sunmaktı (Fleming ve Honour, 2014, s. 462).

Rönesans bir aydınlanma çağıdır. Rönesans dönemi, sanatta kilisenin gücünün önceki yüzyıllara göre azaldığı bir dönemdir. Bu dönem sanatçıları daha çok teknik meselelerle ilgilendiler. Her ne kadar kendinden önceki sanatçılardan üslup olarak ayrılmış olsalar da şiddetin ele alınışında aldığı farklı bir bakış açısı bu dönemde görülmemektedir. Bu dönemde genel olarak savaş sahneleri, İsa ve azizlerin çektiği çileler ya da mitler, eserlere işlenmeye devam etmektedir.

Esasında Rönesans ve sonrasında şiddetin ifade edilmişinde belirgin farklar görülmemektedir. Bu süreçte eserlerdeki plastik unsurlarda değişim izlense de 19. yüzyıla kadar şiddet olaylarının ele alınışında eleştirel bir tavır yoktur. Şiddet olaylarının ifade edilmişindeki esas değişim 19. yüzyılda görülmektedir.

Buraya kadar olan kısımda, sanatta şiddet imgelerini farklı bağlamlarıyla değerlendirmeye çalıştık. Bu çerçevede 19. yüzyıl öncesi sanatta şiddet anlatımının üç ana faktörün etkisiyle şekillendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bunlar genel hatlarıyla inanç, iktidar ve dönemin üslupsal belirlemelerinin etkisidir. Fakat 19. yüzyıl hem düşünce alanında hem de buna bağlı olarak sanat alanında bir kırılmanın yaşandığı yüzyıl olmuştur.

3.1.19.YÜZYIL VE SONRASINDA ŞİDDET ANLATIMI

19. yüzyıl kendisinden önce gelen birçok değer sorgulandığı bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Sosyoloji, bilim, kültür, ekonomi alanlarında gerçekleşen değişimler zamanla toplumsal düşünce yapılarında kırılmalara yol açmıştır. Bu dönüşüm süreci aynı zamanda savaş ve şiddetle beraber ilerlemiştir. Dolayısıyla yaşanan trajedilerin farklı bir bakış açısıyla sunulması böyle bir ortamda mümkün olmuştur.

Sanatçının bireysel politik inançları, eleştirel tavrı yapıtlara 18. yüzyılın sonlarında yansımıştır. Bu dönemin sanatsal anlayışı birçok sanat tarihçi tarafından (Hauser, Gombrich) modern sanatın başlangıcı olarak kabul edilen Romantizm akımıdır. Romantizm, sanatçının bireyselliği ve toplumsal bağımsızlığı tezini ileri sürmüştür. Bu dönemde sanatçılar duygularını, sezgilerini, heyecanlarını sanatın her alanında yapıtlara aktarmışlardır. Özlem, acı, ölüm, şiddet gibi konular romantiklerle birlikte sanata girmiştir (Ötgün, 2008, s. 92).

Bu dönüşüm sürecinde, İspanyol ressam Goya, eserlerinde eleştirel tavrın görüldüğü ilk sanatçılardandır. Goya'nın, özellikle yaşamının son dönemlerinde şiddeti, savaşı, toplumun yapısını çalışmalarında eleştirel olarak işlediği görülmektedir. Yaşadığı ülkenin içinde bulunduğu yıkım ortamından etkilenerek bir dizi 'karanlık' gravür dizisi üretti. Bu serilerle "adaletsizlik, dini fanatizm, boş inançlar ve zalimliğe karşı nefretini paylaşmaktaydı"(Fleming ve Honour, 2014, s. 644). İdam edilen bedenler, görülen korkulu rüyalar, canavarlar Goya' nın şiddetli dünyasının ürettiği imgelerdi. "Bunlardan bazıları Goya'nın İspanya'da tanık

olduğu aptallık ve gericiliğe, acımasızlığa ve baskıya karşı çıkışlarıdır; diğerleri sanatçının kabuslarını şekillendirirler” (Gombrich, 2004, s. 488)

Bu eğitici gravürlerin ahlakı iyileştirici mesajını yazıları ortaya koymaktadır; ancak hayvani itkilere ve iştahlara sahip bu rezilce, insana pek benzemeyen yaratıkların yaşadığı çığırından çıkmış dünyanın tedirgin edici manzaraları, Goya'nın o dönemde bile insanın iyileştirilebilmesi imkanına ve aklın gücüne duyduğu iyimser inançtan ne kadar uzaklaşmaya başlamış olduğunu göstermektedir (Fleming ve Honour, 2016, s. 644)

Goya'nın “3 Mayıs 1808” isimli ünlü eseri (Görsel 6), savaşı ve şiddeti tüm çarpıcılıkla anlatmaktadır.



Görsel 6: Goya, F. (1814). “El tres de mayo de 1808 en Madrid / 3 Mayıs 1808”. Tuval üzerine yağlı boya. 268x347. Madrid, İspanya: Prado Müzesi. Erişim: 16.10.2018. <https://bit.ly/2CcnqeL>

Resim, işgal sırasında Fransız askerlerine direnen İspanyolların idam edilmesini konu alır. Resmin geneline hakim atmosfer, Goya'nın kullandığı renkler, figürlerin ifadeleri tüm bunlar sahnedeki katı atmosfere vurgu yapar. Tüm bu görsel öğeler savaşın vahşetini etkili bir biçimde anlatmaktadır. Askerlerin katı duruşları karşısında biraz sonra ölümlle yüzleşecek insanların çaresizliği resimi oldukça dramatikleştirir.

Kompozisyon karşıtını birlikte sunan ve bundan dolayı etkisini artıran ikili planlar üzerine kuruludur. Bu planlar durağanlık-hareket, açık-koyu gibi sayılabilir. Durağanlık koyu, hareket açık alanda verilmiştir. Ayrıca anlam olarak da resim, ezen-ezilen (ölen-öldüren), ölüm-yaşam gibi karşıt kavramları da çağrıştırmaktadır (Ötgün, 2008, s. 94).

Resme hakim karanlık ve karamsarlığın yanı sıra umutsuzluk da hakimdir. Fleming ve Honour'un da belirttiği gibi sahne, mantık dışılık karşısında bütün çabaların boşa gittiğinin ifadesidir. Ne siyaset ne de inanç, insanın vahşiliği karşısında tutunabilmiştir. Bir zamanlar aydınlanmanın öncüsü olacağı düşünülen askerlerin 'feneri' artık insanlığa çevrilmiş gibidir. Sahnede "geri plandaki kulelerin temsil ettiği Kilise ile dazlak keşiş de lanetlenenler arasındadır" (Fleming ve Honour, 2016, s. 646).

Goya kurguyu oluştururken sahneyi idealize etmeden aktarmıştır ve "eski dönemlerde konunun dehşetini dağıtan veya hafifleten, deyim yerindeyse "tarafsızlaştıran" renk ahengi veya ince fırça işlerini kullanmasına izin veremeyecek kadar kızgınlık ve şiddet içindeydi" (Fleming ve Honour, 2016, 646).

