



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

ŞİDDETİN PLASTİK YÜZÜ

Ahu AKKAN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2014

ŒİDDETİN PLASTİK YÜZÜ

Ahu AKKAN

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

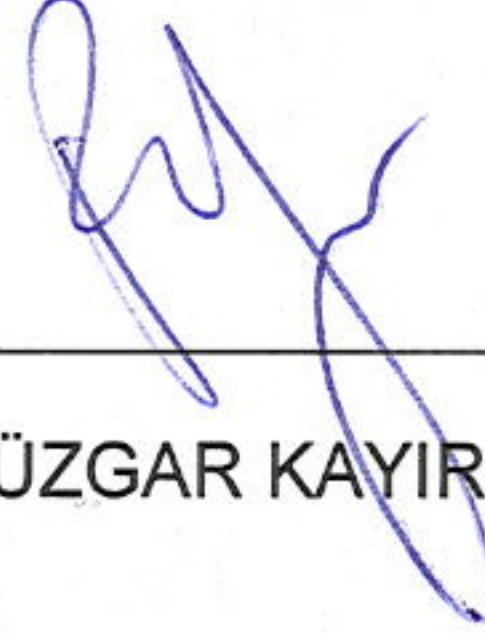
Ankara, 2014

KABUL VE ONAY

Ahu Akkan tarafından hazırlanan "Şiddetin Plastik Yüzü" başlıklı bu çalışma, 27.06.2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Hüsnü DOKAK (Danışman)



Doç. Necla RÜZGAR KAYIRAN



Doç. Ayşe Sibel KEDİK (Başkan)



Doç. Zuhale BAYSAR BOERESCU



Yrd. Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev BERKİ

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 Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezimin/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.

27.06.2014


Ahu AKKAN

ÖZET

Ahu AKKAN. *Şiddetin Plastik Yüzü*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2014.

Toplumsal yaşamın en ciddi ve acı veren konularının başında gelen şiddet olgusu, ilk çağlardan beri farklı yönleriyle sanatın da aynı önemle üzerinde durulan konularının başında gelmektedir.

Sanat tarihinde çok değişik biçimlerde farklı amaçlara hizmet eden şiddet olgusu sanatçılar tarafından 18. yüzyılın sonlarına doğru eleştirel bir tavırla sanat eserlerine yansıtılmaya başlanmıştır ve günümüz sanatı şiddeti tamamen eleştirmektedir.

Sanatın için her dönem ilgi odağı olma özelliğini korumuş, anlamlarla dolu olan insan yüzü, insani varoluşun taşıdığı tüm gerilimlerin izlenebileceği özellikli bir alandır. Gerçek yüzün ne olduğu konusu tüm kültürlerde tartışma konusu olmuştur. Günümüzde insan yüzü, yeniden bir entelektüel faaliyet konusu haline gelmiştir. “Şiddetin Plastik Yüzü” çalışmalarının da ana belirleyicisi durumundaki insan yüzü pek çok sanatçı tarafından da ifade alanı olarak kullanılmaktadır.

İnsan yüzünün sanatsal karşılığı olan portre, günümüzde sanatçıların çağdaş bir yaklaşımla, toplumsal sorunları da ele alıp, yansıtılabildiği, oldukça etkili, özellikli bir alan haline gelmiştir.

Yaşamı sorgulayabilme ve onu yeniden kurgulayabilme özelliğine sahip bir alan olarak sanat, sistemdeki yanlışları ve sorunları değiştiremese bile, kendi diliyle eleştirme ve ışık tutma gücüne sahiptir. “Şiddetin Plastik Yüzü” adı altında gerçekleştirilen çalışmalarda ele alınan konuyu kavramsal boyutta da desteklediğine inanılan yeni bir teknik geliştirilmiştir. Tüllerden oluşan ve perdeyi çağrıştıran bir mekanizmadır bu. Kullanılan teknik ile konunun bütünlük sağladığı bu çalışmalarda da toplumsal yaşamı ve insanlığı çok ciddi boyutlarda tehdit eden şiddet konusu portreler üzerinden eleştirilmiştir.

Anahtar Sözcükler

İnsan yüzü, portre, şiddet, eleştiri.

ABSTRACT

Ahu AKKAN. The Plastic Face of Violence, Master's Thesis, Ankara, 2014

The notion of violence, one of the leading issues in societal living with its seriousness and its depth, has also been the subject matter of art throughout centuries.

As it serves different purposes in various ways in art history, this notion of violence has emerged as a central issue in the works of artists in a critical manner towards the end of 18th century and it is criticized profoundly by the today's art world.

As a central focus of art in various era and full of meaning, the human face is a medium carrying a full spectra of conflicts and suffering of the human existence. The ubiquitous question of what real human face is has been a topic of debate in all cultures. Human face has again been an active intellectual topic in today's art circles. Being the main focus of various art work in the so-called applied field of "The Plastic Face of Violence", human face emerges as a medium of expression for many contemporary artists.

As the artistic equivalent of human face, portraiture, has been an especially effective field whereby artists can express and reflect modern day issues.

Endowed with a quality of being able to question human existence and recreating it, art has the power of criticizing and shedding light to the problems of the current system if not the power of solving them completely. There has been a new technique which is believed to support the conceptual development introduced in the works collected under the title "The Plastic Face of Violence". This is a mechanism reminiscent of sheer curtain. Through this technique which employs portraiture on sheer curtains, the very notion of violence which effects the society and human race profoundly, is examined in way that integrates the technique itself and the subject matter.

Key Words

Human face, portrait, violence, criticism.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER DİZİNİ.....	viii
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM : İNSAN YÜZÜ VE PORTRÉ SANATI ÜZERİNE.....	4
2. BÖLÜM : PORTRÉLER ÜZERİNDEN ŞİDDETİN ELEŞTİRİSİ.....	12
3. BÖLÜM: ÇALIŞMALAR ÜZERİNE TEKNİK VE DÜŞÜNSEL	
AÇIKLAMALAR.....	35
SONUÇ.....	49
KAYNAKÇA.....	50

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Fayyum Portreleri, M:S. 1. ve 3. yüzyıllar arası.....	6
Resim 2: Fayyum Portreleri, M:S. 1. ve 3. yüzyıllar arası.....	6
Resim 3: Kathe Kollwitz, “Death, Woman and Child / Ölüm, Kadın ve Çocuk”, 1910, Gravür, 40.8 x 41.1 cm.....	14
Resim 4: Kathe Kollwitz, “Help Russia / Rusya’ya Yardım Et”, 1921, Litografi, 40 x 47.6 cm.....	14
Resim 5: Kathe Kollwitz, “Otopotre”, 1910, Gravür, 15.4 x 13.9 cm,	15
Resim 6: Kathe Kollwitz, “Lament / Ağıt”, 1938-1940, Bronz.....	15
Resim 7: Helnwein Gottfried, “Lebensunwertes Leben / Yaşamaya Hakkı Olmayanlar”, 1979, Karton Üzerine Suluboya, 72 x 72 cm.....	16
Resim 8: Helnwein Gottfried, “The Murmur of Innocents 16 / Saflığın Fısıltısı 16”, 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 220 x 330 cm.....	17
Resim 9: Helnwein Gottfried, “The Murmur of Innocents 1 / Saflığın Fısıltısı 1”, 2009, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 198 x 290 cm.....	18
Resim 10: Helnwein Gottfried, “Self-Portrait / Otopotre”, 1991, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 210 x 140 cm,.....	19
Resim 11: Helnwein Gottfried, “Black Mirror / Siyah Ayna”, 1987, Fotoğraf.....	19
Resim 12: Ahu Akkan, “Masumiyet I”, Aplike (dikilmiş tül), 2014, 250x270cm.....	20
Resim 13: Ahu Akkan, “Masumiyet II”, 2014, Aplike (dikilmiş tül), 250x270cm.....	21
Resim 14: Ahu Akkan, “Otopotre”, 2014, Aplike (dikilmiş tül), 280x300 cm....	22
Resim 15: Eisenstein, “Potemkin Zırhlısı” (1925), filminden görüntü.....	23

Resim 16: Francis Bacon, “Head of Screaming Pope / ığlık Atan Papa Başı”, 1952.....	23
Resim 17: Francis Bacon, “Head 6 / Başı VI”, 1949, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93.2x76.5 cm.....	24
Resim 18: Bruce Nauman, “Anthro/Socio- Antro/Sosyoloji” video enstalasyonundan görüntü, 1992.....	25
Resim 19: Marina Abramovic ve Ulay, “AAA-AAA” performansından görüntü, 1977.....	26
Resim 20: Ahu Akkan, “Yansıma 2” (triptik), 2013, Aplike (dikilmiş tül) 210x215 cm (her biri).....	27
Resim 21: Cindy Sherman, “Untitled Film Still #6/İsimsiz Film Görüntüsü No:6”, 1977, Fotoğraf, 24x16.5 cm.....	30
Resim 22: Cindy Sherman, “Untitled Film Still #146/İsimsiz Film Görüntüsü No:146”,1985.....	30
Resim 23: Jenny Saville, “Branded / Markalanmış”, 1992, Tuval Üzerine Yağlıboya, 209.5 x 179 cm.....	32
Resim 24: Jenny Saville, “Reverse/Tersi”, 2002-3, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84 x 96 cm.....	33
Resim 25: Ahu Akkan, “Maskeli”, 2013, Aplike (dikilmiş tül), 280x280 cm.....	34
Resim 26: Resim 34’den detay.....	38
Resim 27: Resim 34’den detay.....	38
Resim 28: Ahu Akkan, “Yansıma 1”, 2013, Aplike, (dikilmiş tül), 215x400 cm.....	39
Resim 29: Resim 28’den detay.....	40
Resim 30: Resim 28’den detay.....	41

Resim 31: Resim 28'den detay.....	41
Resim 32: Ahu Akkan, “Yansıma 3”, Aplike (dikilmiş tül), 2013, 205x240 cm.....	42
Resim 33: Ahu Akkan, “Yansıma 4”, 2013, Aplike (dikilmiş tül), 165x215 cm.....	43
Resim 34: Ahu Akkan, “Yansıma 5”, 2013, Aplike (dikilmiş tül), 200x200 cm.....	44
Resim 35: Ahu Akkan, “Yansıma 6”, 2014, Aplike (dikilmiş tül), 250x270 cm,	45
Resim 36: Resim 20'den detay.....	46
Resim 37: Resim 20'den detay.....	47
Resim 38: Resim 20'den detay.....	48

GİRİŞ

Yirminci yüzyıl, şiddetle dolu uzun bir yüzyıla işaret etmektedir. Bu çağ, yüklenmiş olduğu tarihin ağırlığıyla daha fazla ve daha yoğun bir zamana denk düşmektedir. İnsanlık tarihi içinde şiddet olaylarının en yoğun ve karmaşık biçimde yaşandığı bir dönem olarak anılacaktır bu yüzyıl.

Soykırıma varan savaşlar, bombalanan kentler, nükleer patlamalar, toplama kampları, kişisel cinayetlerin bir veba salgını gibi yayılması... Bu yüzyıl, tasarlanmış olsun ya da olmasın, şiddetin her türünün, hak ettiğinden çok daha fazlasına tanık oldu. Üstelik daha da fazlasına tanık olmak işten bile değil (Keane, 1998, s.13).

John Keane, şiddetin uzun yüzyılı olarak tanımladığı 20. yüzyılı böyle tasvir ederken, Hannah Arent de (1997, s.9) “Lenin’in öngördüğü gibi savaş ve devrimlerin, dolayısıyla şimdilerde bu iki olgunun ortak paydası olduğuna inanılan şiddetin yüzyılı” olarak tanımlamıştır.

Şiddet, her zaman gizli ve karanlık bir doğaya sahip olmuştur. O, doğrudan kendini teşhir ettiği yerlerde bile acımasız derinliğini saklamıştır. Öyle ki yaşanan şiddetin tamamı bilinmemektedir ve bu gerilimli gücün sınırlarını ölçme imkânı yoktur. Ancak, bazen o, doğanın bozulan görüntüsü olarak karşımıza çıkacak, bazen de insanlığın bir çürüme hali olarak derin bir şekilde hissedilecektir (Takış, 2007-8, s.7).

Kuşkusuz, “şiddetin uzun yüzyılı” olarak adlandırılan bir dönemin tanıkları olarak şiddetin insanlık üzerindeki ağırlığını derin bir şekilde hissetmekteyiz. En küçüğünden en büyüğüne şiddetten nasibimizi alıyoruz. Görünür olanı kadar gizli şekilde hayatımızı sapa sarmış olan halini tanıyoruz. Günlük yaşantımızda karşılaştığımız çeşitli biçimlerine olduğu kadar insanlık tarihinin utanç ile anılacağı kitlesel boyuttaki şiddet olaylarına tanıklık etmeye devam ediyoruz.

Günümüzde durum böyle iken, tarihsel süreç değerlendirildiğinde şiddet olgusunun insanlık tarihi ile birlikte ortaya çıkmış, birçok bireysel ve toplumsal öge ile karmaşık bir yapı ortaya koyduğu görülmektedir. Şiddetin tanımı, kökenleri, türleri, etkileri gibi konular üzerine sosyal bilim dallarının önemle yoğunlaştığı araştırmalar günümüzde hızla devam etmektedir.

