



**1940 SONRASI RESİM SANATINDA
KORKU VE ŞİDDETİN İZLERİ**

Canan Yunak KUŞCA

Yüksek Lisans Tezi

**Resim Anasanat Dalı
Doç. Dr. Muhammet TATAR
2019**

Her Hakkı Saklıdır

**T. C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Canan Yunak KUŞCA

**1940 SONRASI RESİM SANATINDA
KORKU VE ŞİDDETİN İZLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Muhammet TATAR**

ERZURUM - 2019



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTITÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "1940 Sonrası Resim Sanatında Korku ve Şiddetin İzleri" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

*Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. **

Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

11/07/2019

Canan Yunak KUŞCA



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Doç.Dr. Muhammet TATAR danışmanlığında, **Canan Yunak KUŞCA** tarafından hazırlanan bu çalışma 11/07/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Resim Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Mehmet KAVUKÇU
Jüri Üyesi : Doç.Dr. Muhammet TATAR
Jüri Üyesi : Dr.Öğr.Üyesi Fatih KARİP

İmza :
İmza :
İmza :

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. /.... / 20....

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
RESİMLER DİZİNİ	v
KISALTMALAR DİZİNİ	viii
ÖNSÖZ	ix
GİRİŞ	1

**BİRİNCİ BÖLÜM
KORKU KAVRAMI**

1.1. FOBİ	7
1.2. KORKU VE KAYGI	8
1.3. KORKU KAVRAMININ TOPLUMSAL BOYUTU	9
1.4. KORKU POLİTİKASI	10
1.4.1. Savaş ve Korku	13
1.5. SİYASAL REJİMLERİN KORKU KÜLTÜRÜ	15
1.6. GÖRSEL VE PSİKOLOJİK ALGIDA KORKU	18
1.6.1. Korkunun Figüre Yansıması	19
1.6.2. Korku ve Renk İlişkisi	26
1.6.3. Korku Duygusunun Sembolize Ediliş Biçimleri	27

**BİRİNCİ BÖLÜM
ŞİDDET KAVRAMI**

2.1. ŞİDDETİN KÖKENLERİ VE TOPLUMSAL DIŞAVURUMLARI	36
2.1.1. Şiddetin Toplumsal Dışavurumları	39
2.1.1.1. Fiziksel Şiddet	40
2.1.1.2. Psikolojik Şiddet	40

2.1.1.3. Cinsel Şiddet	41
2.1.1.4. Ekonomik Şiddet	41
2.2. GÖRSEL VE PSİKOLOJİK ALGIDA ŞİDDET.....	41

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1940 SONRASINA GENEL BİR BAKIŞ

3.1. RESİM SANATINDA KORKU VE ŞİDDETİN DEĞERLENDİRİLMESİ ...	49
3.1.1. 1940... 1950... Paris / New York	49
3.1.2. 1950 – 1970’ler	68
3.1.3. 1970... 1980... Yeni Dışavurumculuk	70
3.1.4. 1980 – 2000’ler	80
SONUÇ	90
KAYNAKÇA	92
ÖZGEÇMİŞ	96

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

1940 SONRASI RESİM SANATINDA KORKU VE ŞİDDETİN İZLERİ

Canan Yunak KUŞCA

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Muhammet TATAR

2019, 96 sayfa

Bu araştırmanın genel amacı 1940 savaş sonrası resim sanatında toplumsal dinamiklerin kültürel, psikolojik, sosyolojik açıdan sanatı ve sanatçıyı nasıl etkilediğini, korku duygusunun ve şiddet olgusunun ne olduğunu, sanatçıların eserlerinde korku duygusunu ve şiddeti nasıl ve niçin işlediğini ortaya koymaktır. Korku duygusunun ve şiddet eğiliminin üstesinden gelinebilmesinde sanatın oynadığı rolün önemini incelemekte araştırmanın alt amacını oluşturmaktadır.

Çalışmada korku ve şiddet kavramları psikolojik, sosyolojik ve görsel çözümleme metotları ile incelenmiş, 1940 sonrasında resim sanatında ki eserler, korku ve şiddet bağlamında biçimsel, ikonografik ve ikonolojik analiz yöntemleri ile değerlendirilmiştir.