Theodore Gericault da tıpkı Goya gibi eserlerinde yer verdiği şiddet sahneleriyle döneminin ahlaki, siyasi, kültürel yapısına eleştiriler getirir. Gericault o dönemler idam edilen insanların beden parçalarıyla oluşturduğu kompozisyonları bu türden bir eleştirinin resimleridir (Görsel 7). Gericault' nun kurgusu, kopmuş bu beden parçalarına bakarken resimdekilerin hala canlı olduğu hissine kapılmamızı sağlamaktadır. Örneğin; Görsel 5'teki el narin bir hareketle, sarılıyormuş gibi kurgulanmıştır. Leppert "Sanatta Anlamın Görüntüsü" isimli kitabında resmi şu ifadelerle anlatmaktadır:



Görsel 7: Gericault, T. (1818-1819). "Study of Severed Limbs / Kesilmiş Bir Kolla İki Bacak". Tuval üzerine yağlı boya. 52x64 cm. Montpellier, Fransa: Fabre Müzesi. Erişim: 17.10.2018. <https://bit.ly/2FkvHAj>

Bedenler yere yığılan aşıkların bedenleri gibi birbirine sarılı. Dolayısıyla, suçlunun teşhir edilen bedeninin sergilediği suç değil, kendisini cezalandıran toplumun ona yakıştıramadığı onurun izleridir (...) ceset parçalarına kan vererek, onları hayat ile ölüm arasındaki bir yere koyarak seyircideki ceset ve iç organ nefretini askıya alıyor. Bu şekilde, toplumsal çelişkiler ve temsil edilmesi imkansız olanı temsil etmek üzere inşa edilen bir protest söylemi görselleştiriyor: öfkenin estetiği; bir şeyler söyleyen güzellik (2009, s. 209)

Gericault bu resimleriyle parçalara ayrılmış kurbanların hakkını bir şekilde teslim etmiş diyebiliriz. Aynı zamanda "bu imgeler, genelde o zamanlar sürüp giden ölüm cezası tartışmalarıyla ve özelde de giyotinin güya insaniliği ya da tersine, tüyler ürpertici vahşiliğiyle ilgili olabilir (Leppert, 2009, s. 205).

20. yüzyıl ise Keane' in deyimiyle şiddetin yüzyılı olmuştur. Savaşlar, toplu kıyımlar, isyanlar, nükleer silahlar, cinayetler, göç etmek zorunda kalan insanlar... "Bu yüzyıl, tasarlanmış olsun ya da olmasın, şiddetin her türünün, hak ettiği kadar çok daha fazlasına tanık oldu" demektedir Keane (1998, s. 13). Bütün bu trajediler, toplumun parçası olan sanatçıları da derinden etkilemiştir. 20. yüzyılın ilk yarısında şiddet, adeta hayatın bir parçası ve en büyük sorunu haline gelmiştir.

19. yüzyıl ressamının çalışmalarındaki boya kullanımı ve yeni ifade formları üzerine yoğunlaşmalarında, sanatçıların yaşadığı trajediler de etkili olmuştur.

Savaşın getirdiği yıkım sanatçıları daha içe dönük hale getirmiştir. Bu noktada genel olarak tercih ettikleri anti natüralist biçimler ve boya anlayışları dışavurumcuların özgün dünyalarını yansıtma çabalarına olanak vermiştir. Dışavurumcuların eserlerinde izlenen bu yaklaşım Maurice de Vlaminck'in belirttiği gibi "Herkesin kendi gözüyle yani bir dünya yaratma çabasının" ifadesidir (aktaran: Antmen, 2012, s. 34). Dışavurumcuların çalışmalarında hissedilen bu naiflik, boğucu şiddet atmosferinden bir tür kaçış olarak yorumlanabilir.



Görsel 8: Beckmann, M. (1918-1919). "The Night / Gece". Tuval üzerine yağlı boya. 133x153. Düsseldorf, Almanya : Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Erişim: 02.11.2018. <https://bit.ly/2sgNMHK>

Alman sanatçı Max Beckmann, Dışavurumcuların plastik kaygılarından farklı olarak toplumsal olayları eleştiren resimler yapmaktaydı. Sanatçının "Gece" isimli resmi dönemin huzursuzluk ortamını çarpıcı bir şekilde yansıtmaktadır (Görsel 8). Beckman resminde evlerinde bir anda adeta avlanmış bir aileyi resmeder. Sahnede kapı kırılmış ve işkenceciler içeri girip soğukkanlılıkla görevlerini yapmaktadırlar. Evin içerisindeki saldırganlar, kendileri için oldukça sıradan bir görev yapıyor gibidirler. Bu anlatımla Beckmann, toplumda yaygınlaşmış ve yinelenen şiddetin bu soğuk yüzüne dikkat çekmek istemiş olabilir. Aynı

zamanda resimdeki renkler, parçalı kompozisyon ve figürlerin keskin hatları yaşanan şiddeti ifadesini daha vurucu kılmaktadır. Bunun yanı sıra sanatçı, kompozisyonuna yerleştirdiği çeşitli sembollerle yaşadığı döneme ait veriler sunmaktadır. Örneğin resimdeki sönmüş mum, Beckmann için gelecekteki karanlığın ifadesi olabilirdi.

Beckmann'ın sezdiği karanlık günlerin, sonraki yıllarda İkinci Dünya savaşı olarak geldiği görülmektedir. Savaştan önce Beckmann ve çoğunluğu Alman dışavurumcuların çalışmaları dönemin faşist yönetimi tarafından dejenere ilan edilmiştir.



Görsel 9: Bacon, F. (1954). "Study for a Running Dog / Koşan Köpek Çalışması". Tuval üzerine yağlı boya. 152.7 x 116.7 cm. Washington ABD: National Gallery of Art. Erişim: 02.11.2018. <https://bit.ly/2H7oPJc>

İkinci Dünya savaşı, savaşa bir şekilde tanıklık eden birçok sanatçıda derin izler bırakmıştır. Örneğin Francis Bacon'un resimleri savaş sonrası insanlığın yaşadığı travmayı yansıtmaktadır. Bacon'un resimleri sanatçının yaşadığı tedirginlik ve tekinsizliği göstermektedir. Lyton bu durumu şöyle ifade etmektedir:

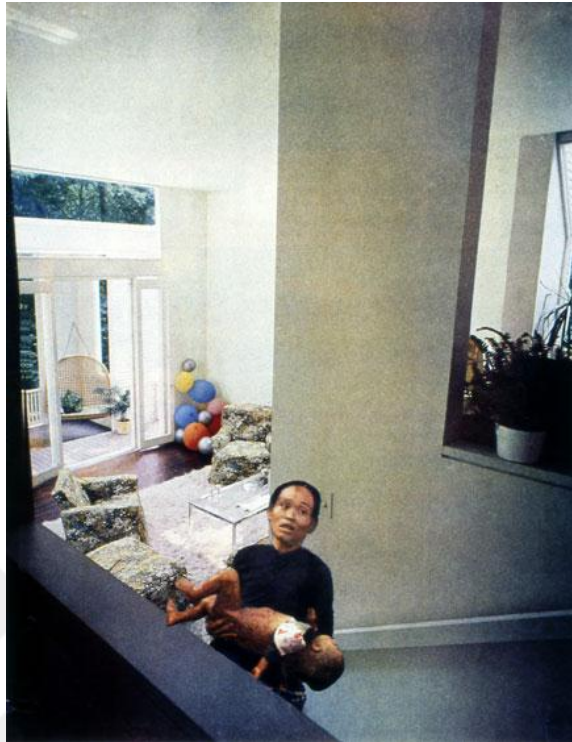
(...) Bacon, insanlardaki belli belirsiz dehşet ve korku duygularını harekete geçirir. Bunlar, devlet yönetimine muhalif olanların etkili bir biçimde yok edilmesinden kaynaklanan korku ve dehşet olabileceği gibi, günlük yaşamın adeta bir parçası haline gelmiş gaddarlıklar karşısında duyulan korkuyu ve dehşeti de ima eder (Lyton, 1982, s. 266).