Toplumsal yaşamın en ciddi ve acı veren konularının başında gelen şiddet olgusu; bilim dalları ile birlikte, ilk çağlardan beri, farklı yönleriyle sanatın da aynı öneme haiz konularının başında gelmiştir. Bununla birlikte şiddet konusu sanat tarihinde çok değişik amaçlarla çok değişik biçimlerde sanat yapıtlarına yansıtılmıştır.

Tarihte krallıklar, imparatorluklar, devletler şiddet sahnelerini; iktidarlarının gücünü göstermek, zaferlerini yüceltmek ya da düşmanlarına gözdağı vermek amacıyla kullanılmıştır. Ortaçağ boyunca şiddet sahneleri -dinsel konularda, özellikle İsa'nın çektiği acılar- siyasal amaçla kullanılmıştır. Romantizme kadar Hıristiyanlığa ait şiddet sahnelerinin yanı sıra şiddetin değişik türleri de yapıtlarda konu olarak işlenmiştir. Mitolojiden alınmış konular, savaş sahneleri, ölüm gibi konular sanatçıların kişisel üslupları ile yansıtılmış olsa bile eleştirel olmaktan uzaktırlar (Ötgün, 2008, s.91).

Günümüz sanatçısının da en çok ilgi gösterdiği konulardan biri haline gelmiş olan şiddet konusu, günümüz sanatında tamamen eleştirel bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Yaşadığı toplumun ve dönemin en iyi gözlemcilerinden biri olan sanatçının, insanlığı bu denli derinden etkileyen bir olgu üzerine yoğunlaşması oldukça anlamlıdır.

“Şiddetin Plastik Yüzü” adı altındaki bu çalışmaların oluşumunda, şiddetin insanlık üzerindeki etkilerinin gözlemleri ve bununla birlikte toplumda dolaylı ya da direkt, yaşanan şiddetin geriliminden etkilenen bir birey olarak, bu gerilimin yarattığı duygu durumunun dışa vurulma ihtiyacı önemli bir rol oynamıştır.

Günümüz insanının mutsuzluğunun ana sebebi olarak yaklaşılın şiddet konusu etrafında şekillenen uygulamalı çalışmalar, içinde otoportrelerin de bulunduğu kadın ve çocuk portrelerinden oluşmaktadır. Şiddetin en önde gelen kurbanları durumundaki kadın ve çocuklar üzerine özellikle yoğunlaşmıştır. İnsan yüzüne de bireysel-toplumsal yaşanmışlıkların izlerini taşıyan ve aynı zamanda yaşanan tarihin okunabileceği, özellikli bir alan olarak yaklaşmıştır bu çalışmalarda.

Anlamlarla dolu olan insan yüzü, insani varoluşun taşıdığı tüm gerilimlerin izlenebileceği özellikli bir alandır. Gerçek yüzün ne olduğu konusu tüm kültürlerde tartışma konusu olmuştur. Günümüzde insan yüzü, yeniden bir entelektüel faaliyet konusu haline gelmiştir. “Şiddetin Plastik Yüzü” uygulama

çalışmalarının da ana belirleyicisi durumundaki insan yüzü pek çok sanatçı tarafından da ifade alanı olarak kullanılmaktadır.

Bu sanat eseri raporunda öncelikli olarak insan yüzüne yüklenen anlamlar ve yüzün plastik sanatlardaki karşılığı olan portrenin, tarihsel gelişimine kısaca değinilmiştir. Sonraki bölümde şiddet konusu, özellikle portreyi kendini ifade etme alanı olarak kullanan sanatçıların eserleri üzerinden ele alınmıştır. Bu bölümde sanatçıların şiddet konusuna yaklaşımları irdelenirken, portrenin de bir ifade alanı olarak sanatçılar tarafından ele alınış biçimlerindeki farklılıklar ve eleştirel gücü ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Son bölümde ise konu etrafında gerçekleştirilen eserler üzerine teknik ve düşünsel açıklamalara yer verilmiştir.

I. BÖLÜM

İNSAN YÜZÜ VE PORTRE SANATI ÜZERİNE

Yüzlerimiz, bedenlerimizin en tepe noktasında yer alır. Neredeyse dış dünyayla iletişimi sağladığımız bir üs gibidir burası. Duyu organlarımız: göz, burun, kulaklar ve dil yüzümüzde toplanmıştır ve biz insanları yüzlerinden tanırız.

Eğer doğa, yüzün değişik parçalarının oranlarını değişmez bir kurala bağlasaydı, insanların yüzleri o denli biri birine benzerdi ki aralarından birini ayırt etmek olanaksızlaşır. Ama böyle davranmamış ve yüzün beş bölümünü alabildiğine çeşitlendirmiş. Ve bunların ölçülerine neredeyse evrensel bir kural getirirken, tek tek durumlarda bu kurala yeterince katı biçimde uymamış, böylece de birini ötekinden ayırt etme olanağı vermiş bizlere (Da Vinci, 1999, s.26).

İnsan yüzleri üzerine çok çeşitli sanatsal çalışmalar gerçekleştirmiş olan Leonardo Da Vinci'nin de belirttiği gibi yüzlerimiz o evrensel algının içerisinde bize özgü biçimiyle bizimle özdeşleşmiştir. Yüzdeki uzuvlar her yüzde başka bir bütünlük oluşturur ve her yüz biriciktir. Ancak doğanın, o evrensel kurallar çerçevesinde bizi diğerlerinden ayırt edilmemize olanak sağlayan bazı ayrıntılarla belirlediği bir alandan ibaret midir yüzlerimiz? Diğer bir deyişle yüz bu uzuvların toplamından mı ibarettir?

“Şiddetin Plastik Yüzü” adı altındaki bu çalışmada yüz onu oluşturan parçaların toplamından daha fazlası olarak ele alınmıştır.

İnsanlarla ilk karşılaştığımızda yüzlerine dikkat ederiz ve önce yüzlerinden gireriz onların dünyalarına. Bir nevi yüzlerden içeriye bir yolculuktur bu. “Bundan 2000 yıl önce Cicero, “Yüz, ruhun yansımasıdır” demiştir” (Kağıtçıbaşı, 2008, s.238). Yüze anlamını veren de ruh değil midir zaten?

Yüzümüz hakikatimizdir. Yüzünü yitirmek yok olmaktır. İnsanın varoluşu bir “yüz içinde oluş” tur. Birçok gelenekte ruhun yerinin kalp değil, baş olduğunu hatırlayacak olursak, maddeyi simgeleyen beden aksine, yüzün ruhu simgelediğini söyleyebiliriz. Yüzdür insanı küçük evren kılan. Yüzümüz benliğimizdir. Diğer bütün uzuvların yokluğu bedensel bir eksiklik yaratırken, yüzün yokluğu insanı, hiç kimse yapar (Kocabıyık, 2012, s.92).

Bir şairin “İnsan yüzü ki en eski alfabledir” (<http://fadilozturk.com/>) sözü de yüzü algılayış biçimimiz için oldukça anlamlıdır.

Yüzlerimiz birer belge gibidir. Tüm hayatımıza tanıklık etmiş, yaşamış olduğumuz duygusal iniş-çıkışların, travmaların, köklerimiz ve yaşadığımız coğrafyanın izlerini taşıyan. Geçmişimizin, belki de geleceğimizin ve karakterimizin okunabileceği bir belgedir yüzümüz. Anlayabilene nice sevinçler, hüznler, kaygılar, öfkeler, korkular ve insanı derinden etkileyen yaşanmışlıklar saklıdır yüzlerde. Tüm bunlar kişiliğimizi biçimlendirirken yüzümüzde de bir iz bırakmayı ihmal etmemiştir.

İnsanın toplumsal bir varlık oluşundan yola çıkarak yüzlerin de bir yanıla toplumsal ve tarihsel bir anlamı olduğundan söz etmek mümkündür. Esasında hiçbir yüz yalnız değildir. Birçok yaşanmışlığın izi vardır yüzlerde. Biricik olan yüz bir toplumun yüzü gibi görünebilir. Toplumsal olayların insan üzerindeki etkilerini ve bir tarihi okumak mümkün olur bazen bir yüzde.

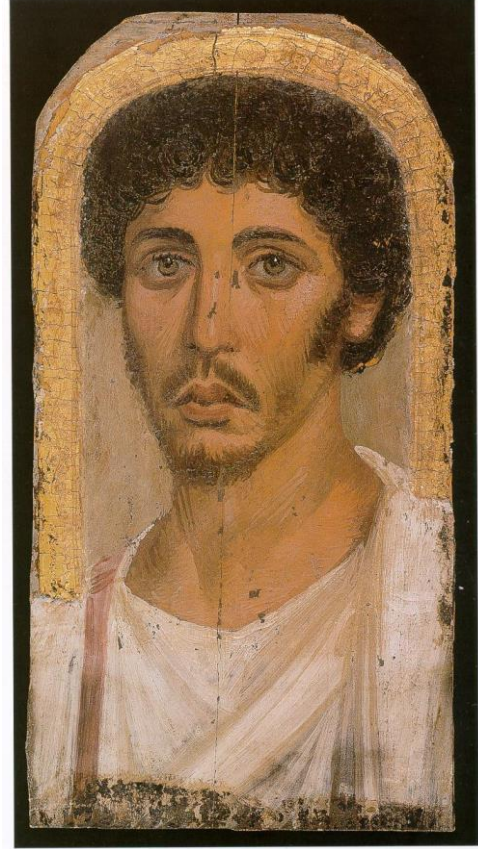
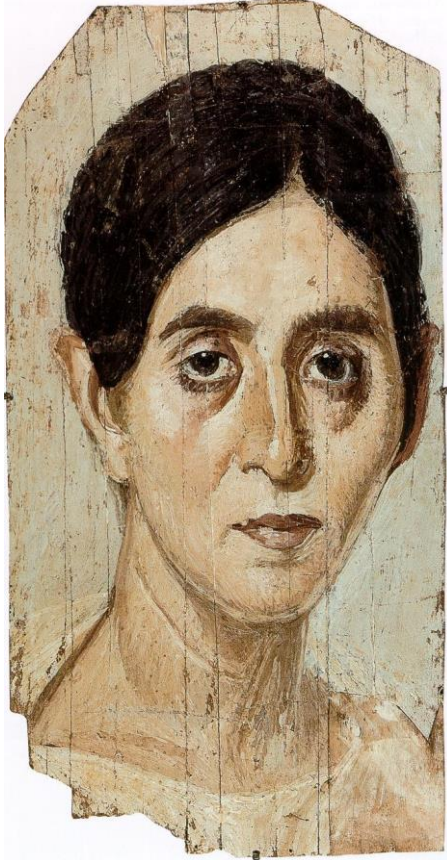
"Yüzler, sessiz kelimelerdir. Sessizlerdir ama bedenimizin diğer tüm uzuvlarından çok daha esin vericidirler" (Kocabıyık, 2012, s.81). Bu özelliğiyle, derin ve özel anlamların yüklü olduğu insan yüzü sanatın da her dönem ilgi odağı ve sanatçıların esin kaynağı olmuştur.

İnsan yüzünün plastik sanatlardaki karşılığı portre “Ortaçağda “yeniden üretmek” anlamına gelen protho sözcüğünden gelir” (İskender, 1997, s.1277).

İlk kullanılış tarihi 1560'lar Fransa"sına giden "portraiture" kelimesinin anlamı portre yapma sanatıdır ve aşikar görünen bir anlamı vardır. Öte yandan "portre" kelimesi, hiç olmazsa sanat ve sanat tarihi bağlamında, çok daha hassas olup irdelenmesi gereken bir kelimedir. Örneğin portre genelde tek bir kişiyi simgeleyen bir eser olarak tanımlanabilse bile, portre olarak nitelendirilebilecek ve aynı şekilde nitelendirmenin uygun olmayacağı nesnelere ve objelere arasındaki fark bir nüans farkından öteye gitmez. Dolayısıyla, bu basit tanım, portre yapma sanatındaki mevcut incelikleri, hassasiyeti ve karmaşıklığı yansıtamaz. Portre sadece kişinin fiziki özelliklerindeki benzeşmelerle

ilgilenmekle sınırlı olmayıp, aynı zamanda öznenin karakterini, meziyetlerini ve ruh halini de ortaya çıkarmakla uğraştığı gibi, öznenin sosyal konumunu da yansıtır. Portre, zamanın bir örneği olarak modeli oluşturan sosyal ve sanatsal geleneklere konu olabilir ve aynı zamanda modeli çevresinden ayrı kılan ortamda bireyin eşsizliğini de inceleyebilir. Sonuçta portreyi güçlü bir temsil etme sanatı kılan, bir anda bütün bu farklı unsurları gerçekleştirebilme kapasitesine sahip olmasıdır (West, 2004, s.21).

Günümüz sanatında portre, tüm insanları konu edinebilen ve sanatçının kendi amacına ulaşabilmesi için araç olarak kullanabildiği bir konumdaysa da sanat tarihinde gerilere gittiğimizde portrenin çok farklı amaçlarla ele alındığını görmekteyiz. Portre sanatı, dinsel inançlarla ilgili olarak öbür dünyaya yolculukta ihtiyaç duyulan kimliğin, ölümsüzlük arzusunun, hakimiyet kurma ihtiyacının, soylu sınıfa ait olma ayrıcalığının bir göstergesi olarak kullanılmıştır.