Çalışmanın sonucunda, korku ve şiddet içeren sahnelerin işlenmesi her dönemde sanatçıların içinde buldukları durum ve yaşamla paralel olarak gittiği gözlemlenmiştir. 2. Dünya savaşı sonrasında yapılan eserlerde, korku duygusunun ve şiddet olgusunun sanatçılara yoğun bir şekilde kaynaklık ettiğini, Sanatçıların daha öznel, eserlerin ise psikolojik yönünün daha ağır bastığı bir hal aldığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Korku, Şiddet, Sanat, Savaş, Resim sanatı, Resim sanatında korku ve şiddet.

ABSTRACT

MASTER THESIS

TRACES OF FEAR AND VIOLENCE IN PAINTING AFTER 1940

Canan Yunak KUŞCA

Thesis Advisor: Assoc. Prof. Dr. Muhammet TATAR

2019, 96 pages

The main target of this study is to reveal how the social dynamics effected art and artist from a cultural, psychological and sociological perspective after 1940, post-war what is the sense of fear and the phenomenon of violence, how and why artist handled the sense of fear and the phenomenon of violence. Studying the role and importance of art to overcome fear and the tendency of violence is the sub-objective of the research.

In this study, the concept of fear and violence were examined with psychological, sociological and visual analysis methods, the painting art works after 1940 were evaluated with formal, iconographic and iconological analysis methods in the context of fear and violence.

As a result of the study, it is observed that the scenes of the horror and violent scenes are carried out in parallel with the situation and life of the artists. In the works carried out after World War II, it is observed that the sense of fear and the concept of violence has been an intense source for artists, and artists has become much more subjective, the psychological aspect of the works outweighed.

Keywords: Fear, Violence, Art, War, Painting Art, Fear and violence in painting.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Francis Goya, Dev, (1818 – 1825).	22
Resim 1.2. Peter Bruegel, Ölümün Zaferi, (1562).	23
Resim 1.3. Edvard Munch, Çılgılık, (1893).	24
Resim 1.4. James Ensor, Asılmış Bir Adamın Bedeni İçin Kavga Eden İskeletler, (1891).	25
Resim 1.5. James Ensor, Squelette Korkutucu Maskeleri, (1891).	28
Resim 1.6. Antik Yunan Maskesi.	28
Resim 1.7. Nepal Maskesi	28
Resim 1.8. Kelebek Üzerindeki Ocelle.	30
Resim 1.9. Salvador Dali, Savaşın Yüzü, (1940).	30
Resim 1.10. Grabados Goya, Caprichos Madrid, (1881).	31
Resim 1.11. Francisco Goya, “Los Caprichos (Kapriçyolar Serisi), Plaka 68 'Los Caprichos': Pretty teacher! (Linda maestra!) Güzel öğretmen! (Sevimli öğretmen!), (1799).	31
Resim 1.12. Gustave Doré, Arachne, (1861).	33
Resim 1.13. Theodore Gericault, Anatomical Pieces, (1819).	34
Resim 2.1. Francisco Goya, Savaşın Felaketleri No: 29, (1810-1815).	43
Resim 2.2. Pablo Picasso, Guernica, (1937).	43
Resim 3.1. Jean Fautrier, Bir Rehinenin Başı (1944).	51
Resim 3.2. Georges Mathieu, La Bataille de Hastings (1956).	52
Resim 3.3. Pierre Soulages, 23 décembre 1959, (1959).	53
Resim 3.4. Hans Hartung, T1962 - H24, (1962).	53
Resim 3.5. Wols, Oui, oui, oui (Yes, Yes, Yes), (1946).	54
Resim 3.6. Alberto Burri, Buğday, (1956).	55
Resim 3.7 Albert Burri, Sacco 5P, (1953).	55