Bacon'un sokakta bir köpekle karşılaşmayı betimleyen bu resmi, savaş sonrası insanın yaşadığı korku ve tekinsizlik hissine gönderme yapmaktadır (Görsel 9). Karanlık bir sokakta karşıdan gelen bir köpekle karşı karşıya kalmanın verdiği his savaş sonrası insanlığı yaşadığı tekinsizlikle örtüşüyor gibidir. Aslında Francis Bacon resimlerinde kullandığı figürleri oluştururken, fotoğrafçı Muybridge'in çektiği fotoğraflardaki figürleri model olarak kullanmıştır. Fakat Bacon, bu fotoğrafları yorumlayarak imgelere dönüştürmüştür. Örneğin bu resimde köpeğin ifadesinin ve dolaylı olarak niyetinin seçilememesi kaygıyı arttırıcı bir etki yaratmaktadır. Karanlık ve yalnızlık hissi tam da Lyton'un belirlemelerindeki ruh halini yansıtıyor gibidir.

19. yüzyılın ikinci yarısında yöntemler değişmiş fakat savaşlar, kitlesel ölümler ve yıkım devam etmiştir. 1960'lı yıllar Amerika-Vietnam savaşının yıllarıdır. Vietnam'dan gelen savaş görüntüleri, savaşın ve şiddetin vahşiliğini doğrudan belgelemektedir. Bu durumun o yıllarda politik, sosyolojik bağlamda birçok tartışmayı beraberinde getirdiği görülmektedir. Ülkelerinden kilometrelerce uzaktaki bir coğrafyada gerçekleşen bu vahşet birçok Amerikalı için travmatik karşılanmış olacak ki bu fotoğraflar sonraki süreçte, Amerika'da savaş karşıtlığının itici gücü olmuştur.

Bu noktada Martha Rosler'in "House Beautiful: Bringing the War Home" isimli kolaj serisi akla gelir. Sanatçının 1967- 1972 tarihleri arasında oluşturduğu bu seride, Vietnam Savaşı sırasında çekilmiş görüntülerle Amerika'da satılan mimarlık dergilerinin görüntülerini bira araya getirilir. Jens Hoffmann'a göre sanatçının bu müdahalesiyle "uzak savaş meydanlarındaki dehşet, Amerikan rüyasıyla yan yana getirilerek rahatsızlık verici, gerçek üstü bir kâbus oluşturulmuştur" (Hoffmann, 2011). Müşterileri için güvenilir mutlu bir yuvaya işaret eden steril bu güven alanı, bir an savaş görüntüsüyle sarsılmaktadır. Ev, reklamın vaat ettiği huzur duygusuyla; savaş ve şiddet gerçeğinin çatışma alanına dönmektedir. Bir bakıma Rosler'in kolajları, Vietnam'dan gelen

fotoğrafların yarattığı etkiye benzer şekilde izleyicinin güven alanını zedeler gibidir.



Görsel 10: Rosler, M. (1967-72). "Balloons from the series House Beautiful: Bringing the War Home / Balonlar". Foto kolaj. 60.2 x 47.9 New York, ABD: Museum of Modern Art. Erişim: 03.11.2018. <https://mo.ma/2CXfKi2>

Görsel 10 "House Beautiful: Bringing the War Home" serisinin "Balloons" isimli çalışmasıdır. Kolajda Vietnamlı bir kadın ve öldürülmüş bebeğinin görüntüsü lüks bir evin odasının görüntüsüyle bir araya getirilmiştir. Sanatçının bu müdahalesini Ranciere şu şekilde yorumlamaktadır:

İki görüntünün bağlantısı ikili bir etki yaratma amacını taşıyordu: Mutlu Amerikan iç mekanını emperyalist savaşın şiddetine bağlayan tahakküm sisteminin bilincine varılması ve bu sistemdeki günahkar suç ortaklığının hissedilmesi. Bir yandan görüntü şunu söylüyordu: Görmeyi bilmediğiniz gizli gerçeklik işte burada, bununla tanışmalı ve bu bilgiye göre hareket etmelisiniz...Böylece eleştirel düzenek ikili bir etkiye ulaşmayı hedefliyordu: Gizli gerçeklik hakkında bilinçlenme ve inkar edilen gerçeklikle ilgili bir suçluluk duygusunun uyanması. (2015, s. 29)

Sonraki süreçte teknolojik gelişmeyle birlikte Dünya üzerindeki iletişim olanaklarının gelişmesi, şiddet olaylarının geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Bu görsellerin yarattığı etki oldukça sarsıcıdır. Böylelikle doğrudan şiddeti

anlatan görseller, sanatçılar tarafından çalışmalarda doğrudan veya dolaylı olarak sıklıkla kullanılmıştır.

Günümüzde şiddet olgusunu konu eden çalışmalar oldukça geniş bir yelpazede izlenebilmektedir. Sanatçılar resim, heykel, video, performans gibi farklı disiplinler aracılığıyla şiddeti problemleştiren eserler üretmektedir. İngiliz sanatçı Banksy de şiddet, açlık, göç gibi kavramları konu alan sanatçılardandır. Çoğunlukla sokak duvarlarına yaptığı grafiti çalışmalarıyla tanınmaktadır. 2006 yılında Los Angeles'ta gerçekleştirdiği "Barely Legal" isimli sergide yer alan çalışmada (Görsel 11) savaş, şiddet, açlık gibi toplumsal problemleri eleştirmektedir.



Görsel 11: Banksy. (2006). Los Angeles'ta açılan "Barely Legal" isimli sergisinden görüntü. Erişim: 02.11.2018. <https://bit.ly/2FmDL4v>

Bu çalışmada Banksy, Tai isimli fili bulunduğu odanın duvar kağıdına benzer biçimde boyayarak sergilemektedir. Çalışma İngilizcede 'The elephant in the room' deyimine işaret etmektedir. 'Odada fil var' olarak çevirebileceğimiz deyim, açıkça görülebilen bir problemin görmezden gelinmeye çalışıldığı durumlar için kullanılmaktadır. Odadaki fil, insanları rahatsız etse de görmezden gelinmektedir. Odadaki filden herkesin haberi vardır, fakat bu durumu kimse ifade etmemektedir.

Banksy'nin çalışması bu durumdan temellenmektedir. Açlık, savaş, şiddet, tüketime çılgınlığı ne dersek diyelim fil, 'problem' olarak odanın merkezinde yer almaktadır. Banksy'nin fili boyayarak 'kamufle' etmesi, problemi görmek istememe tavrına işaret eden ironik ve mizahi bir müdahaledir. Duvar kaçının rengiyle ve motifleriyle boyanmış fil bir şekilde saklanıyor gibidir. Bankys bu müdahalesiyle fili 'saklarken' aynı zamanda duvar kağıdı motifleriyle de 'problemi' estetize etmiştir. Görüntü, bir problemi çözmek yerine estetize etmenin absürtlüğünü de içinde barındırmaktadır.