Resim 1 – 2: Fayyum Portreleri, M.S. 1. ve 3. yüzyıllar arası

Tarihte bilinen en eski portre, 2006'da Fransa'daki Angoulême yakınlarında yer alan Vilhonneur Mağarası'nda keşfedilen ve 27.000 yıllık olduğu tahmin edilen duvar resmidir. Krallar ve imparatorlar gibi önemli kişilere ait olmayan en eski portrelerden bazıları ise Fayyum mumya portreleridir.

Yer altı mezarlıklarında bulunan Fayyum portreleri, Mısır'ın Roma İmparatorluğu egemenliği altında olduğu dönemde; M.S.1-3. yüzyıllar arasında gerçekleştirilmiştir. Grek kültür mirasının, siyasal ve toplumsal düzene damgasını vuran Roma egemenliğinin ve Mısır'ın öteki dünyaya olan inancının bir arada var olduğu dönemin özelliklerini taşıyan Fayyum portreleri, "doğalcı" bir üslupla resmedilmiştir.

Fayyum portrelerinin yapılış amacı, batıda gelişen portre sanatınıninkiyle farklılık gösterir. Batı portre sanatı, Roma Döneminden başlayarak, genellikle bu dünyadaki yaşamla bağlantılı olmuştur ve portresi yapılan kişinin yalnızca yüz görünümünü değil, toplumsal konumu da betimlenmiştir. Fayyum portrelerin bu anlayıştan farkı ise, portresi yapılan kişinin belleklerde canlı kalmasını, unutulmamasını sağlamak ve gelecek kuşakların gözünde ölümsüzleştirmekle yetinmeyip, aynı zamanda öbür dünyaya yolculuğunda adeta bir kimlik belgesi olarak ona eşlik etmesidir. Mısır sanatının genelinde görüldüğü üzere, bu portreler de ölümler ve gömme törenleriyle ilgilidir (Kostrzewa, 1999, s.12).

Roma Döneminde soyluluk, ağırbaşlılık, sadelik gibi duyguların bireysel özelliklerle bir arada vurgulandığı portre örnekleri görülmekle birlikte, simgesel anlatımın ağır bastığı Orta Çağ sanatındaysa portreye neredeyse rastlanmaz.

Avrupa'da gerçekçi portre anlayışına dönüşün Orta çağ'ın sonlarında gerçekleştiği söylenebilir. Erken Rönesans Dönemi portre sanatında betimlenen kişiyi gerçeğe uygun şekilde yansıtmaya endişesi söz konusudur. Genellikle profilden resmedilen bu portreler psikolojik durumu ve ruh halini yansıtmada ise yetersiz kalmışlardır. Rönesans'la birlikte Batı sanatında portrenin büyük önem kazandığı ve en çok ilgi gören resim türlerinden biri olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, daha erken dönemlerde örneklerine rastlansa da portrenin yaygınlaşması Rönesans'la tarihlenir.

Portrenin gerçek gelişimi 14. yy.'dan başlayarak gerçekleşir. Özellikle Rönesans Döneminde ressam tarafından, dini konuların tasvir edildiği portrelerin sayısında artış görülmüştür. Bu dönemde portreler çoğunlukla figürün bütün bedeniyle birlikte işlenmiştir. Dini konuların tasvirinde genellikle, hayali portreler ya da idealize edilmiş portreler kullanılmıştır. Sonraki dönemlerde yavaş yavaş bireyin görüntüsü ile birlikte tinsel durumun da yansıtıldığı portreler yapılmıştır.

Batı Avrupa Rönesans'ı bireysel farkındalığın arttığı bir dönemdir. Bu farkındalık durumu eşsiz bireysel kimlik düşüncesinin de portrelerde vurgulanmaya başlanmasıyla karşılık bulmuştur.

XVII. ve XVIII. yüzyıllarda, bu düşünceler biyografi ve otobiyografi türlerinin hızlı ilerlemesiyle geliştirildi ve karakter ve kişilik hakkındaki düşünceler gittikçe artan bir şekilde açıkça ifade edilmeye başlandı. XIX. ve XX. yüzyıllarda, psikoloji bilimindeki yeni gelişmeler bireysellik ve kişiliğin daha derin araştırmalarına neden olmuştur. Bu tarihi çığır portrenin önemli sanatsal bir uygulama ve kültürel ürün olarak gelişimini de sağlar (West, 2004, s.17).

14. ve 17. yüzyıllar arasında portreler daha çok bireyin fiziksel özellikleriyle ilgilidir. Portrelerde fiziksel özelliklerle birlikte tinsel durumun da yansıtılmaya başlanması yoğun olarak 17. yüzyıldan itibaren görülmeye başlar.

XVIII. Yüzyıl portrecisi modelden çalışır, ancak yaygın anlayışa uyararak, modele olduğundan fazla görkem ve güzellik vermek gerekmektedir. Bunu sağlamak için genel duruş, giysiler, mitoloji ve simgelerden yararlanır. Bu konuda Rigaud'un 1750 yılındaki Akademi söylevi açıklayıcıdır. Şöyle der; "Bir kadın güzel ve çekici olmayabilir, ama öyle ruhsal durumlar vardır ki yüz buna bağlı olarak zarif ve anlamlı bir ifade kazanır. İşte kadını güzelleştiren bu mutlu anları yakalamak ressamın görevidir. Sanat doğanın yanlışlarını düzeltmek için yapılmaz, değişen ruh haline göre güzelliği verecek çizgileri yakalamak gerekir; sevinç, üzüntü, düş kurma halleri gibi..." Rigaud'un bu sözleriyle ilk kez psikolojik portreye kapı açılmış olur (Germaner, 1996, s.42).

18. yüzyılda portre, diğer konulara oranla hem sayıca fazladır hem de fazla yaygınlaşmıştır. Soylulardan aydınlara, sanatçılardan burjuva kesime ve varlıklı çiftlere kadar portre yaptırmak çağın vazgeçilmez bir tutkusu haline gelmiştir. Yaygın olan aile resimleri galerileri bu olayı kanıtlar niteliktedir. Diğer resim konularında simge kullanılmamasına karşın, kişinin topluluk içerisindeki statüsünü, sınıfını belirten semboller, mesleklere ait göstergeler, kıyafetler, nişanlar bu yüzyılda yapılan portrelerde vurgulayıcı biçimde kullanılmıştır.

19.yy'da fotoğrafın icadıyla birlikte resim sanatında ve dolayısı ile portre alanında bir kırılma yaşanmıştır. Fotoğrafın icadına kadar olan süreçte ve sonrasında da insan yüzü sanatçılar tarafından önemle üzerinde durulan ve ayrıcalıklı bir alan olmuştur. Ancak, fotoğrafın yaygınlaşmasıyla birlikte portredeki 'doğalcı' üslup yavaş yavaş etkisini yitirmeye başlamış ve sanatçının portre üzerinden gerçekleştirdiği psikolojik irdelemeler, dışavurumcu yaklaşım ve plastik anlamdaki özgünlük önem kazanmıştır.

1789 Devrimi'nin ardından, Fransız toplumunda zamanla aristokrasinin güç ve yetkisini elde eden burjuvazi, soylu sınıfın kültürel alışkanlıklarından birisi olan portre yaptırmaya da sahip çıkar. Portre, bu sınıfın toplumdaki yeni konumunun bir ifadesi, bir tür yansımasıdır. Bu dönemde portre talepleri artar, ressamın yanı sıra zanaatkarlar da portre yapmaya başlar. Bu sıralarda fotoğraf tekniği bulunur. Fotoğrafın uygulama alanları araştırılırken portre alanında da kullanılmaya başlanır. Dolayısıyla fotoğraf, henüz incelikli bir kültürel birikim ve donanımdan yoksun aristokrasinin, sanatsal deneyimini geçirmemiş burjuva sınıfına özgü, yalınkat, Baudedelaire'nin deyişiyle "narsist bir ifade aracı" olarak kullanıldığından küçümsemeye karşılanmıştır (Özdemir, 2009, 2).

Fotoğrafın gelişim süreciyle birlikte, sanat yapıtının yeniden üretilebilmesi, yapıtların izleyiciye daha kolay ulaşması, insanların algılama biçimlerini, bakış açılarını ve sanata yaklaşımlarını farklılaştırmıştır.

19. Yüzyılın önde gelen akademik ressamlarından Paul Delacoeche (1797-1859), 1839 yılında Fransız hükümetine dönemin yeni icatlarından Dagerrotype üzerine bir rapor sunar: "Sanatın temel ilkelerini mükemmel

sonuçlara ulaştırabilen” bu aracın en usta ressamın bile ilgisini çekecek nitelikte olduğunu savunur. Daugerrotype’in, ressamların çok uzun bir sürede yoğun emek harcayarak yapabildiğini – üstelik daha mükemmel sonuçlarla – kolayca elde edebilmesine olanak tanıdığını söyler, bu yeni aracı sanata mükemmel bir katkı olarak değerlendirir. Bu vesileyle o ünlü “Bugünden itibaren resim ölmüştür!” cümlesini söyleyip söylemediği kesin olarak bilinmemekteyse de gelecek çağı, esas olarak fotoğrafın çağı haline geleceğini sezdiği kesindir (Antmen, 2009, s.11).

Fakat, Paul Delaroche’un resim sanatı adına belirttiği bu korkuların tam aksine, bir değişim içine girdiğini görmek mümkündür. Resim, fotoğrafın keşfinden sonra temsil ve tasvir etme yükünden kurtulduğu için yeniden doğma şansına erişir. 1839’a tarihlenen bu ayırım noktasında temsil ve tasvir görevini bir kenara bırakıp kendi sınırlarını belirleme gücünü elde eden, yine resim olmuştur.

Heykel sanatında ise portreciliğin gelişimini Kemal İskender (1997, s.1277) kısaca şöyle açıklamıştır:

Heykel sanatında portre niteliğindeki büstler ilk kez Helenistik Dönem’de (Yunan) görülür. Büst geleneği Roma sanatında en üst düzeye ulaşmış, dönemin birçok ünlü kişi ve yöneticisinin gerçeğe yakın büstleri yapılmıştır. Portreciliğe ilginin azaldığı ortaçağ boyunca büst geleneğinin de unutulduğu görülür. Bu türün yeniden ortaya çıkışı 15.yy’la rastlar. Bu dönemde idealize edilmiş portre-büstlerin yanı sıra masklardan yararlanılarak gerçekçi büstler de yapılmıştır. 16.yy’da büstlerin Geç Roma İmparatorluk Dönemi örneklerinden esinlendiği görülür. Barok Dönem’de, özellikle G.L. Bernini son derece zengin ve gerçekçi portre-büstler yapmıştır. Daha yalın biçimlerin yeğlendiği Yeni-Klasikçilik döneminin ardından 19.yy’ın sonlarıyla 20.yy’ın başlarında Rodin, Despiau ve Epstein gibi heykeltararlar modelin karakteristik niteliklerini yansıtan yapıtlar üretmişlerdir. Modern dönemdeyse büst niteliğindeki portre, akademik sanatçıların uyguladığı bir tür olarak sürmektedir.

Sanat alanındaki bu gelişmelerle birlikte sanatçı da özgürleşmiş ve yapıtlarında kendi bireysel tavrını ortaya koyma şansını elde etmiştir.

“Sanatçının bireysel politik inançları, eleştirel tavrı yapıtlara 18. Yüzyılın sonlarında yansımıştır. Bu dönemin sanatsal anlayışı birçok sanat tarihçisi 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).

Portre de bu süreç içerisinde, sanatçının kendini ifade etme alanı olma özelliğini kazanmıştır ve günümüzde portre, sanatçıların çağdaş bir yaklaşımla, toplumsal sorunları da ele alıp, yansıtabildiği, oldukça etkili, özellikli bir alan haline gelmiştir.

II. BÖLÜM

PORTRELER ÜZERİNDEN ŞİDDETİN ELEŞTİRİSİ

Tarih boyunca çok farkı anlamların yüklendiği insan yüzü günümüzde entelektüel bir alan olarak, sanatçıların da fotoğraftan resme, heykelden performansa kadar çok farklı medyumlarla ele aldıkları, yaşanan çağın sorunlarına yaklaşımlarında özellikle tercih ettikleri bir konumdadır.

William Golding (Nobel Edebiyat Ödülü sahibi, Britanya): “Bu yüzyılın insanlık tarihinin en şiddetli yüzyılı olduğunu düşünmekten kendimi alamıyorum” (Hobsbawn, 2008, s:2).

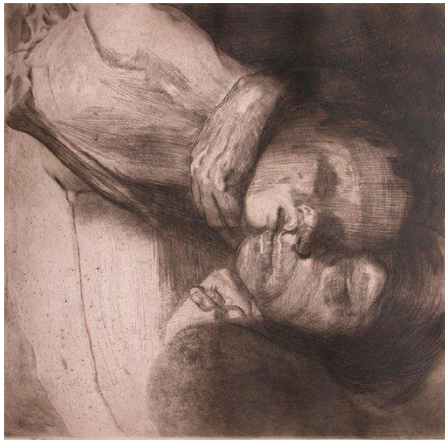
Her dönemin tarihçisi kadar, tanıdığı ve yansıtıcısıdır sanatçı da. İçinde olduğumuz çağ şiddetle yoğrulmuş, her alanda travmaların yaşandığı bir tarihe işaret etmektedir. Kuşkusuz ki bu tarih sanatçıların yapıtlarından da okunabilecektir.