Resim 3.8. Antoni Tapies, Arquitectura (Mimari), (1963).	57
Resim 3.9. Pierre Alechinsky, Ölüm ve Bakire, (1967).	58
Resim 3.10. Francis Bacon Çarmıha Germe'nin Temelindeki Figürler İçin Üç Çalışma, (1944).	59
Resim 3.11. Francis Bacon, Velazquez'in Papa X Innocent portresinden sonra bir çalışma, (1953).	59
Resim 3.12. Francis Bacon, Otoportre, (1969).	61
Resim 3.13. Pablo Picasso, Kore'de katliam, (1951).	62
Resim 3.14. Jackson Pollock, No 1, (1948).	63
Resim 3.15. Willem de Kooning, Woman 1, (1950–1952).	65
Resim 3.16. Franz Kline, Vawdavitch, (1955).	66
Resim 3.17. Robert Motherwell, İspanyol Cumhuriyeti İçin Eleji 108, (1967).	67
Resim 3.18. Andy Warhol, Büyük Elektrikli Sandalye (1967).	69
Resim 3.19. Anselm Kiefer, Nüremberg Alanı, 1982.	71
Resim 3.20. Georg Baselitz, Dresden'de Geç Akşam Yemeği, (1983).	72
Resim 3.21. Markus Lüpertz, 11. November, (1988).	73
Resim 3.22. Jörg Immendorff, Kafe Almanya III, (1978).	73
Resim 3.23. Francesco Clemente, İsim (Name), (1983).	75
Resim 3.24. Enzo Cucchi, Denize Dokunan Bir Resim, (1983).	76
Resim 3.25. Enzo Cucchi, Musica Ebbra, (1982).	76
Resim 3.26. Julian Schnabel, St. Francis In Ecstasy, (1980).	77
Resim 3.27. Jean Michel Basquiat, Sokaktaki Kırmızı Yangın Pompasıyla Oynayan Oğlan ve Köpek, (1982).	78
Resim 3.28. Philip Guston, Komplocular (Conspirators), (1932).	79
Resim 3.29. Susan Rothenberg, Kırmızı (Red), (2008).	80
Resim 3.30. Thomas Lawson, Şehvetli Panik , (2012).	81

Resim 3.31. David Wojnarowicz, Amerikan Maneviyatının Ölümü, (1987).	82
Resim 3.32. Fang Lijun, Seri 2 (Serial 2), (1992).	83
Resim 3.33. Martin Kippenberger, Öz Portre, (1982).	84
Resim 3.34. Fernando Botero, Ebu Garip İşkence 1.	85
Resim 3.35. Fernando Botero, Ebu Garip İşkence 2.	85
Resim 3.36. Fábio Magalhães, Büyük Beden.	86
Resim 3.37. Alfred Leopold İsidor Kubin, Su Hayaleti.	86
Resim 3.38. Otto Rapp, Maddenin Üzerindeki Zararın Bozulması, (1973).	87
Resim 3.39. Ken Currie, Gallowgate Lard, (1996).	88
Resim 3.40. Zdzisław Beksiński, Night Creeper.	89

KISALTMALAR DİZİNİ

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

DSÖ : Dünya Sağlık Örgütü

TDK : Türk Dil Kurumu

APA : Amerikan Psikoloji Derneği

COBRA : Kopenhag, Brüksel, Amsterdam

Çev. : Çeviri, Çeviren

vb. : Ve benzeri



ÖNSÖZ

18. yy. da endüstri çağının başlamasıyla bilimdeki ve teknikteki gelişmeler toplumu hızlı bir değişime itmiş insanı doğadan kopartarak yaşamın temelini köklü bir sarsıntıya uğratmıştır. Yaşanan sanayi devriminin ardından hemen başlayan dünya savaşı makinaların insan yaşamına hızlı bir şekilde giriş yapmasına neden olmuştur.

Albert Camus 1946 yılında Combat gazetesi için kaleme aldığı "Ne Kurban Ne de Cellat" adlı denemesinin hemen başında "Korku Çağı" başlığı altında şu düşüncelerini dile getirmiştir: 17. yüzyıl matematiğin çağıydı, 18. yüzyıl doğa bilimlerinin, 19. yüzyıl biyolojinin çağıydı. 20. yüzyıl ise korkunun çağıdır. 20. yüzyıl dinamiklerinin etkisiyle toplumda, insan davranışlarını belirleyen, bireylerin karşılıklı ilişkilerine yön veren ahlak ve hukuk sistemini tahrip etmiş, insan davranışları olumsuz yönde etkilenmiş, toplumu bir arada tutan müşterekler ortadan kalkmış, toplumda ahenk bozulmuş, topluma uyumsuzluk, korku hakim olmuştur.