4. BÖLÜM

MANZARALAşAN şİDDET

Sanatta, şiddet olgusunun problemleştirilerek ifade edilmesinde şüphesiz birçok yöntem izlenebilmektedir. Sanatçı anlatısını çoğunlukla imgeler üzerinden oluşturur. Bunu yaparken çeşitli sembollerden, göstergelerden yararlanabilir. Örneğin bir şiddet imgesi, şiddete dair gerçek bir görüntüyü doğrudan kullanılarak oluşturalabilineceği gibi, bu tür göstergeleri dönüştürerek veya bu gösterge ve sembollere hiç yer vermeden de düzenlenebilir.

Bu noktada imgenin bu şekilde oluşturulması Ranciere'e göre izleyen için stratejik delillerin yok edilmesidir (2015, s. 95-96). Ona göre anlatının bir tür şiddet ikonlarından arındırılmış şekilde sunulması sanatçının politikasıdır. Bu tür görüntüleri "Özgürleşen Seyirci" isimli kitabında "Katlanılamaz Görüntü" başlığında toplayan Ranciere, bunun izleyici için katlanılamaz oluşunun, izleyici için ne alımlayacağı konusunda işaret verecek delillerin yok edilmesinden kaynaklandığını belirtir. Artık ikonlaşmış unsurlardan farklı şekilde oluşturulmuş imge, genel ela alınışın aksine izleyiciyi öfkelendirmek yerine, yerini ihtiyatlı bir duyguya bırakır; merak gibi. Bu aynı zamanda izleyici için öngörülemeyen alanlardır ve bu şekilde zihin nasıl düşüneceğini ve o şeyi nasıl yapacağını bilmediği zihin durumları olarak tanımlar. Böylece bu çalışmaların izleyici başka bir politikaya yani görünür olanın direnci ve etkinin karar verilemezliği üzerine kurulu bir politikaya götürdüğünü ileri sürer. "Görüntüler bakışımızı değiştirir;

eğer anlamları ön görülemediyse ve anlamları da etkilerini öngörmüyorsa, görüntüler mümkün olanın manzarasını da değiştirir” (Ranciere, 2015, sf 96).



Görsel 12: Ristelhueber, S. (2005). “WB#22 / WB#22”. Alüminyum üzerine monte edilmiş renkli gümüş baskı. 120x150 cm. Erişim: 06.10.2018. <https://bit.ly/2RHuHwP>

Ranciere bu bağlamda Sophie Ristelhueber’in fotoğraflarını örnek verir. Ristelhueber Batı Şeride İsrail tarafından Filistinlilere karşı kurulan barikatların görüntüleriyle “WB” (West Bank) serisini oluşturur (Görsel 12).

Sophie Ristelhueber bir devletin uyguladığı politikaların en somut hali ve “Orta Doğu sorununun” medyatik ikonu olan büyük ayrılık duvarını fotoğraflamayı reddetmiştir. Yerine İsrail güçlerinin her türlü yardımı kullanarak, köy yollarına inşa ettikleri bu küçük bariyerlere çevirmiştir objektifini. Genellikle de kuşbakışı konumdan yapar bunu, yani bariyerleri manzaranın bir parçası haline getiren bakış açısından. Ristelhueber’in fotoğrafladığı şey savaşın amblemi değil bir arazide bıraktığı yara izleridir (Ranciere, 2015, sf 96).

Ristelhueber’in fotoğrafındaki barikatın, sanatçının müdahalesiyle, manzaranın içerisinde kolay fark edilemez oluşu aynı zamanda savaşın ve şiddetin de sıradanlaşıp gündelik hayatın bir parçası olduğunun anlatısıdır.



Görsel 13: Rattana, V. (2009). "Bombs Ponds / Bomba Göletleri". Dijital baskı. 89x108.6. New York, Amerika : Guggenheim Müzesi Erişim: 05.11.2018. <https://bit.ly/2AAVbX0>

Ristelhueber'e benzer şekilde Vietnamlı sanatçı Vandy Rattana da Bombs Lake serisinde, Vietnam savaşı sırasında Amerikan ordusunun bombalaması sonucu oluşan bomba çukurlarını fotoğraflamaktadır (Görsel 13). Bu çukurlar zaman içerisinde su ile dolarak küçük göllere dönüşmüştür. Bu fotoğraflar içerisinde garip bir tezatı da barındırmaktadır. Bu çekici göl manzaralarına baktığımızda manzaranın güzelliği ile savaşın tahribatının soğukluğu arasında kalmaktayız. Bu ara durum, yaşamla yıkımın tezatlığını barındırmaktadır. "Göller doğanın felakete kendince tepkisini, felaketleri kendi içinde eriterek yeni bir forma dönüştürmesinin en dirençli örnekleri olmuşlardır" (Rüzgar, 2012, s. 10). Fotoğraflardaki göller aynı zamanda savaşa karşı yaşamın direnişini sembolize etmektedir. Göller bu haliyle şiddete direnişin doğal formu gibidir.



Görsel 14: Tenger, H. (2005) "Beyrut". Tek kanallı video projeksiyonu, ses. 3' 47". Özel Koleksiyon. Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu. Erişim: 05.11.2018. <https://bit.ly/2FhTaTI>

Şiddeti dolaylı olarak konu alan çalışmalardan Hale Tenger' in Beyrut isimli video çalışması da yaşanmış bir şiddet olayından yola çıkmaktadır (Görsel 14). Çalışmada binanın videoda görülmeyen kısmında bomba patlamıştır. Görüntü binanın diğer yüzünü yansıtmaktadır. Burada binanın pencerelerini görmekteyiz. Çalışma süresince perdelerin hareketleri izlenmektedir. "Beyrut" çalışması, Tenger'in deyimiyle yaşadığımız coğrafyayı imgelemektedir:

"Beyrut" videosunu 2005 yılında Lübnan'a seyahat için gittiğimde çektim. Refik Hariri'nin suikastından kısa bir süre sonraydı. Bu cephesinde göremesek de binanın görünmeyen cephesinde çok derin bir bomba çukuru vardı. Bina Birleşmiş Milletler koruması altındaydı ve her türlü çekim yapmak ve yaklaşmak yasaktı... Bu video çok romantik aynı zamanda çok hüznü. Sadece Beyrut'la ilgili olarak görmüyorum bu videoyu. Ortadoğunun genel olarak paylaşılan kaderi gibi düşünüyorum. Bir türlü bitmek bilmeyen demokrasi ve huzur arayışları, bir türlü bitmek bilmeyen siyasi suikastler, siyasi çalkantılar... Demokrasilerin bir türlü tam anlamıyla yerleşip insanlara bu eşitliği sağlayamamasının problemlerini görüyoruz. Bu videoda da onunla ilgili bir genel Ortadoğu durumu var diyebilirim (Erişim: 05.11.2018. <https://bit.ly/2FXD8xG>).

Bu video çalışması da izleyiciye Rattana'nın fotoğraflarındaki gibi bir alan açmaktadır. Bu alan binanın önündeki şiddet ile perdelerin hareketindeki tezattır. Videoyu izlerken pencerelerden akan rüzgâr ve perde hareketleri sanki her şeyin yolunda olduğunun izlenimini vermektedir. Dinginlik verici bir görüntüdür adeta.