Şiddet olaylarının en ağırları; savaş ve katliamların en yoğun şekilde yaşandığı bu yüzyılda sanatçılar da eleştirel bir tavırla konuya duyarlıklarını göstermişlerdir.

İnsanoğlunun çektiği sonu gelmeyen acıları aktaracak ses olmak benim görevim. Bu, başarılması kolay bir görev değil. Çalışmak, insanı rahatlatan bir şey olmalı. Ancak, yaptığım postere rağmen Viena'daki insanların her gün açlıktan ölüyor olması mı beni rahatlatmalı? Bunu nasıl bilebilirim? Savaşın devam ettiğini bildiğim halde, 'Savaş' serisini yaptığım için rahatlamalı mıyım? Tabii ki hayır (Kollwitz, 1988, s:96).

Alman Dışavurumcu Kathe Kollwitz (1867-1945), politik içeriği ağır basan eserler üretmiştir. Politik çalkantıların yoğun olduğu Alman Weimar döneminde yaşamış bir sanatçı ve kadın olarak, toplumun büyük çoğunluğunun yaşamış olduğu sıkıntıları fazlasıyla hissetmiş ve eserlerinde dile getirmiştir.

Sanatçı özellikle baskıresim alanında önemli eserler ortaya koymuş ve ayrıca birçok desen, afiş, bronz heykel çalışması da gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalarında savaş, ölüm, acı, yoksulluk, açlık gibi toplumu derinden sarsan konuları işlemiştir ve sanatında portrenin önemli bir yeri vardır.



Resim 3: Kathe Kollwitz,
“Death, Woman and Child/Ölüm,
Kadın ve Çocuk”, 1910

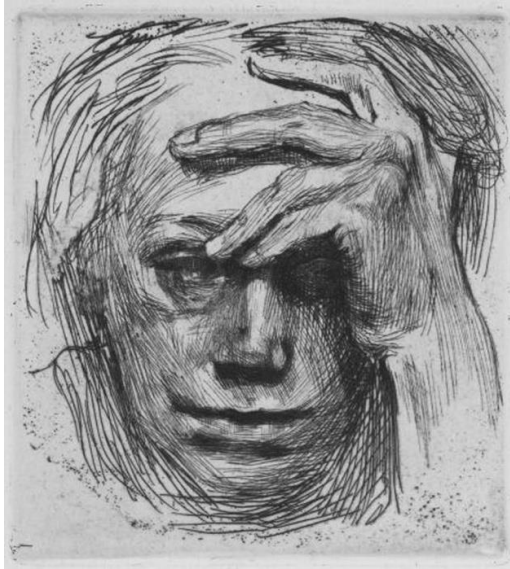


Resim 4: Kathe Kollwitz, “Help Russia/Rusya'ya
Yardım Et”, 1921

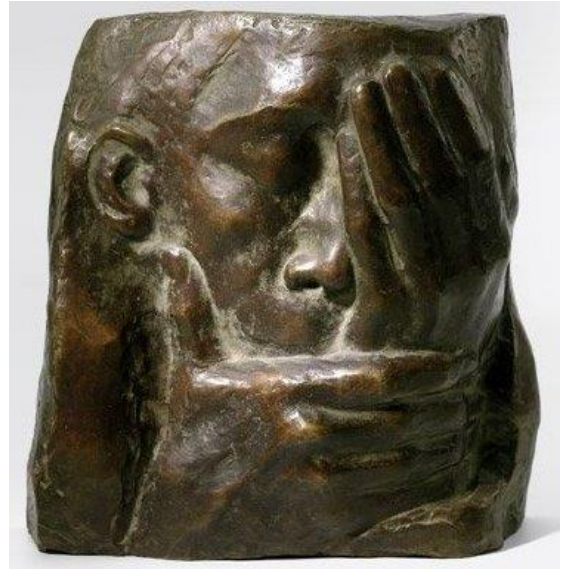
Yüze yaslanmış, alna dayanmış güçlü ve sert eller. Bir derdi, bir kaybı, bir düşünceyi gizliyor. Bunlar Kathe Kollwitz'in elleri; hem otoportrelerinde, hem de yıllar boyunca anlattığı proletaryanın hikayelerinde sıkça görürüz bu elleri. Dışarı açılıp bizi Kollwitz'in dünyasına çekerler. Acının, savaşın ve ölümün kol gezdiği bir dünyaya... 20. Yüzyılın mihenk taşı olmuş sanatçılardan biri için başka türlü bir dünya nasıl mümkün olur? (Kazaz, 2013,1).

Sanatçı şiddetin en ağır yaşandığı bir dönemin tanığı ve mağduru olarak, sosyal değişimin sanat yoluyla gerçekleşebileceği inancıyla hep ezilenlerin (kadın, çocuk, yoksul halk) yanında olmuştur. Kuşkusuz ki böyle bir dönemin tanıklığını yapmak ve sanatıyla böyle bir görevi yüklenmek fazlasıyla güçlü olmayı gerektirmiştir.

Kollwitz her döneminde çok sayıda kendi portresini yapmıştır. Onun güçlü deseniyle insanı derinden etkileyen bu portreleri, acıyla sarmalanmış bir topluma adanmış gibidir. Kollwitz'in yüzü yaşanan tarihin şiddetinin yansımasıdır adeta.



Resim 5: Kathe Kollwitz, "Otoportre", 1910



Resim 6: Kathe Kollwitz, "Lament/Ağıt",
1938-1940

Çağdaş sanatta portre alanında önemli bir yere sahip olan Avusturya'lı Helnwein Gottfried (1948, Viyana), resim, fotoğraf, enstalasyon ve performans sanatlarıyla ilgilenmekle birlikte, esas işlerini hiper gerçekçi portreleri oluşturmaktadır. Gottfried de (1948) sanatını kullanarak geçmişteki ırk ayrımının, soykırımın aslında günümüzde yani 21. yy'da da yapıldığını gözler önüne seren çalışmalar üzerine yoğunlaşmıştır.

Gottfried, çalışmalarında çocukları konu alır. Çocuklar ona göre saflıklarını geçmişlerinin getirdikleri ile çoktan yitirmişlerdir. Tıpkı savaştan hemen sonra doğan kendisi gibi. Hepsi mutsuz ailelerinin gölgesinde karanlık bir dönem geçirmiştir. Ama onu en çok ilgilendiren konu çocuk istismarıdır.

Gottfried bir röportajında kendisine sorulan "İncinmiş çocuklar çoğu zaman kullandığınız bir imge. Bir anlamda çocukları bu şekilde yansıtarak masumiyetin yokluğuna mı işaret ediyorsunuz?" sorusuna şöyle yanıt vermiştir:

Aslında hiçbir şey anlatmaya çalışmamıştım. Hatta kendime araçlar da yaratmıyorum. Çizmeye ilk başladığımda çocukları çizmişim, çünkü sadece onların tarafında olmak istediğimi fark etmişim. Her zaman en çok üzüldüğüm şey, savunmasız ve kendini koruma mekanizmaları henüz gelişmemiş güçsüz çocuklara yapılan istismar oldu. Tecavüze uğramaları,

öldürülmeleri... Hiçbir zaman bir insanın kendinden küçük birine acı çektirme isteğini anlayamadım.

İşte o zamanlarda Almanya ve Avusturya'daki çocuk istismarı üzerine birçok araştırma yaptım. Bu araştırma sırasında genellikle kendi aileleri ya da akrabaları tarafından işkenceye maruz kalmış, tecavüz edilmiş, yakılmış bir sürü çocuk fotoğrafı gördüm. Fakat o günlerde çocuklar medyanın ilgisini çok çekmiyordu. Ben de aklımda oluşan bu düşünceyi, geçmişle, toplama kampları ve Vietnam ile bir araya getirdim. Yani bir çocuğun gözlerinden görmeye çalıştım (Maher, 2004, 18-19).

Nazi döneminde birçoğu çocuk olan 70.000 zihinsel ve bedensel engelli, T4 Operasyonu'yla "İrk Hijyeni" adı altında zehirlenerek öldürülmüştür. Nazi Almanyası'nda zorla yapılan bu ötenazi programı ve beraberinde getirdiği insanlık değerlerinin sorgulanması Helnwein'ı derinden etkilemiştir. Resimlerinin ana teması olan küçük ve savunmasız çocukları yaşanan şiddetin ve vahşetin kurbanları olarak değerlendiren sanatçı, bu kurbanları genellikle beyaz bandajlara sarılmış, hayal ürünü olan işkence aletleriyle birlikte ve yaralı yüzleriyle sunar bizlere.

Sanatçının 1979'da yaptığı Lebensunwertes Leben (Resim 7) isimli eserinde kafası dolu olan tabağın üstüne düşmüş, elinde kaşığı ve ağzından salyalar akarken resmedilen küçük bir kız çocuğu görülmektedir. Sanatçı aslında bu çalışmasını, yukarıda bahsedilen T4 Operasyonu'yla Nazi Almanyası'nda yemeğine zehir konarak "acısız" öldürülen masum çocukların vahşetini ve bu operasyonu gerçekleştiren Doktor Gross'u protesto etmek amacıyla gerçekleştirmiştir.



Resim 7: Helnwein Gottfried, "Lebensunwertes Leben/Yaşamaya Hakkı Olmayanlar",1979

Gottfried, Lebensunwertes Leben isimli çalışmasının sürecini şöyle anlatıyor:

Dr.Gross adli tıpta çalışıyordu ve savaş sırasında yüzlerce çocuğu uyuşturucu ile öldürdü. Akıl hastanesinde görev yapıyordu. Hitler'in politikasını benimsediği için alt tabakadan gördüğü herkesi yok ediyordu. Bir zamanlar onunla yapılan bir röportajı okumuştum ve sorulardan bir tanesinde onun birçok çocuğu öldürüp öldürmediği soruluyordu. Dr. Gross'un yanıtı ise "Evet, bu şekilde işleyen bir sistemimiz vardı ama o zaman her şey daha farklıydı." olmuştu. Hiçbir şekilde pişmanlık duymuyordu ama bütün bu yaptıkları karşısında bu kadar pişkin olmasına dayanamadım. Hatta çocukları aslında çok insani bir yöntemle öldürdüğünü bile itiraf ediyordu: "Yemeklerine zehir (Luminal) koyduk ve öleceklerinin farkına bile varmadan öldüler."

Aslında burada problem ettiğim şey herhangi birinin böyle bir manyaklık yapacak kadar kafayı yemiş olması değil. Benim sorunum kimsenin böyle bir şeyi “problem” etmiyor oluşu. Gross, yüzlerce çocuğu öldürdüğünü itiraf etmiş olmasına rağmen hala Viyana’da psikiyatrist olarak görev yapıyor. İnsanlar bu röportajı okudular ama hiçbir aksiyon, protesto, hiçbir şey olmadı. Ama aynı zamanda ulusal televizyonda ilk kez sunucu kravatsız olduğu için halk protesto amacıyla oraya 3500 adet mektup gönderdi. Bu inanılmaz bir şey. Birçok insan için sanki orada dünya durdu. İnsanlar böyle bir şeye delirirken ben de “Belki okuyamadıkları için röportajda bu adamın ne demek istediğini anlayamadılar.” diye düşündüm. Hemen ardından “Profil” gazetesine doğru yola çıktım ve bana bir sayfa vermeleri için onları ikna ettim. Sonra da kafası yemek tabağının içine düşmüş ölü, küçük bir kız resmi çizdim. O zaman bu resim tepkiye yol açtı. İnsanlar bir anda üzgün hissetmeye başladılar. Sonunda böyle bir tartışma için tetikleyici olabilmişim. Sanırım bazen resimler, sözcüklerden çok daha fazla etkili oluyor (Maher, 2004, 15-16).

Gottfried, Lebensunwertes Leben çalışmasında tarihin kirliliğini masum küçük bir kız çocuğunun portresiyle ölümsüzleştirmiştir.



Resim 8: Helnwein Gottfried, “The Murmur of Innocents 16/ Saflığın Fısıltısı 16”, 2010



Resim 9: Helnwein Gottfried, "The Murmur of Innocents 1/Saflığın Fısıltısı 1", 2009

Sanatçı kendini dönemin bir tanığı olarak da şöyle değerlendiriyor:

Leonardo demiş ki: "Ressamın zihni yansıttığı şeyin rengini alan bir ayna gibi olmalıdır." Bugünün aynası olmak çok zor bir iş. Etrafımda olup bitenleri ister istemez çalışmalarına yansıtıyorum. Lübnan ve Irak'taki "barış sağlayan bir gücün beyaz-fosfor bombasıyla beyinlerini uçurduğu çocukların cansız bedenleri. Bu gibi kareler televizyonda ve bilgisayar ekranında geçip duruyor son günlerde. Evet resimlerimde bunların yorumları var, ama bu aynanın arkasındaki adamı gördüğümüz anlamına gelmiyor (Karakoç, 2006, s.36).

Gottfried'in çalışmalarında dikkat çeken bir diğer konu ise kendi portreleridir. Kimisinde yine çocuk portrelerinde kullandığı bandaj ve işkence aletleriyle kurgulamıştır otoportrelerini. Özellikle, kendini çığlık atarken kurguladığı portreleri öne çıkar sanatçının.