Yaşamış olduğum dünyada çoğu insanlar geleceğe ilişkin olarak farklı fikirlere sahiptirler. Geleceğe ilişkin umut taşımazlar ve bu çerçevede bir yaşam tarzları benimsedikleri görülmektedir.. Bunu sebebi insanın güven duygusunu yitirmesidir. Jose Saramago'nun "Körlük" adlı distopik romanında ele aldığı dünyadaki gibi artık herkes kör, sağır ve konuşmuyor. Dünya'yı sürükleyen kör ve sağır güçler, insanı küçültüyor, öldürüyor, işkenceler ediyor. Ve hiçbir zaman bunu yapanlar, yaptıklarının kötü olduğuna inandırılmıyor. Bu yüzden insanlar artık korkuyor ve susuyor. Günümüzde oluşan en büyük sorunlardan birisi öldürme güdüsünün haklı bulunması ve öldürenlere karşı bir yaptırımın olmamasıdır. Sanat toplumun görmeyen gözü, duymayan kulağı olmaya yemin etmiştir. Gerçeği yansıtmış, toplumsal işleviyle bağını koparmamış; dünyanın değişebilir olduğunu göstermiş ve değişmesine yardımcı olmuştur.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında, yüksek lisans eğitimim sürecinde yoğun bir emek, sabır ve anlayışla bana yol gösteren, her türlü desteği sağlayan danışmanım, değerli hocam Doç. Dr. Muhammet Tatar'a teşekkürü bir borç bilirim.

Hayatımın her döneminde bana sabırla cesaret ve güven veren aileme ve eşim Mustafa Kuşca'ya teşekkür eder, sevgi ve saygılarımı sunarım.

GİRİŞ

İnsanların varoluş süreçleri incelendiğinde biyolojik, psikolojik ve sosyolojik olarak insan sürekli biçimde korkuyu içlerinde hissetmişlerdir. Kavramsal olarak korku ve şiddet kavramları bir birbirlerinden ayrılmaya çalışılsa da bakıldığında aynı düzlemde incelenmesi ve değerlendirilmesinin yapılması gereken bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda korku ve şiddet kavramı kültürel çerçevede bir araya gelmekte ve o şekilde değerlendirilmektedir.

Şiddet kavramı korku kültürünün temelleri üzerine inşa edilmiş olarak hayatımıza giren bir kavram olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda bakıldığında şiddet korku temelli olduğundan dolayı bunları yaşayan ve bilen toplum geleceğe dair olumlu biçimde bakamazlar ve düşünemezler. İnsanın var oluşu kültürlerden kaynaklanmakta ise eğer insanın özellikleri var oldukları kültürler içinde iyi ya da kötü anlamda değerlendirilir ve bu çerçevede anlaşılırlar. Bu çerçevede kültürün özellikleri özel anlamda bireysel yönden genel anlamda ise toplumsal açıdan oldukça önemli haldedir. Bunun yanı sıra kültürel anlamda taşları yerine koymaya yarayan en önemli unsurlardan birisi ise sanat olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bakıldığında hayatımızda bulunan şiddet ve korkular sanat tarihi alanında farklı bağlamlarda işlenmiştir. Genel olarak bakıldığında şiddet ve korku İsa'ya yapılan zulümler ve işkenceler açısından incelenmiş bu çerçevede genellikle Orta Çağda bu kavramlar dinsel niteliklerde ele alınmıştır. Şiddete ilişkin konular genel olarak Romantizm dönemine kadar çok fazla işlenmiştir. Bu bağlamda meydana gelen savaş sahneleri, mitolojik varlıklar şiddete dayandırılarak anlatılmaya çalışılmış olsa da gerçeklikten uzak bir görünüm çizmiştir.