Fakat izleyici bu noktada görüntünün bir şey söylemeyen sakin atmosferiyle, binanın arka tarafında yer alan şiddet ve yıkıntının soğukluğu arasında kalmaktadır. Bu psikolojik durum Tenger'in de değindiği gibi Ortadoğu'nun kaderidir. Binanın bu hali aynı zamanda normalleşmiş ve hayatın içine sirayet etmiş şiddetin ifadesi gibidir. Perdelerin hareketleri ve bu dingin ortam yaşanan trajedilerin şiddet olaylarının bir tür sessiz kabullenışıdir.



Görsel 15: Kiefer, A. (1982). "Nuremberg / Nuremberg". Tuval üzerine akrilik, emülsiyon ve saman. 280 x 380 cm. Özel Koleksiyon. Collection of Eli and Edythe L. Broad. Erişim: 06.11.2018. <https://bit.ly/2C8ed71>

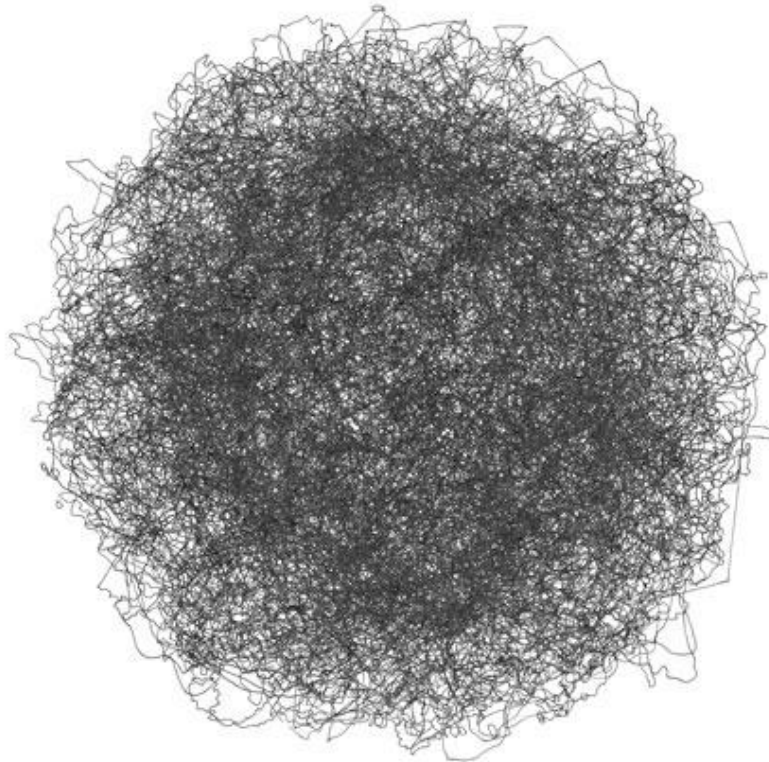
Alman sanatçı Anselm Kiefer de ülkesinin yakın tarihinin şiddetini mekânlar üzerinden anlatır. Kiefer şiddete tanıklık etmiş bu mekânları, tuval üzerine kömür, saman, harç gibi çeşitli malzemeleri sürerek oluşturur. "Kasvetli, asık suratlı, kalın çalşılmış ve katmanlı resimleri tabu imgelerine tekrar hayat vermektedir" (Fleming ve Honour, 2016, s. 879). Görsel 15, "Nüremberg" resmi ile Kiefer ülkesinin karanlık belleğine gönderme yapar gibidir.

Konu, Nazi döneminde Yahudilerin yakıldığı fabrikaların olduğu Almanya'nın Nüremberg adlı kenti üzerinedir. Eski Nüremberg, Almanya'nın en verimli topraklarının, fabrikalarının olduğu, insanların müziğe ve kültüre önem verdiği simgesel bir yerleşim yeri. Daha sonra bu kent Nazi törenlerinin yapıldığı

mekanlar haline gelmiş, fabrikalar soykırım makinalarına dönüşmüş, bereketli topraklar ise soykırıma uğrayan insanların toplu halde katledilip gömüldüğü tarla mezarlar haline gelmiştir (Ötgün, 2008, s. 98) .

Bu tarlaların görüntüsü, Naziler tarafından yakılıp yıkılan ve yaralanan bir zihne benzemektedir. “Kiefer’in resimlerinin koyu, karanlık atmosferi özünde Almanya’ya yakılmış görsel bir ağıt niteliğindedir” (Antmen, 2012, s. 266). Kiefer’in bu dili Ötgün’ e göre:

Sanatçı perspektif ile birlikte resimde, sıra dışı, fiziksel ve kimyasal değişimlere uğrayabilecek malzemeler kullanmıştır. Saman uzun süre içinde değişime uğrar ya da bu resimde olduğu gibi kül olur. Başka resimlerinde kurşun eritilir. Böylece madde olarak değişebilen, dönüştürülebilen, yoğrulabilen malzeme, onun resimlerinde simge durumunu alır. Saman verimli değildir; kırılıgandır, yarı yanıktır, devinimi ağıt yakar gibidir. Ateş yoktur, ama düştüğü yeri yakmıştır. Kül karanlıktır ve geçmişte acı bir şeyler olduğunu bize çağırıştır (2008, s. 100).



Görsel 16: Günyol, Ö. ve Kunt, M. (2009). “Bitmeyen Karalama”. Erişim: 06.11.2018.
<https://bit.ly/2AEOMUB>

Şiddeti siyasi yönüne vurgu yapan bir diğer eser “Bitmeyen Karalama”, dünya üzerindeki ülke sınırlarının aynı ölçülerle üst üste getirilerek oluşturulmuştur

(Görsel 16). Çalışma ilk bakışta rastgele bir karalamaymış gibi görünmektedir. Ülke sınırlarıyla oluşturulan küre yeryüzünü çağrıştırmaktadır. Bu küreyi oluşturan sınırlar bu çalışmada sembolik olarak kullanılmıştır. Bu gibi sınırlar, marşlar, bayraklar toplumların belleğinde simgesel anlamlara karşılık gelir. Ve bunlar için yapılan savaşlar, şiddet olayları, göçler kısacası bu karmaşa çalışmada yeryüzünü gösteren bir anlatıya dönüşür. Bu karalama sınırlar uğruna uygulanan şiddetin anlamsızlığına da gönderme yapmaktadır.

5. BÖLÜM

TRAVMATİK HAFIZADA İMGE ONARIMI

Şiddetin gelenekselleşmiş halinin imgeleştirildiği video çalışmalar 2014 yılında üretilen “9 Nisan 2003-Bağdat” isimli seriyle başlamaktadır. Bu seri (Görsel 17, Görsel 18, Görsel 19), 2003 yılındaki Amerika’nın Irak işgali sırasında çekilmiş haber görüntülerine müdahale edilerek oluşturulmuştur. Görüntü Saddam Hüseyin’ in Bağdat’taki heykelinin yıkıldığı ana ait görüntülerdir. Bu görüntü, o günlerde Amerika’nın ‘zaferini’ simgelemektedir. Yıkılan heykelin bu görüntüsü, siyasi anlamlarının yanı sıra Ortadoğu coğrafyasının yakın tarihinde gerçekleşen şiddet olaylarını, siyasi çatışmaları sembolize eden bir ‘ikon’ konumundadır.