Resim 10: Helnwein Gottfried, "Otoportre", 1991



Resim 11: Helnwein Gottfried, "Black Mirror/Siyah Ayna", 1987

Gottfried, bugünün aynası olmak çok zor bir şey derken; tanıdığı olduğu şiddetin onda yarattığı derin etkilerden bahsettiğini düşündürür gibidir otoportreleri. Sanatçı kendi yüzünü model aldığı çalışmalarında, şiddet kurbanı masum çocuklar için feda etmiş gibidir gözlerini. Kaethe Kollwitz'in otoportrelerini yaşanan şiddetin yüzü olarak değerlendirdiğimiz gibi, Gottfried'in portrelerini de derinden hissettiği şiddete karşı tepkisini en uç noktada ifade eden, masum çocuklara adanmış bir yüz olarak görebiliriz.

Şiddet mağduru çocuklar, "Şiddetin Plastik Yüzü" kapsamında gerçekleştirilen çalışmaların da konularından biridir. Aslında her dönem, çok farklı yönleriyle karşımıza çıkan şiddetin dolaylı ya da direkt, en masum kurbanları olmuştur çocuklar. Günümüze bakacak olursak; fiziksel şiddetten tutunda tecavüze, tacize, yoksulluktan açlığa, eğitim sisteminin bozukluğu ve gelecek kaygısıyla üzerlerinde kurulan ağır baskıya, mutsuz bir aile ve çevrede yaşamak zorunda olmalarına ve sayılabilecek birçok etkenle birlikte kurban durumundadır çocuklar.



Resim 11: Ahu Akkan, Masumiyet I, Aplike (Dikilmiş Tül), 250x270cm, 2014

Her gün medyada, kaçırılmış, tecavüze uğramış, öldürülmüş çocuk haberlerini alıyoruz. Duymadığımız ve görmediğimiz nice sapkınlıklara çocukların alet edildiğini biliyoruz. Ancak, günümüzde yaşanan şiddet sadece fiziksel değil. Her ne kadar fiziksel olanı kadar üzerinde durulmasa da, çocuklar üzerlerinde kurulan baskı da (psikolojik şiddet) çok ağır travmalara neden olabiliyor. Çocukluğunu yaşamayan, kokularla büyüyen bir nesille karşı karşıyayız artık.



Resim 13: Ahu Akkan, Masumiyet II, Aplike (Dikilmiş Tül), 250x270cm, 2014

Masumiyet I ve II çalışmalarında, şiddetin psikolojik etkileri ve bunun yüzdeki yansımaları, sanatsal ifadeyle etkili kılınmaya çalışılmıştır. Çocuksu gülüşlerini kaybetmiş, korkulu, tedirgin bakışlarla bize bakan çocuk yüzleridir bunlar. Beyazlar, soluk gri ve morlar içindedirler. Adeta tüm yaşam sevincini kaybetmiş yaşayan bir ölü gibi karşımızda dururlar.



Resim 14: Ahu Akkan, "Otoportre", Aplike (Dikilmiş Tül), 280x300 cm, 2014

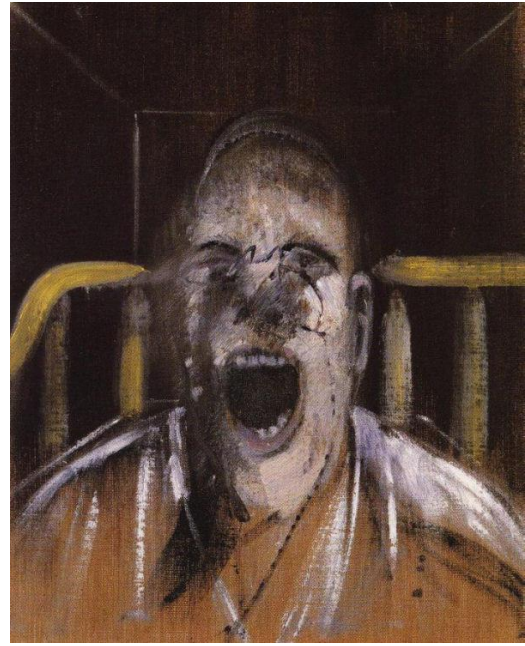
Sanatçıların ilgilendikleri diğer konularla birlikte kendi yüzleri ve bedenleriyle de sıklıkla ilgilendiklerine şahit oluruz. Bu onların içsel hesaplaşmasının bir ürünü olabildiği gibi, geçirdiği düşünsel ve duygusal süreçleri kendi suretlerinde görme ve tekrar sorgulama, sorgulatma amacı da taşıyabilmektedir. Resim 10'da görülen otoportre bireysel yaşanmışlıkların bir dışavurumu olduğu kadar, tüm

yaşanan şiddet olaylarına gösterilen tepkisel bir duruştur aynı zamanda. Helnwein Gottfried'in otopotrelerin de değerlendirildiği gibi, aynı bakış açısıyla bu portre şiddet mağdurlarının sesi, çığılı olarak görülmektedir.

Sanat tarihine bakıldığında da geçmişte ve günümüzde çığılık temasının güçlü bir dışavurum göstergesi olarak, sanatçılar tarafından çokça ele alındığını görmek mümkündür.



Resim 15: Sergei Eisenstein,
"Potemkin Zırhlısı" (1925) film görüntüsü.



Resim 16: Francis Bacon,
"Head of Screaming Pope/Çığılık Atan Papa
Başı" 1952

Letonyalı yönetmen Sergei Mikhailavic Eisenstein'in (1898, Letonya) 27 yaşında çektiği, 1905'te Çar'ın Donanması'ndaki gemicilerin başlattığı tarihsel ayaklanmayı anlatan filmi Potemkin Zırhlısı, o dönemde izleyen herkesi derinden etkilediği gibi modern sanatın en önemli isimlerinden biri olan Francis Bacon'ının da (1909, İrlanda) esin kaynağı olmuştur. Bacon'ı büyüleyen, filmin Odessa Basamakları başlıklı 4. Bölümündeki gözlüğü kırılmış ve gözüne aldığı bir kurşun yarası ile yüzü kanlar içinde kalmış, umarsızlığını sessiz bir çığılığa

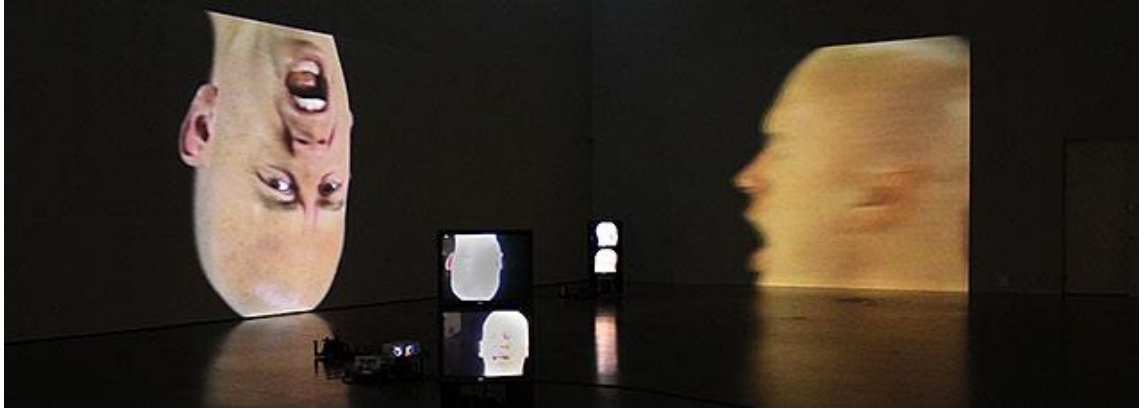
dönüştürmüş olan hemşirenin portresi olmuştur. Bu sahne, onun 50'ye yakın ürettiği Papa çeşitlemesindeki çığlık temasının doğuşunun kaynağıdır.



Resim 17: Francis Bacon, “Head VI/Baş VI”, 1949

“Bacon’ın resimleri, yoğun yalnızlıkların, ümitsizliğin ve iç kargaşaların portreleridir. Şiddet, insan dağılımı ve çözümlülüğünün doğurduğu nefret bu portrelerde görünen yaşam geçidinin temel unsurlarıdır. Sanatçımız, izleyenin doğrudan sinir sistemine saldırmayı erek edinir. Onun uğraşısı, duyguların kapakçığını açarak izleyiciyi şiddetle yaşama geri döndürmek içindir (Altinel, 2009, 16).

Bacon’ın Papa resimlerindeki çığlık, adeta bir kafese kapatılmışlığın yarattığı baskının şiddetli bir dışavurumudur. Burada alabildiğine dar bir alana sıkıştırılmışlığın acısıyla karşı karşıya kalırız. Çığlık, dayanabilme sınırlarının son noktaya geldiği bir anın tepkisidir. Özünde nefes alabilme, özgürlük arayışının sesidir bu çığlık.



Resim 18: Bruce Nauman, “Anthro/Socio- Antro/Sosyoloji” video enstalasyonundan görüntü, 1992

Bruce Newman, son 40 yılın çağdaş Amerikan sanatındaki en etkili isimlerinden biridir. Eserleri, hayat ve ölüm gibi varoluşçu sorular yanında, sevgi ve nefret, acı ve zevk, beden ve kimlik gibi kavramları da sorgular. Eserlerinde sıklıkla gözlenebilen bu fikirlerin ana konusu beden ve bireyin kimliği, dilin rolü, mekan farkındalığı, sanatsal süreç ve gözlemcinin katılımı olarak sıralanabilir. Newman, birbirinden oldukça değişik kulvarları yeni bir bakış açısıyla irdeler ve çalışma alanına dahil eder. Neon ışıklı duvarlar, fotoğraf, film, video, resim gibi farklı alanlarda işler üretir. Newman, aynı zamanda enstalasyon sanatının da önderlerinden olarak görülür.

1992 tarihli “Anthro/Socio” isimli eserinde, Newman’ın başı kendi ekseninde dönerken şu sözleri mırıldanır:

“Besle beni/Ye beni/Antropoloji”

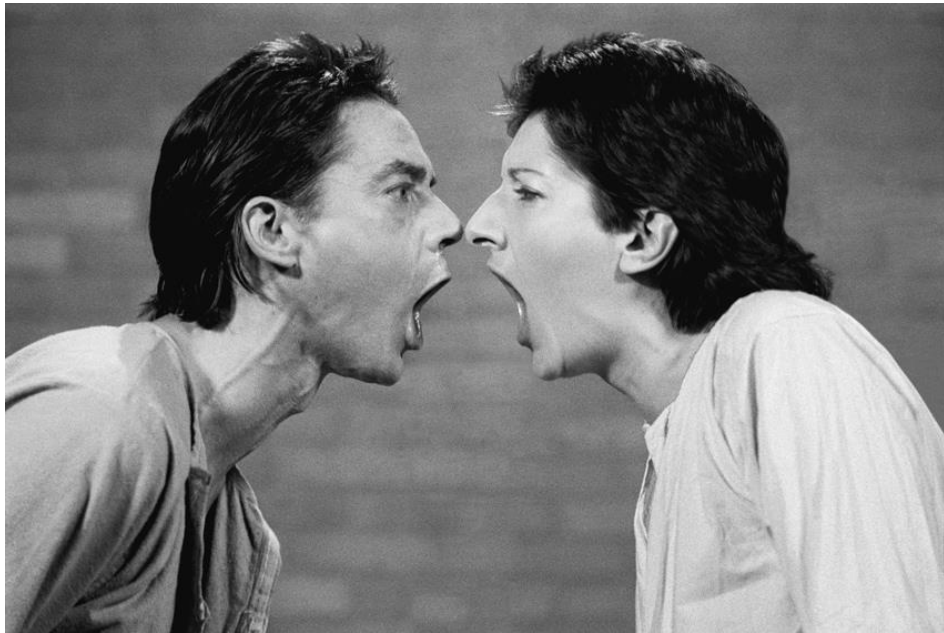
“Yardım et bana/ İncit beni/Sosyoloji”

“Besle beni/ Yardım et bana/ İncit beni”

Değişik yönlerden gelen bu çığlık ve bağırışlar insanın en temel ihtiyaçlarını ve bunlara dair şüphelerini ve sorularını simgeler. Haykırışlardaki bu sürekli tekrar ve beraberindeki video imgeleri, izleyende bir sarsılıp kendine gelme, uyanma etkisi yaratıp, kişiyi gerek obje ve subje arasındaki ve gerekse insan ve toplum arasındaki ilişkiyi irdeleyip düşünmeye iter.

Bu eser, insanın en temel fiziksel deneyimi üzerinde dilin rolünü ve etkisini araştırır. Eserindeki insan başı, esir alınmış ve bölünüp parçalanmış gibi, çok farklı iki halde olmakla birlikte aynı zamanda birbirinden koparılamayacak iki insan hali arasında bir tuzağa düşmüştür: Antropolojik ve toplumsal beden, soyut ve maddi beden ve nihayet fenomenolojik ve kültürel beden (Janssens, 2012, s: IX).

İnsan bedeni nasıl görülmelidir? Nötral ve biyolojik bir fenomenon mu, tarih boyunca değişmeyen doğal bir şekil mi, yoksa din, ırk, zevk, kimlik ve gelenek gibi sorularla sürekli yoğrulan kültürel bir obje gibi mi? İşte global güç politikasının altında yatan ve nitekim temelini oluşturan bu sorular, bir anlamda madalyonun iki yüzünü temsil eder (Janssens, 2012, s: IX).