“9 Nisan 2003” serisinde heykel içi boş bir halde görülmektedir. Heykel görüntüsü sadece dış hatları belirli olacak şekilde kurgulanmıştır. Böylelikle heykel figürünün ‘kimliğine’ dair bir işaret kalmamıştır. Bu müdahale ile heykelin görüntüsü, bir haber görüntüsünden imgeye; diktatörlüğün imgesine dönüşmektedir. Bu ‘heykelin’ yıkılması böylelikle, sonu gelmeyen savaşları, sonu gelmeyen siyasi çatışmaları, ölümleri anlatmaktadır.



Görsel 17: Toprak, C. (2013). "9 Nisan 2003-I". Video.00'42"

Görsel 18: Toprak, C. (2013). "9 Nisan 2003-II". Video.00'38"

Görsel 19: Toprak, C. (2013). "9 Nisan 2003-II". Video.00'45"

2016 yılında üretilen “Av” (Görsel 20) benzer bir noktadan ilham almaktadır. Video iki ayrı görüntünün bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Ekranın sol kısmında askeri üniformalı bir figürün bayrak çektiği görülmektedir. Fakat bayrağın ve askerin kimliğine dair fikir edinemeyeceğimiz bir kadraj seçilmiştir. Bununla eş zamanlı olarak ekranın sağ kısmında, bir balık ağının çekildiği görülmektedir. Video süresince bayrak çekme eylemi ve ağ toplama eylemi eş zamanlı olarak devam ederken aynı zamanda sürekli tekrar eden halde bir motor sesi duyulmaktadır. Ses ve görüntünün tekrarı, sonu gelmeyen, sürekli tekrar eden şiddete vurgu yapmaktadır. Çalışma bitmek bilmeyen savaşlar ve savaşın kurbanlarına gönderme yapmaktadır.



Görsel 20: Toprak, C. (2015). “Av”.Video. 1’09”

Bu süreçten sonra, gündelik hayatın içerisine sirayet etmiş şiddet formlarını düşünmemle birlikte kendi görsellerimi ürettiğim bir süreç başlamıştır. Bu bağlamda ürettiğim ilk çalışmalardan biri “Ev” isimli çalışmadır.

“Ev” isimli video çalışmasında, yıkıntılar içindeki evin odasında bağlı bir köpek görülmektedir (Görsel 21). Videoda köpek figürü sadece dış hatları belli olacak şekilde kurgulanmıştır. Figür bu haliyle varla yok arası bir şekilde karşımızdadır.

Oda içerisinde bağlanmış köpeğin saldırı durumunda olduğu anlaşılmaktadır. Bununla beraber köpeğin sesi duyulmamaktadır. Tam olarak göremediğimiz ve duyamadığımız fakat aynı zamanda algılayabildiğimiz ve hissedebildiğimiz bir

saldırıyla karşı karşıyayızdır. Yıkıntılar arasındaki bu muğlak karşılaşma, oda içerisindeki tekinsizlik hissini daha da arttırmaktadır. Köpeğin belli belirsiz hali aynı zamanda figürün 'görüntüsünü' bizim oluşturmamıza da olanak tanır.



Görsel 21: Toprak, C. (2017). "Ev". Video.01'15"

Daha önce de bahsedildiği gibi, gündelik hayatın içerisinde etnik, dini, cinsiyet temelli şiddet söylemlerine hatta fiziksel müdahalelerine maruz kalılabilmektedir. Şiddetin türü ve şiddete olan farkındalık toplumdan topluma değişmektedir. Özellikle toplum olarak şiddetin yaygınlaştığı durumlarda şiddet olayları bir çeşit içselleştirilir ve ya normalleşir. Bunun sonucunda şiddet olayları kanıksanır. Köpek, bu tip artık içselleşmiş ve normalleşmiş saldırıların ifadesi olarak yorumlanabilir. Görünebilir olduğu kadar görmezden de gelenebilir halde evin içerisinde yer almaktadır.

Çalışmada seçilen mekânın ev olduğu anlaşılmaktadır fakat aslında evden beklenen özelliklerden yoksundur. Ev mekânı birçoğumuz için bir tür bağımsızlık alanıdır. Ev diğer yaşam alanlarına kıyasla aidiyet kavramıyla en yakından ilişkili olanıdır. Ev dolaylı olarak aile kavramını da çağrıştırdığı için hem ait olma hem de güven duygusunu bünyesinde barındırır. Videodaki ev ise yıkılmış ve bu güven duygusunu zedeler niteliktedir. Ev, koruyucu olma ve

mahrem alanını inşa ettiğin mekân olma özelliğinden yoksundur. Bu açıdan saldırının evin içerisinde olması, durumu daha da trajikleştirir. Videodaki ev ve oda, sınırları belli olan bir alana işaret eder. Burada ev geniş anlamıyla da algılanabilir.

Çalışmada duyulan ses görünenle tezat oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Videoda köpeğin sesi gelmez. Duyulan ses sadece rüzgâr sesi ve sokaktan gelen gündelik hayata dair sesler şeklindedir. İronik biçimde evin içerisindeki harekete rağmen ses sakinliğe ve dinginliğe çağrışım yapar.



Görsel 22: Toprak, C. (2017). "Kırmızı". Video. 01'05"

"Kırmızı" isimli video çalışmasında bir et parçasının parçalanmasına tanık oluruz (Görsel 22). Ekranın merkezinde yer alan et parçasının kargalar tarafından yendiği görülür. 'Eti tırtıklayanlar' belli belirsiz seçilebilir. Burada da figür varla yok arası bir durumda kurgulanmıştır.

"Kırmızı" günümüzde artan ve gündelik hayatta sıkça karşılaştığımız şiddet içerikli görüntüler ve bu görüntülerin aktarılış biçimlerine gönderme yapar. Hayatın neredeyse her alanına sirayet eden şiddet görüntüleri, çoğunlukla propaganda ögesi olarak kullanılmaktadır. Geniş kitlelere ulaşabilen bu görüntüler kitlelerin manipüle edilmesine de olanak tanır. Şiddet içerikli videolarla

veya görüntülerle sürekli olarak karşılaşmak, bir süre sonra şiddet görselinin de sıradanlaşmasına neden olur. Böylelikle, aslında şiddetin faileri ya da ondan nemalananlar seçilemez duruma gelir.

Videodaki et parçasının bir zamanlar bir canlıya ait olduğu açıktır. Fakat artık, neresi olduğu kestirilemeyen bu renksiz arazide, kırmızı rengiyle, bir tür ‘cazibe nesnesi’ olarak karşımızda durmaktadır.



Görsel 23: Toprak, C. (2017). “Başbaşa”. Video. 01’30”

“Başbaşa” isimli çalışma da benzer şekilde yalnızlık, umutsuzluk, karamsarlık gibi duygulardan ilham alır (Görsel 23). Videoda bağlı bir köpek görülür. Köpek burada da dış hatları belli olacak şekilde kurgulanmış ve ‘algılanabilir’ şekilde düzenlenmiştir. Ekranda köpeğin görüntüsü zaman zaman, anlık olarak görülebilmektedir. Videoda köpeğin havladığı, ara sıra yaklaştığı görülmektedir. Ancak köpeğin havlama sesi duyulmamaktadır. Duyulan rüzgâr sesi, durumun ıssızlığını daha da güçlendirmektedir. İssızlığın ortasında, savunmasız bir halde bekliyoruz gibidir. Mekândaki belirsizlik ve köpeğin kurgusu, atmosferdeki tekinsizlik duygusunu güçlendirme niyetini taşıırken, çalışma, sürekli saldırı altında olma hissi ve bunun yarattığı endişe durumunun ifadesi gibidir. Videodaki mekân ve renkler karamsarlık hissini belirginleştirecek şekilde

kurgulanmıştır. Aynı zamanda videodaki mekân da aidiyet hissedilecek bir mekân değildir ve buranın neresi olduğuna dair bir fikir vermez. Arazinin çoraklığı ve köpeğin hareketleri, tıpkı arazi gibi, ucu bucağı olmayan bir umutsuzluğu çağrıştırmaktadır.



Görsel 24: Toprak, C. (2018). “Beyaz”. Video. 00’40”

“Beyaz” isimli video çalışmasında iki köpeğin, örtü benzeri materyali çekiştirmesini görürüz (Görsel 24). Başı sonu belli olmayan mücadele video boyunca sürer. Köpekler ve örtü ilk anda fark edilemeyecek şekilde kurgulanmıştır. Böylece hem görünür hem de görmezden gelinebilir bir mücadele alanı ortaya çıkmaktadır. Örtü çekiştirme devam ederken aynı zamanda, manzaranın dinginliği hissedilmektedir. Görüntü, gerçek hayatta, şiddete alışmanın, şiddeti kanıksamanın ve şiddetle yaşamının getirdiği ruh halinin imgesidir. Çalışma, şiddeti problemleştirmekle görmezden gelmek arasındaki tutum farklılıklarına gönderme yapmaktadır.



Görsel 25: Toprak,C. (2018). “Manzara”. Video. 00’40”

“Manzara” isimli video çalışması da benzer şekilde şiddetin, hayatın içerisinde sıradanlaşıp, adeta ‘manzaranın’ bir parçası olma durumunu anlatmaktadır. Videoda arazi içerisinde köpekler görülmektedir. Görüntüde köpeklerin neyi çektiği görülememektedir. Çalışma toplum içerisinde yaygınlaşan ve gelenekselleşen şiddeti anlatmaktadır. Bu haliyle araziye yayılmış köpeklerin görüntüsü bir şekilde manzarayla bütünleşerek, tıpkı manzara gibi seyirlik bir görüntüye dönüşmektedir.



Görsel 26: Toprak, C. (2018). “Ev-II”. Video. 00’55”

Şiddetin motif olma durumu “Ev II” isimli video çalışmasında da görülmektedir (Görsel 26). Çalışma yaşadığım coğrafyanın tarihsel süreçteki hazin öyküsünden ilham almaktadır. “Ev II” isimli çalışmada bir halı üzerinde neyi çekiştirdikleri belli olmayan köpekler görülür. Videodaki halı, yaşadığımız coğrafyaya özgüdür ve çalışmadaki halı bu coğrafyanın temsili olarak da görülebilir. Aynı zamanda halı, ev için farklı anlamlar ifade edebilmektedir. Bu yönüyle nesne aile, yuva gibi kavramları çağrıştırmaktadır.

Yaşadığımız coğrafya, içerisinde çok zengin bir kültür birikimini barındırırken aynı zamanda da şiddet olgusuyla sürekli iç içe olmuştur. Bu halı üzerindeki ‘kavga’ gibi absürd bir konudur. Tarihsel süreçte şiddet, adeta bu coğrafyanın motifi haline gelmiştir. Bu durum bu coğrafyaya özgü, trajik ama bir o kadar da ‘normal’ bir karşılanan durumdur. Halı üzerindeki mücadele, bu durumun ironik bir betimlemesidir. Çalışmada köpeklerin ne çekiştirdikleri görülmemektedir. Bu bilinmezlik durumu, bir tür merak ve tekinsizlik hissi uyandırmaktadır. ‘Görülememe’ aynı zamanda, sıradanlaşan ve sonu gelmeyen bir döngünün parçası olan şiddetin anlamsızlığına da gönderme yapar.



Görsel 27: Toprak, C. (2018). “Halı”. Heykel. 35x35x6 cm

SONUÇ

Şiddetin imgesi, sanatın ilk örneklerinde dahi mevcuttur. Dönemin sosyolojik ve politik şartları, sanatta şiddetin ifade ediliş yöntemlerinde belirleyici olmuştur. Sanatın uzunca bir süre iktidar kurumlarınca bir propaganda aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Dolayısı ile 19. yüzyıla kadarki süreçte sanat, genellikle iktidar kurumlarının politik veya kültürel gücünün imgeleştirilme alanı konumundadır. 19. yüzyıla beraber toplumsal düzeyde değişen düşünce yapısının yansımaları sanatta da izlenmektedir. Bu yüzyıldan sonraki dönemde sanatta şiddetin eleştirel bir bakış açısıyla ele alındığını görüyoruz.. Şiddet kavramının bu tavır çerçevesinde sanatta yer almasıyla beraber, sanat da şiddete karşı bir direnç alanına dönüşmüştür.

19. yüzyıl ve sonrasında yaşanan toplumsal çatışmalar, savaşlar ve kitlesel ölümler ve bunların neden olduğu travmalar birçok sanatçı tarafından çeşitli disiplinlerde imgeleştirilmiştir. Bugün de etnisite, cinsiyet, inanç kökenli çatışmalar ve şiddetin yansımaları, günümüz sanatında çeşitli şekillerde ele alınmaktadır. Dolayısı ile ‘sanatta şiddet imgeleri’ çok çeşitli formlarda, farklı sorunları işleyen birçok alt başlığı içerisinde taşımaktadır. Bu durum şiddet imgelerini konu edinen çalışmaların kapsamının, bir çerçeveye kısıtlanması zorunluluğunu beraberinde getirmektedir. Bu sebeple “Şiddetin Muğlak İmgesi” isimli bu tezde, 19. yüzyıl ve sonrası şiddet anlatımı, biçimsel veya fikirsal açıdan bireysel olarak ilişki kurulan yapıtların incelenmesi aracılığı ile gerçekleştirilmiştir.

“Şiddetin Muğlak İmgesi” isimli bu tezde, ‘şiddetin fark edilmesi güç olan formları ile karşılaşma anlarının imgeleştirilmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda öncelikle şiddetin tanımının ne olduğu ve hangi formlarda var olduğuna dair bir çerçeve belirlenmeye çalışılmıştır. Şiddetin kavram olarak sınırlarının çizilmesindeki zorluklar kuşkusuz bu tezin ortaya çıkardığı bir deneyim olmuştur. Bu doğrultuda şiddetin tanımının yapılması ve saptanmasının toplumsal bilinçle yakından ilgili olduğu ve toplumda şiddetin yaygınlaştığı durumlarda bu şiddet formlarının gelenekleşip, sıradanlaşarak gündelik hayat

içerisinde yaşamın bir motifi haline geldiği görülmüştür. Bunun sonucunda da neyin şiddet olup olmadığı muğlaklaşmaktadır. Bu muğlaklaşmanın, beraberinde şiddet eylemlerinin kabullenilmesini de kolaylaştırdığı görülmektedir. Özellikle Bourdieu'nun simgesel şiddet kavramı ve şiddetin bu tür formlarına dair belirlemeleri oldukça önemlidir.