Resim 19: Marina Abramovic ve Ulay, AAA-AAA performansından görüntü, 1977

1960'larda ortaya çıkan beden sanatı akımının (body art) önemli bir temsilcisi olan Marina Abramovic, performanslarıyla fiziksel ve zihinsel potansiyelin sınırlarını zorlayan ve araştıran bir sanatçıdır. Performanslarında kendini kesmiş, kırbaçlamış, buz kütleleri üzerinde vücudunu dondurmuş, psikoaktif ürünler ve hafıza kaybına uğramasına yol açan kas kontrol ürünleri kullanmıştır.

Abramovic'in performansları, deneyimlerin ve sınırların yeni bir tanımını (vücudunu kontrol edebilme, sanat ve bunun uzantısı olarak toplumu belirleyen kodları) kimliklendirme serileridir. Onun sanatsal eyleminin temelinde insanları özgürleştirmek adına hırslı ve derin bir niyetin varlığı hissedilmektedir.

Marina Abramovic ve Ulay'ın 1977'de gerçekleştirdikleri performansta da güçlü bir dışavurum ögesi olarak karşımıza yine çığlık atma eylemi çıkar. Karşılıklı olarak dizlerinin üstüne çökerek birbirlerinin gözlerine bakmaya başlayan çift, önce aynı monoton sesi çıkarırlar ama zamanla bu bir yarışa döner: Kim daha yüksek bir sesle ve daha uzun bir süre boyunca bağırabilecek, haykırabilecek ve çığlık atabilecektir? İlk pes eden Ulay olur. Abramovic sesi kısılana kadar bağdıktan sonra ilk aldıkları pozisyona geri dönerler. İki sevgilinin arasındaki ilişki üzerine kurulu olan performans aradaki gerilimin bir yansıması ve çığlık eylemi bu gerilimin bir tepkisel dışavurumu olarak görülebilir.



Resim 20: Ahu Akkan, "Yansıma 2" (triptik), Aplike, 210x215 cm (her biri), 2013

"Yansıma 2" isimli çalışmada da çığlık eylemi, insanın dayanabilme sınırının son noktasına geldiğinin bir göstergesidir. Otoportrelerin kullanıldığı bu triptik çalışma esasen, gerilimli bir sürece işaret etmektedir. Bacon'ın çığlık resimlerindeki bir kafese sıkıştırılmışlık duygusunun yoğun bir şekilde

hissedildiği bir sürecin yansımasıdır. Esasen, tüllerin geçirgenliği çalışmaların sergilendiği her mekanı kendi resimsel mekanı haline getirmektedir. Dolayısıyla hangi mekan olursa olsun bu çalışmanın yoğunlaştığı sürecin yaşandığı atmosferi temsil etmektedir. Bir kadın olarak nerede ve nasıl olursan ol, sistemin üzerinde yarattığı baskı ve giderek daha yoğun hissedilen bu duygunun beraberinde gitgide seni boğan, nefesini kesen bir atmosferin içinde var olmanın getirdiği bir sürecin evreleridir bunlar.

“Şiddetin Plastik Yüzü” çalışmalarının konusu olan kadının, sanat tarihine bakıldığında da her dönem sanatın öncelikli konularının başında geldiği görülür. Sanatçıların tüm dönemlerde sosyal olaylar karşısındaki duyarlılığı ve tepkisi günümüzde de etkin bir şekilde devam etmektedir. Şiddet gören; ezilen, küçük görülen, metalaşan kadınlar sanatın yoğunlaştığı konulardır. Sanatçılar, özellikle kendi yüzü ve bedenleri üzerinden gerçekleştirdikleri sanatlarında erkek egemen yapının kadın üzerinde kurduğu baskıya karşı duran çalışmalarıyla, kadını ele almaya devam etmektedir.

Modernlik kamusal uzamı erkeklere tahsis ederken kadını özel uzama, eve hapsetmiş, onun özel hayatını da annelik ve ev kadınlığıyla sınırlamıştır. Kadının sosyalliği komşuluk ve semtsel alışveriş mekânları ile sınırlıyken erkeğin uzamı kent merkezini, üretim bölgelerini ve eğlence mekânlarını kapsamaktadır. Öte yandan rasyonel eril kimliğin inşası kamusal uzam üzerinde egemenlik kurulmasını gerekli kılmaktadır. Bu egemenliğin aracı ise bakış ve ona eşlik eden şiddettir. Kamusal uzamı kontrol eden eril bakış kadını uzam içinde lokalize etmekte, onu bakılacak, gözlenecek, sindirilecek bir nesneye indirgemektedir (Çabuklu, 2004, s.143).

Erkek egemen yapının kadına biçtiği annelik, ev kadınlığı gibi roller, tüm yaşamın dizaynında da etkisini göstermekte ve kadını ikinci plana itmektedir. Özellikle, kadına biçilen roller üzerine sanatını inşaa etmiş olan Cindy Sherman (1954), feminist bir bakış açısıyla durumu eleştiren çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Fotoğrafı kavramsal bir sanat malzemesi olarak kullanan sanatçı, kendi yüzü ve bedeni üzerinden gerçekleştirdiği çalışmalarında, erkek egemen toplumun kadına bakış açısını sorgulayan fotoğraflar kurgular. “Kendi deyişine göre Sherman fotoğrafları kadın stereotipleri ile ilgilenir, ancak bu stereotipler onun kadınları nasıl gördüğü değil, erkeklerin kadınları nasıl gördüğünü yansıtır” (http://tr.wikipedia.org/wiki/Cindy_Sherman). Cindy Sherman’ın yüzlerce

kendisini kullandığı, hatta bazen de erkek canlandırması vardır, ancak bunların hiçbirisi gerçek anlamda kendisinin otoportresi değildir.

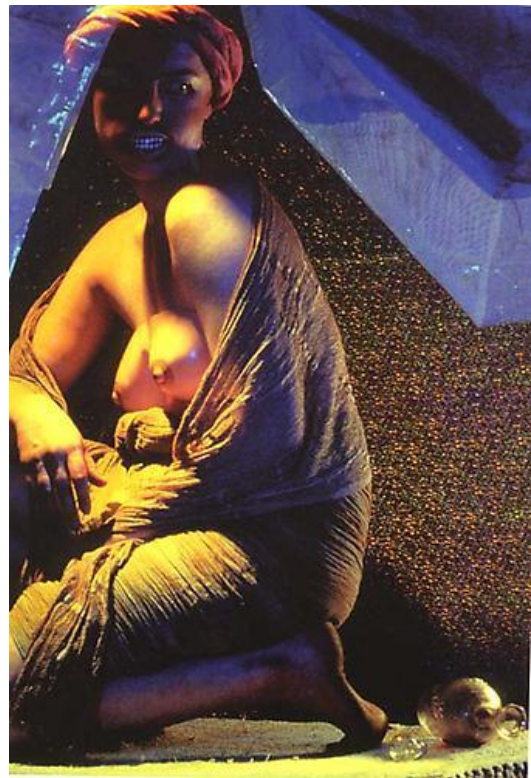
Fotoğraflarında o kadar farklı kimliklere bürünür ki, hakiki görüntüsünü gizlemeyi başarır. Daha doğrusu, kendisini model olarak kullandığı fotoğrafları birer 2 karşı-portre'dir. Çünkü bir portreden beklenenin tersine, kimliği hakkında yanlış bilgiler verir bizlere (Yılmaz, 2013, s.492).

Öğrenimini fotoğraf alanında yapmış olan Sherman, senaryo yazarlığından makyaj yardımcılığına, film yönetmenliğinden oyuculuğa ve sahne tasarımcılığından modacılığa kadar, birçok kimliği bünyesinde barındıran biridir. Kendini ifade aracı olarak fotoğrafı tercih etmiş olan Sherman, içinde olduğu ortamla da doğrudan bağlantılı olarak medyada kadının sunuluş biçimine duyduğu tepkiyi yansıtmaya çabasıdadır. "Fotoğrafları bir özseviciliğin göstergeleri değil; tersine, egemen beklentilerin eleştirisidir" (Yılmaz, 2013, s.393).



Resim 21: Cindy Sherman,

Untitled Film Still #6/İsimsiz Film Görüntüsü No:6, 1985



Resim 22: Cindy Sherman,

"Untitled #146/İsimsiz No:146", 1997

Sherman'ın kareleri, Batı toplumundaki bir çok kadının arzu, düş ve endişeleri hakkında bir şeyler anlatır, sömürüldükleri konusunda onları uyarır. Fotoğraflarında büründüğü rollerin kaynağı, gerek seks, gerek aile dergilerinde, gerekse TV ve gazetelerde bolca verilen imgelerdir. Sanatçı bu imgelerden yola çıkar çıkmasına ama bunları tersine çevirir; pozunu olması gerektiği gibi vermez. Tanınmasını sağlayan ilk fotoğraflarını 1977-80 arası çekmişti. O siyah beyaz pozlarda, 60'ların Amerikan filmlerindeki sarışın kadın imgesini canlandırmış; ancak yüzüne tedirgin, şüpheli ya da tehlike altındaymış gibi bir hava vermişti. Amacı, tüketim toplumunda kadının yerini kontrol ve tarif eden egemen ideolojiyi sorgulamaktı. Bu sayede, hem kimliklerin göreceli olduğunu vurguluyor hem de toplumun kadına verdiği rolleri ve kültürel koşullandırmaları açığa çıkarıyordu. Bunlardan hemen sonra yine aynı kılıfta, ancak bu kez, tahrik edici olmakla birlikte küstah ve inatçı roller canlandırmıştır (Yılmaz, 2013, s.393).

Sherman, 1985'ten itibaren Masal Resimleri ve sonrasında Klasik Resmin Ustaları serilerini gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalarında güncel kadın imgesinin yerini Afrikalı, Arap ya da Hint giysileri içindeki egzotik kadın tiplerinin aldığı görülür. Çirkin, korkunç, sivilceli ya da cadı kılığında rollere bürünmüştür. Resim 22'deki örnekte görüldüğü gibi, yarı çıplak görüntüsüyle Batılı erkeğin Doğulu kadın fantezisini alaycı bir şekilde eleştirmektedir. Işığın özellikle, cinselliği çağrıştıran göğüs ve omuzları aydınlattığı fotoğrafta gerek göğüslerin takma olması gerekse yüzünün iticiliği erkeğin iştahla izleyeceği görüntüyü tersine çevirmiştir (Yılmaz, 2013, s.394).

Portre sanatının en önemli unsurlarından biri de daima insan vücudunun bizzat kendisi olmuştur. Vücudun hareketleri ve konumunun, modelin karakter ve kişiliğini ifade eden araçlar olduğu hep bilinmiş olmasıyla birlikte, sanatçılar vücudun son derece kuvvetli bir "ifade edebilme" potansiyelini de değişik şekillerde incelemiş ve irdelenmiştir. Portre sanatında yüz ya da çehre genellikle insan ruhu ve kişiliğin kesin belirteci olmakla birlikte, vücudun kendisi ve dolayısıyla ifadesi daha geneldir. Yirminci yüzyılın sonlarına doğru vücuda verilen vurgu ve önem de kayda değer bir artış gözlenmiştir. Sosyal ve kişisel kimlik sorununda da olduğu üzere ve oldukça benzer bir şekilde, sanatçı vücudun maruz kaldığı sosyal baskı ve beklentiler sonucu kendisini daha geniş ve değişik kaygılar etkisinde bulmuştur. Bugün baktığımızda, postmodern oto-portreler, gizli kapaklı bir şekilde vücut imajı, vücudun nesneleşmesi ve beden ruh arasındaki karmaşık ilişkiyle ilgilenir (West, 2004, s.213).

20. yüzyıl sonları ve 21. yüzyıl başları itibariyle portre yapma sanatının, Batı kültürünün bitmek tükenmek bilmeyen 'güzellik ve vücut şekli kaygısına' ağırlık verdiği gözlenmektedir. Vücut imajı ve imgesi artık Batı kültüründe çok önemli bir unsur haline gelmiştir. Bir yandan ideal vücut ölçülerine ulaşma arzusu diğer yandan maddi zenginliğin rahatıyla ve yanlış beslenme biçiminin insan vücudunda yarattığı olumsuzluklarla birlikte sağlıksız ciddi takıntılar da hat safhalara ulaşmıştır. Beslenme bozukluğunun yol açtığı bu hat safhadaki takıntılar adeta, imrenilen ve hayali kurulan vücut tipini üçüncü dünya ülkesindeki aç insan vücudunu çağırıştırdığı noktaya getirmiştir. Diğer uç noktada ise Batı beslenme alışkanlıklarının ve bir türlü arabasından inmek bilmeyen bir toplum kültürünün sonucu olarak ortaya çıkan obezite sorunu yer almaktadır. Ve nihayetinde, Batı kültürünün güzelliğe olan bu aşırı takıntısı, kusursuz vücutlar vaat eden kozmetik piyasasının hızla gelişmesine neden olmuştur. Nitekim sanatçılar tüm bu bahsedilen faktörlerden etkilenmişler ve sanatlarında bu konuya farklı biçimlerde yaklaşmışlardır (West, 2004, s. 213).

Bu farklı vücut imajı fikirleriyle ilgilenen, savaş veren sanatçıların ellerinde mevcut görünen birkaç yaklaşım vardır. Biri kültürel beklentileri zorlayıp, çirkin denilebilecek vücut tipini sunarak konuya yaklaşmak ya da Batı kültürünün güzel olduğuna inandığı ve arzuladığı ideal olarak adlandırılan vücut tipi üzerinden konuyu ele almak. İlk bahsettiğimiz yolu takip edip benimseyen sanatçılardan biri İngiliz portre sanatçısı Jenny Saville'dir.