Tez kapsamında üretilen eserlerde, şiddetin motif haline gelmiş biçimleri ve bu şiddet biçimleriyle yaşamın getirdiği ruh hali, eleştirel bir bakış açısıyla sorgulanmıştır. Bu doğrultuda kişisel deneyimlerden hareketle, çeşitli kurgular yaratılarak oluşturulmuş görüntüler üzerine müdahalelerde bulunularak video çalışmaları üretilmiştir. Aynı zamanda haber videoları gibi buluntu görseller de kolaj yöntemiyle kullanılmıştır. Bunun sonucunda malzeme dağarcığının genişlediği söylenebilir. Tez kapsamında üretilen çalışmalarda sadece şiddet değil, şiddetin neden olduğu tekinsizlik hali de imgeleştirilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA:

Antmen, A. (2012). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Arendt, H. (1996). Şiddet Üzerine. *Cogito: Şiddet*, 6-7, 7-21

Berger, J. (2017). *Sanatla Direniş*. (A. Biçen Çev.). Ankara: Metis Yayınları

Calhoun, C. (2007). Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları. Güney Çeğin v.d. (Ed.). *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* (s. 77-127),(G. Çeğin, Çev.). İletişim Yayınları, İstanbul

Copet-Rougier, E. (1989). 'Le Mal Court': Başsız Bir Toplumda Görünen ve Görünmeyen Şiddet: Kamerun'daki Mkakolar, David Riches (Ed). *Antropolojik Açıdan Şiddet* (s. 69-92), (D. Hattatoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi

- Daloğlu, H. (t.y.). *Antik Asur Rölyeflerinde Despotik İktidarın Politik Şiddet Biçimleri*. Erişim: 15.11.2018, Academiaada Ağ Sitesi: <https://bit.ly/2H8Pghl>
- Dursun, Y. (2011). Şiddetin İzni Sürmek: Şiddet Nedir?. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 12, 1-18
- Engels, F. (1996). Tarihte Şiddetin Rolü. *Cogito:Şiddet*, 6-7, 169-184
- Esmer, H. (2001). *Şiddet İmgeleri ve Çözümler*. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara
- Fleming, J. ve Honour, H. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. (H. Abacı, Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım
- Gombrich, E.H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi
- Hobart, M. (1996). Şiddet ve Susku: Bir Eylem Siyasetine Doğru, *Cogito: Şiddet*, 6-7, 51-64
- Hoffmann, J. (2011). 12. *İstanbul Bienali El Kitabı*. s. 257
- Keane, J. (1998). *Şiddetin Uzun Yüzyılı*, (B. Peker, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Lorenz, C. (1996). Ecce Homo (İşte İnsan). *Cogito: Şiddet*, 6-7, 65-78
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan, S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi
- May, R. (2012). *Yaratma Cesareti*. (A. Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık

- Mülayim, S. (2000). *Sanat ve Şiddet. ders BELGELİĞİ*, 8. Erişim: 11.10.2018, <https://bit.ly/2RLFZjF>
- Oskay, Ü. (1996). "Efendi/Köle" İlişkisi Açısından Şiddet ve Görünümleri. *Cogito: Şiddet*, 6-7 ,185-198
- Oysal, A. (1988). *Yaratma Cesareti* (s. 7-33), (A. Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık
- Ötgün, C. (2008). *Sanatın Şiddeti ve Sınırları. Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 90-103. Erişim: 02.10.2018, <https://bit.ly/2ABHuHt>
- Özsöz, C. (2009). *Pierre Bourdieu Sosyolojisi ve Simgesel Şiddet*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara
- Özsöz, C. (2014). Pierre Bourdieu: Simgesel Şiddet, Eğitim, İktidar. *Cogito: Pierre Bourdieu*, 76, 290-311
- Ranciere, J. (2015). *Özgürleşen Seyirci*. (E. B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık
- Riches, D. (1989). Şiddet Olgusu, David Riches (Ed.). *Antropolojik Açından Şiddet* (s. 10-41) , (D. Hattatoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi
- Rüzgar Kayıran, N. (2013). Bir Sergi Modeli Olarak dOCUMENTA 13. *Sanat Yazıları*, 25-26, 113-125.
- Rüzgar Kayıran, N. ve Demircan, H. (2012). *Plastik Sanatlarda Adli Vaka İmgeleri. Adli Tıp Bülteni*, 17(3), 19-24.
- Trend, D. (2008). *Medyada Şiddet Efsanesi-Eleştirel Bir Giriş*. (G. Bostancı, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Türk, B. (2007) Bourdieu ve Söylem Tartışmaları, Güney Çeğin v.d. (Ed.). *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* (s. 605-625). İletişim Yayınları, İstanbul

Œiddetin Muğlak İmgesi

by Cemil Toprak

Submission date: 24-Jan-2019 09:24PM (UTC+0300)

Submission ID: 1068047138

File name: cemiltoprak_turnitin.pdf (616.08K)

Word count: 9448

Character count: 65717

Şiddetin Muğlak İmgesi

ORIGINALITY REPORT

19%

SIMILARITY INDEX

18%

INTERNET SOURCES

4%

PUBLICATIONS

7%

STUDENT PAPERS

PRIMARY SOURCES

1	edoc.site Internet Source	3%
2	www.sanatteorisi.com Internet Source	3%
3	www.academia.edu Internet Source	1%
4	www.sosyolojinotlari.com Internet Source	1%
5	mementomembradisjecta.wordpress.com Internet Source	1%
6	yee.meb.gov.tr Internet Source	1%
7	sanatyazilari.hacettepe.edu.tr Internet Source	1%
8	ozgurakkus.tr.gg Internet Source	1%
9	www.karsi.com Internet Source	1%

10	www.cafrande.org Internet Source	1%
11	orgutludusunce.blogspot.com Internet Source	1%
12	www.findglocal.com Internet Source	<1%
13	www.resimkalemi.org Internet Source	<1%
14	spd.omu.edu.tr Internet Source	<1%
15	www.adlitipbulteni.com Internet Source	<1%
16	fr.scribd.com Internet Source	<1%
17	www.gundogusu.net Internet Source	<1%
18	Submitted to TechKnowledge Turkey Student Paper	<1%
19	www.flsfdergisi.com Internet Source	<1%
20	acikerisim.deu.edu.tr Internet Source	<1%
21	h62db.tripod.com Internet Source	<1%

22

issuu.com

Internet Source

<1%

23

www.coursehero.com

Internet Source

<1%

24

sbard.org

Internet Source

<1%

25

www.uslanmam.com

Internet Source

<1%

26

www.habercisin.com

Internet Source

<1%

27

gulerince7.blogspot.com

Internet Source

<1%

28

tarihenotdus.com

Internet Source

<1%

29

vdocuments.site

Internet Source

<1%

30

studylibtr.com

Internet Source

<1%

31

Submitted to Beykent Universitesi

Student Paper

<1%

32

DiStefano. Encyclopedia of Distributed Learning

Publication

<1%

33

www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080

Internet Source

<1%

34

Submitted to Mimar Sinan Guzel Sanatlar
University

Student Paper

<1%

35

Submitted to Baskent University

Student Paper

<1%

36

www.ricercaitaliana.it

Internet Source

<1%

37

sanatarastirmalari.com

Internet Source

<1%

Exclude quotes Off

Exclude matches Off

Exclude bibliography Off