Saville, kusursuz beden algısını sorgulayan çalışmalarında; özellikle kadına diretilen ve onlar üzerinde baskı yaratan, çok zayıf bedenlerin daha çekici ve güzel olduğu anlayışını reddeder ve yukarıda da bahsettiğimiz yirminci yüzyıl beklentilerini ters yüz etmiş biçimde bize sunar. Sanatçı, bu çalışmalarında bizzat kendi bedenini kullanmıştır. Kendisi şişman biri olmamasına rağmen, yapıtlarında obez bir insan görüntüsüne bürünerek eleştirel tavrını ortaya koymuştur.



Resim 23: Jenny Saville, "Branded/Markalanmış",1992

Saville'nin eserleri tüm duvarı kaplayacak, devasa boyutlardadır. Resim: 23'te de görüldüğü gibi kendisini aşırı kilolu, çok büyük göğüslü, kat kat yağlı eklemleriyle ve aşırı bariz damarlarıyla resmetmiştir. Böylelikle Saville, güncel medyanın parlak moda dergileri vasıtasıyla zihinlerimizde erotikleştirilmiş ve mükemmelleştirilmiş vücut imajının tam tersi bir imaj yaratmaktadır. Onun eserlerinin devasa boyutları, bu bağlamda, çirkin addedilen beden görüldüğünde gocunulmayacak bir savunma mekanizması yaratır ve izleyeni çirkin algılanandan korkmamaya koşullandırır, alıştıırır.



Resim 24: Jenny Saville, "Reverse/Tersi", 2002-3

Saville, iri kadın bedenleri, cerrahi operasyon geçirmiş yüz ve bedenler, ölü ya da yaralı yüzler, travma mağdurları, cinsiyet değiştiren kişiler gibi konuları işlerken bedenin incinebilirliğine ve şiddet konusuna da dikkat çekmiştir.

Beden (gösteri) sanatçılarının tümünde ortak bir amaç vardır. Hepsi beden üzerinden yürütülen iktidar ve eşitsizlik politikalarını gözler önüne serip, etkisiz hale getirmeye, bedeni yeniden kurmaya ve anlamlandırmaya çalışmışlardır. Değiştirmeye çalıştıkları kendi bedenlerinin fiziksel görüntüsünden çok diğer insanların zihinleri ve bedenin algılanış biçimidir.



Resim 25: Ahu Akkan, "Maskeli", Aplike (Dikilmiş Tül), 280x280 cm, 2013

"Maskeli" isimli çalışma diğerlerininkinden farklı bir sürecin ürünüdür. Genel anlamda Şiddetin Plastik Yüzü'nün çalışmaları kurgusal olarak belli ve oluşum süreci devam ederken, Türkiye'de patlak veren Gezi Parkı eylemlerinin ve sonrasında bunu takip eden sürecin etkisiyle oluşmuştur bu çalışma.

31 Mayıs 2013'te İstanbul Taksim Gezi Parkı'nda patlak veren ve sonraki haftalara sarkan eylemin odağında yine çevre duyarlılığı vardı. [...] Türkiye'deki eylem resmi otoriteye karşı, plansız gelişen bir isyan niteliğindedir. Gezi Parkı'nda ağaç katliamını durdurmak için gençlerin başlattığı barışçı eylemi, polis, çok sert bir saldırıyla dağıtmak isterken, hiç beklemediği bir dirençle karşılaştı. Polisin orantısız gücünü, özellikle de kadınlara uyguladığı şiddeti gören İstanbul halkı direnişe katıldı; hemen

ardından direniş Türkiye'ye yayıldı, dünyanın dört bir yanında da yankılandı, desteklendi. Derken bu direniş, yaşam biçimlerinin artık iyice tehlikeye girdiğini hisseden yurttaşların hükümetin din temelli ve tektipleştirici baskılarına birikmiş öfkesinin ve özgürlük isteminin dışavurumu haline geldi. İlginç olansa, daha önce birbirine pek iyi gözle bakmayan siyasal grupların ve o güne dek siyasetten uzak durmuş gençlerin bir araya gelmesi ve nihayet nine, dede, anne, baba ve çocuklar tarafından desteklenmesiydi (Yılmaz, 2013, s. 512).

Esasında "Maskeli" adlı çalışma diğerlerinin de oluşumundaki düşünsel ve duygusal yaklaşımı daha açık olarak ortaya koymaktadır. Gaz maskesi bu çalışmada bir sembol olarak kullanılmıştır ancak, yalnızca Gezi Parkı'nda yaşanan şiddete gönderme yapmak için değil. Türkiye'de son dönemlerde kadın üzerindeki baskının fazlasıyla artması, özellikle kadın bedeni üzerinden yürütülen siyaset anlayışı asıl etkilenilen noktadır. Her ne kadar bedenin belirli bir kısmı görünse de "Maskeli" adlı çalışmada (diğerlerinde de), çıplaklığı hissedilmektedir ve kadın bedeni üzerinden yürütülen politikalara karşı muhalif bir tavır sergilenmektedir burada. Aynı zamanda, kadınlar üzerinde kurulan baskının etkisiyle, nefes alacak alan kalmayacakmış gibi bir duygu durumunun yansımasıdır bu çalışma ve böyle bir atmosferde rahat nefes alabilmek için de bir gaz maskesine mutlaka ihtiyaç vardır!

III. BÖLÜM

ÇALIŞMALAR ÜZERİNE TEKNİK VE DÜŞÜNSEL AÇIKLAMALAR

“Şiddetin Plastik Yüzü” kapsamında gerçekleştirilen çalışmalar, şiddetin insan ruhunda yarattığı yıkıcı etkileri portreler aracılığıyla yansıtmayı amaçlar. Özellikle şiddetin en önde gelen kurbanları durumundaki kadın ve çocukların portrelerinden oluşan bu çalışmalar, perdeyi çağrıştıran bir yüzey üzerine konumlandırılmıştır.

Yaşantımızın her alanına sinsice sızmış olan şiddet bize o çirkin yüzünü sıklıkla göstermektedir. Gün geçmiyor ki gazetelerde, televizyonda ya da kendi gözümüzün önünde kadınlara, çocuklara uygulanan şiddet olayları ile karşılaşmayalım. Bunlar sadece bizim görebildiklerimiz ve duyabildiklerimiz. Bu konuda yapılan araştırmalar bize tüm dünyada kapalı kapılar ardında kat ve kat fazlasının yaşandığını ortaya koyuyor. Bu noktadan hareketle o kapıların arkasına gizlenen ya da hayatımızın içinde ruhlarımızı sinsice tehdit eden şiddet, portreler aracılığıyla perdelerde görünür kılınmak istenmiştir.

Kişilerin hayatının büyük kısmını geçirdikleri yaşam alanlarının en belirleyici unsurlarındandır perdeler. Onlar olmadan düşünemeyiz o mekânları. Boş kalmış gibi olur her yer. Bazen sıkı sıkıya kapatır perdeleri bize ait bir dünyada sınırsız özgürlükleri yaşamamanın tadını çıkartırız. İsteyince aralar dış dünyayla iletişimi sağlarız.

Yaşam alanlarımızın ruhunu yansıtır adeta perdeler. O ruh ki bazen huzurun adresi olur bazen de hüznle dopdoludur. Değil mi ki kapalı kapılar ardında yaşanan şiddetin tanıkları da onlar ve değil mi ki o şeffaflığıyla bizi de yaşanana seyirci yaparlar?

Yüzlerimiz de aynı perdeler gibi ruhlarımızı yansıtır. Ne kadar örtmeye çalışsan da ne kadar maskeleyemeye çalışsan da ruhun işlemiştir yüzüne. Hele ki o ruh şiddetin yıkıcılığına maruz kalmışsa.

Şiddeti şiddet yapan ruhta yaratacağı çözümlerdir. Şiddet bilinci dağıtır, bulandırır, bilincin inanç dizgesini bozar, giderek bilincin gerçeklikle olan bağını zorlar ve koparmaya çalışır. O durumda bilinç birdenbire kendi kendini tartışan mutsuz bir bilince dönüşebilir. Evet, şiddeti şiddet yapan ruhta yaratacağı çözümlerdir, bezginliktir, bıkmışlıktır, inanmazlığa kayıştır (Timuçin, 1993, s.33).

Afşar Timuçin'in şiddet için söyledikleri, çalışmaların oluşumundaki düşünceleri ve yansıtılmak isteneni açıklar niteliktedir.

'Şiddetin Plastik Yüzü' kapsamında oluşturulan portreler bir çalışma hariç özel olarak çekilen fotoğraflardan yola çıkarak oluşturulmuştur. Yakın çevreden seçilmiş kişilerle, yansıtılmak istenen üzerine çalışılarak çekilmiş fotoğraflar ve yine aynı doğrultuda kurgulanarak çekilmiş kendi fotoğraflarıdır bunlar. Model seçiminde kişisel bir yaklaşım söz konusu olup, kişilerde konuya duyarlık ve belki de bunun getirisi olarak o yüzlerin bende uyandırdığı hisler etkili olmuştur. Fotoğraflar kurgulanırken ifadenin etkinliğinin yanı sıra sonradan oluşturulmak istenenin teknik anlamda uygulanabilirlikleri göz önünde bulundurularak ışık ve gölgeye de dikkat edilmiştir. Sonrasında bu fotoğraflar dijital ortamda, yeni oluşturulacak görüntüsüne teknik anlamda en uygun hale getirilmişlerdir.

Kurgulanarak çekilmiş ve dijital ortamda şekillendirilmiş bu fotoğraflardan faydalanılarak, tül malzemelerin üst üste dikilmesiyle ortaya çıkmıştır portreler. Kavramsal boyutta çıkış noktasıyla ilişkilendirilen perdeler üzerine konumlandırılmış portreler, yine perdenin kendi malzemesi olan tüllerle oluşturulmuştur. Bazen ele alınan konu ya da kavram henüz kafanızda belirmeye başladığı anda bile malzemesini beraberinde getirir. Şiddetin plastik yüzlerinde de aynı durum söz konusu olmuştur ve konu etrafında düşünülen portreler malzemesiyle birlikte gelişmiş ve gerçekleşmiştir.

Aslında çalışmalarınızda kullanabilme ihtimaliniz olduğunu düşündüğünüz her türlü malzemeyle bir çeşit etkileşim yaşarsınız. Malzemeye yaklaşım açısından yakınlık duyulan Türk Çağdaş Sanatı'nın önde gelen isimlerinden İrfan Önürmen bir röportajında konuyla ilgili olarak şunları dile getirmiştir:

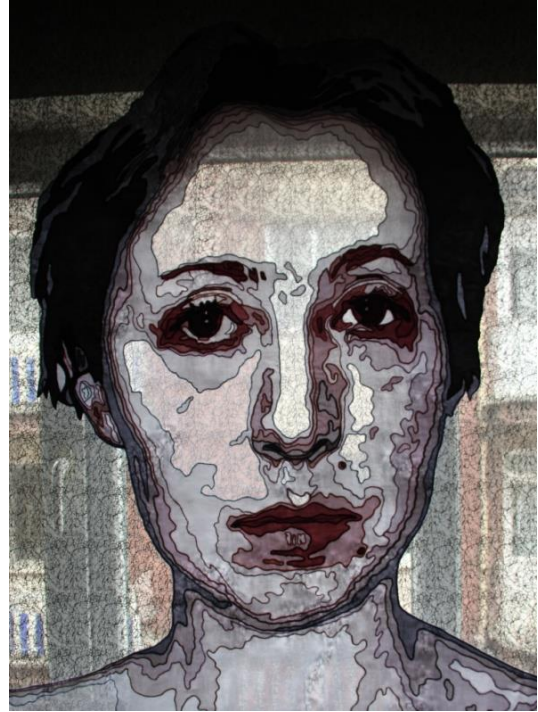
Her malzemenin, materyalin sadece kendisine baktığımızda bile, özelliklerini, olanaklarını ve bizde uyandırdığı duyguyu algılarız. Biz onu

plastik ifadenin-kavramın-aracı-ortamı haline getirmeye başladığımızda o artık ilk malzeme değildir. Biz artık kavramlarımızı yüklemeye başlamışızdır (Turanlı, 2011, s.2).

Dolayısıyla aynı malzeme farklı sanatçıların elinde çok değişik anlamlar kazanabilmektedir. Tül bu çalışmalarda boyanın yerini almıştır. Renk renk, ışığın durumuna göre parlayan ve yine ışığın durumuna göre geçirgen ya da örten tüller. Tabii renkler palette karıştırılarak değil de tüller üst üste getirilerek elde edilmiştir çoğu zaman.



Resim 26: Resim 34'den detay



Resim 27: Resim 34'den detay

Seçilen malzeme konusunda önemli bir diğer etken de tülün hem kapatıcı hem de geçirgen bir yapıya sahip oluşudur. Bu özellik sayesinde ışık da dolaylı olarak çalışmaların bir parçası durumundadır. Işığın farklı şekillerde kullanımıyla, ortaya çıkarılmış eser üzerinde çok çeşitli etkiler yaratılması mümkün kılınmıştır. Soğuk ya da sıcak bir ışık kullanılarak oluşturulan atmosfer çalışmayı da doğru orantılı olarak etkilemektedir. Aynı zamanda ışığın kuvvetine ve hangi yönden (ön-arka) verildiğine bağlı olarak da çalışmanın geçirgenliği

üzerinde değişkenlik sağlanabilmektedir. Bu noktada tüllerini birbirine tutturmak için kullanılan dikişler de yarattığı farklılıkla birlikte devreye girer. Geçirgen olmayan dikiş noktaları, tülün geçirgenliğinin ön plana çıkartıldığı ortamlarda çizgi olarak görülmektedir. Hatta renkten çok bu çizgiler portrelerin belirleyicisi durumuna dönüşebilmektedir. Kullanılan tekniğin yarattığı bir etki de bu çizgilerin insan yüzünün haritasına dönüşmesidir. Portrelerle yansıtılmak istenen duygu durumuyla, ortaya çıkan bu çizgiler arasında bir kavramsal ilişkinin kurulduğu da düşünülmektedir. Bu çizgiler insanın yaşamışlıklarının yüzüne yansıdığı harita çizgileri gibidir. Ayrıca portrelerin konumlandırıldığı perdeyi çağrıştıran yüzeyin geçirgenliği ile de çok farklı bir mekan ve derinlik algısı yaratılmaktadır. Hem yok olabilen hem de her yer olabilen bir mekan.



Resim 28: Ahu Akkan, Yansıma 1, Aplike (Dikilmiş Tül), 215x400 cm, 2013

“Yansıma 1” isimli çalışmada diğer çalışmalardan farklı olarak internet ortamından alınan imajlar kullanılmıştır. Farklı ırklara mensup kişilerin portreleridir bunlar.

Resim 29’ da görülen portre, dünyaca ünlü bir ismin özel hayatında yaşadığı fiziksel şiddet sonrası medyaya yansıyan bir görüntüsünden faydalanılarak oluşturulmuştur.

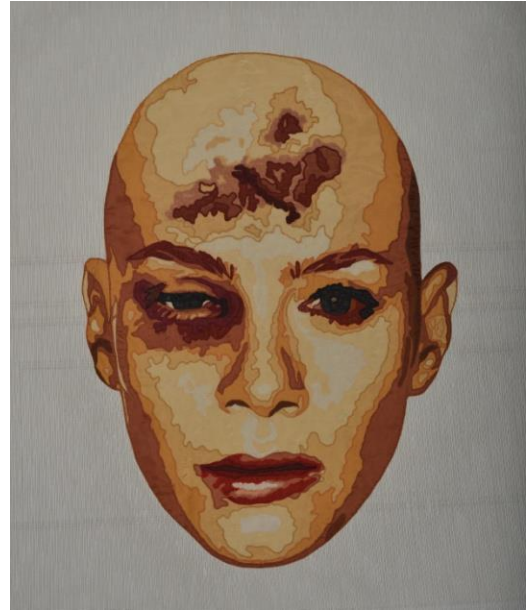


Resim 29: Resim 28'den detay

“Yansıma 1” kadına şiddet sorununun evrensel boyutuna ve her kesimden insanın bu sorunla karşılaşabildiğine de dikkat çekmeyi amaçlamıştır.



Resim 30: Resim 28'den detay



Resim 31: Resim 28'den detay

“Yansıma 1” çalışmasında aynı zamanda kadına diretilen güzellik anlayışına ters bir durum da sergilenmek istenmiştir. İnternet ortamından alınan imajlarda, teknik anlamda uygulanabilir hale getirmenin dışında da değişiklikler yapılmıştır. Seçilen imajlardaki kişilerin saçları silinerek kullanılmıştır. Burada kapitalist sistemin kadına dayattığı güzellik anlayışına karşı bir duruş söz konusudur.

Sistemin kadına dayattığı güzellik anlayışına ters bir tek tipleşme modeliyle bir başkaldırıdır buradaki.

Fiziksel şiddete maruz kalmış kişileri temsil eden bu portreler aynı zamanda kadınların gücünün de temsilidir. Yüzlerindeki fiziksel şiddetin izleri bir yana, acı çeken ruhlarından yansıyanlar bir yana, yine de ayakta kalabilen bir duruştur sergilenen.

Perdelerden yola çıkarak ortaya çıkarılmış, tüllerden oluşturulan mekanizma da bu duruşu destekler özelliktedir.

Ahu Akkan imajların taşıyıcı yüzeyleri için, hem örtücü hem de geçirgen materyaller kullanarak insan (kadın) bedeniyle özdeş bir mekanizmayı kavramsallaştırıyor: tülgreklerden icat edilmiş bu mekanizma hem ayakta tutan, hem de maruz kalınan travmaları ifşa eden bedensi bir haldir (Fidan, Görgün, 2013, s.2).



Resim 32: Ahu Akkan, Yansıma 3, Aplike (Dikilmiş Tül), 205x240 cm, 2013

“Yansıma 3” isimli çalışmada da ayakta tutan bu mekanizmanın etkisini görmek mümkündür. Derinden hasar almış ruhun yüzdeki yansımaları bir yana dünyanın yükü binmiş gibidir omuzlara. Sanki bütün bedenın ağırlığı hissedilmektedir. Ama o tüm bedeni en tepesinden yakalayıp sağlamca tutan bir güçtür bu.



Resim 33: Ahu Akkan, Yansıma 4, Aplike (Dikilmiş Tül), 165x215 cm, 2013



Resim 34: Ahu Akkan, Yansıma 5, Aplike (Dikilmiş Tül), 200x200 cm, 2013

“Yansıma 5” isimli çalışmada ağırlıklı olarak soğuk renkler kullanılmıştır. Çalışmanın arkasından verilen beyaz ışıkla da çalışmaya tamamen soğuk bir hava hakim olmuştur. Adete bir morgu anımsatmaktadır bu soğuk atmosfer. Bakışların da desteklediği bu donuk ifadeye sahip portre, yaşayan bir ölünün görüntüsüdür sanki.

“Beni kimin öldürdüğünü görmedim. Kalabalıktılar. Kadınlar için bütün çağlarda karanlıktı sokaklar. İlk kez yalnızlıktan öldüğümü düşünüyorum bu yüzden. Sonrasında ise, başka coğrafyalarda, başka bedenlerde, başka sebeplerle binlerce kez öldürüldüm. Ataerkilliğin ve kapitalizmin erkekler lehine besleyip büyüttüğü erkek zihniyetiydi asıl katilim. Gelmiş geçmiş

bütün vakitler suskundu cinayetler işlenirken. Kaneviçe gergeflerinde boy veren çiçeklerin rengine çok yakışan “işlemek” yüklemine “cinayet” sözcüğünün yanına kim iliştiirdi bilmiyorum (İlhan, 2014, 8)

Yukarıda yapılan benzetmeye çok yakın duygularla, özellikle Anadolu kültüründe, kullanılan kumaş malzemeleri güzelleştirmek, süslemek amacıyla işlenmesi geleneği, bu çalışmalarda kadınlara yapılan eziyetin işlenmesi olmuştur.



Resim 35: Ahu Akkan, Yansıma 6, Aplike (Dikilmiş Tül), 250x270 cm, 2014



Resim 36: Resim 20'den detay



Resim 37: Resim 20'den detay



Resim 38: Resim 20'den detay

SONUÇ

Bu çalışmanın yapılmasının temelinde, bir sanatçı olarak gözlemlenen ve toplumun bir bireyi olarak yaşanan toplumsal sorunlara ki en önemlisi olduğuna inanılan şiddet konusuna dikkat çekme düşüncesi yatmaktadır. Ele alınan konuyu etkili bir şekilde sanatsal dille ifade edebilmek adına geçirilen süreçte, gerek düşünsel boyutta gerekse de özgün bir dil oluşturma çabasında elde edilen kazanımlar önemlidir.

Şiddet konusunun ele alınmasında özellikle bir kadın olarak, bireysel yaşamışlıkların da rolü etkili olmuştur. Ancak, duygusal bir yaklaşımla ele alınan şiddet konusu daha geniş bir çerçeveden değerlendirilmiştir. Hem düşünsel, hem duygusal böyle bir birikimin sanat yoluyla açığa çıkarılma süreci ne kadar sancılı olsa da en nihayetinde rahatlatıcı bir son bulmuştur.

Sanat, yaşamı sorgulayabilme ve onu yeniden kurgulayabilme özelliğine sahip bir alan olarak, sistemdeki yanlışları ve sorunları değiştiremese bile, kendi diliyle eleştirme ve ışık tutma gücüne sahiptir. Şiddetin Plastik Yüzü adı altında gerçekleştirilen çalışmalarda ele alınan konuyu kavramsal boyutta da desteklediğine inanılan yeni bir teknik geliştirilmiştir. Tüllerden oluşan ve perdeyi çağrıştıran bir mekanizmadır bu. Kullanılan teknik ile konunun bütünlük sağladığı bu çalışmalarda da toplumsal yaşamı ve insanlığı çok ciddi boyutlarda tehdit eden şiddet konusu portreler üzerinden eleştirilmiştir.

Günümüzde şiddetin, en önde gelen kurbanları olarak ele alınan kadın ve çocukların yüzleri, perdeyi çağrıştıran bu yüzey üzerinden tarihle yüzleşecektir ya da onların yüzlerinden yaşanan tarihin ağırlığı okunabilecektir.

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Arendt, H. (2012). *Şiddet Üzerine*. (Çev. Bülent Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.

Çabuklu, Y. (2014). *Postmodern Toplumda Kriz ve Siyaset*. İstanbul: Kanat Kitap.

Da Vinci, L. (1999). Farklılıklar. (Çev. Turban Ilgaz, Hakan Yılmaz). *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, 15, 26.

Fidan, M., Görgün. M. (2013). *Sınırlar Yörüngeler 13 Sergi Kataloğu*.

Germaner, S. (1996). *18. Yüzyıl Avrupa Resmi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Hobsbawn, E. (2008). *Kısa 20. Yüzyıl 1924-1991 Aşırılıklar Çağı*. (Çev. Yavuz Alogan). İstanbul: Everest Yayınları.

İskender, K. (1997). *Portre*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 3, İstanbul: Yapı Endüstrileri Merkezi Yayınları.

Kağıtçıbaşı, Ç. (2008). *Günümüzde İnsan ve İnsanlar*. İstanbul: Evrim Yayınları.

Keane, J. (1998). *Şiddetin Uzun Yüzyılı*. (Çev. Bülent Peker). Ankara: Dost Kitabevi.

Kocabıyık, E. (2010). *Aynadaki Narkisos*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Kollwitz, K. (1988). *The Diary and Letters of Käthe Kollwitz*. Edited by Hans Kollwitz, Northwestern University Press.

Kostrzewa, T. (1999). Fayyum Portreleri. (Çev. Celal Üster). *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, 15, 6-17.

Takiş, T. (2007-8). Şiddet. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 43. 7-8.

West, S. (2004). *Portraiture-Oxford History of Art*. New York: Oxford University Press.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

İNTERNET ERİŞİM

Altinel, C. (2009, Nisan 6). Çılgılık!

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=503>

Erişim Tarihi: 25 Nisan 2014

Afşar, T. (Temmuz 1993). Şiddete Karşı Felsefe. *Felsefe Dünyası*, S: 8.

http://felsefe.kku.edu.tr/belgeler/edergiler/felsefe_dunyasi/

Erişim Tarihi: 13 Ocak 2014

İlhan, G. (8 Mart 2014). Bütün Çağlarda Buz Devrinde Yaşayan Kadınlar.

http://www.bianet.org/biamag/kadin/153993-butun-caglarda-buz-devrinde-yasayan-kadinlar?bia_source=rss

Erişim Tarihi: 08 Mart 2014

Janssens, K. (2012). *Speak-Speech*. Möbius Publications.

<http://mobiuspublishations.com/m%C3%B6bius-publications-%E2%80%94-speak%E2%80%94speech.html>

Erişim Tarihi: 17 Haziran 2014

Karakoç, O. Helnwein Gottfried. (2006). *Bak Görsel Sanatlar Dergisi*, Sayı:5.

<http://online.bakdergisi.com/?issue=5>

Erişim Tarihi: 13 Ocak 2014

Kazaz, G. (2003, Kasım 27). Ölümün Kıyısındakilere Selam Eden: Kaethe Kollwitz.

<http://birgun.net/haber/olumun-kiyisindakilere-selam-eden--kathe-kollwitz-7451.html>

Erişim Tarihi: 22 Mayıs 2014

Maher, B. (2004, Kasım 24). Interview with Gottfried Helnwein. (Çev. E. Demirci). *Start Magazine, Ireland*.

www.gottfried-helnwein-interview.com/brendan_maher.html

Erişim Tarihi: 11 Nisan 2014

Ötgün, C. (2008). Sanatın Şiddeti ve Sınırları. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı:1*, 90-103.

<http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makarsiv.html>

Erişim Tarihi: 05 Nisan 2014

Özdemir, B. (2009, Mayıs 26). Bir Kentin Sanat İnsanlarına Fotoğraflarla Tanıklık Etmek.

<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/beyhan-ozdemir-bir-kentin-sanat-insanlarina-fotograflarla-taniklik-etmek-tayfun-kocaman/>

Erişim Tarihi: 02 Haziran 2014

Turanlı, P. (2011, Nisan 26). İrfan Önürmen'le 'Bakış' ve 'Otopsi' Üzerine.

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=903>

Erişim Tarihi: 18 Mart 2014