Bakıldığında şiddet doğa içinde insandan bağımsız olamazken toplum içinde insandan bağımsız olabilmektedir. İnsan nasıl ki bünyesinde sevgi ve barışı taşıyor ise bunun yanı sıra kin ve nefreti de bünyesinde taşımaktadır. Doğa üzerinde sanat meydana gelmemiştir bu ancak insanın gelmesi ile oluşmuştur. Bu çerçevede sanatın ve şiddetin doğa üzerinde beraber yaşadığını kabul etmeliyiz ve zaman zaman bunların birlikte olduğu düşüncesine inanmalıyız. İkisinin etkileşimde bulunmasının en önemli nedenleri ise sürekli olarak bir etkileşim içinde bulunurlar ve her seferinde etkileşim içine girerler.

Sanat alanında insanın izleri bulunmaktadır. Sanatın içinde estetik duyguların yanı sıra hırçın, savaşıcı nefret içeren duyguların bulunması da muhtemeldir. Bu bağlamda sanat olumlu duyguları içinde barındırırken olumsuz olan duyguları da içinde barındırmaktadır.

Sanat içinde bulunan şiddet kavramı sanatın kendisini ifade etmesinin yanı sıra verdiği mesajın içinde de şiddet bulunmaktadır. Sanat insana direkt olarak etki etmez genel olarak dolaylı yolları kullanarak insana dokunmaktadır ve onu oldukça etkilemektedir, bunun yanı sıra sanat hayata dair olan şeyleri insana öğreten farklı bir yoldur. Normal hayatta toplum içinde olması hoş karşılanmayan çocuklara tecavüz, sakatlama ya da kişiyi öldürme imgeleri ve kavramları sanat içinde gayet normal olarak kabul edilir ve eserlere doğal biçimde yansıtılmaktadır. Bunun nedeni ise sanat bizlere doğaya ilişkin olan olumlu ya da olumsuz tüm olayları anlatan bir mesaj niteliği taşımaktadır.

Toplumda var olan sanat kendi başlarına estetik olamaz. Bu bağlamda tercih edilen estetik tercihler genelde toplum içinde bulunan entelektüelleri içermekte ve sosyal yapıyı yansıtmaktadır. Sanat ileriden beri süre gelen toplumda ki tüm ontolojileri kendi mutfağında işler ve gelecek olan nesillere eskilerin izlerini gösterir ve onlara örnekler sunar. Bakıldığında kabaca 20. Yüzyılda oluşan savaşlar inceleme altına alınırsa bu dönemde yaşanan savaşlar, göçler göz ardı edilmemelidir. Bu kapsam da sanat hepsini içine almaktadır. Değerlendirmesi yapılacak olan dönem bakımından bu kısımlar oldukça önemli hal almıştır.

Araştırmacı olan Barış Acar, modernitenin ontolojik bir problem olarak meydana gelmesini insanın kendisini sürekli olarak yaratılan diğer canlılardan üstün görme düşüncesinin sonucunda oluştuğunu söylemiştir. Araştırmacıya göre insan kendisinin doğadan geldiğini ve onunla aynı soydan türediğini savunduğu için ontolojik modernite kavramı ortaya çıkmıştır demiştir. Aslında bakıldığında fark ettirmek istenen şey insanın sanayileşme ve endüstrileşme ile beraber doğadan ayrılışı kopuşu anlatılmaya çalışılmıştır (Acar, 2007: 49). İleriki çağlarda meydana gelen endüstriyel devrimler sonucunda makinalaşma insanın hayatına daha fazla girmeye başlayacaktır bu kapsamda da insan artık doğayı gereksiz bir yük olarak görmeye başlayacaktır. Bu çerçevede etrafımızda bulunan doğa endüstrileşme ile birlikte birer hammadde kaynağı olarak

görölmeye başlanmıştır. Artık doğa insanların elinde sıradan bir araç görevi görmeye başlayacaktır. Bunun sebebi araştırıldığında makine ve sanayide yaşanan gelişmeler insanların doğaya karşı şımarmasına neden olmuş doğayı pramatik ve felsefi olarak değerlendirmeye başlamasına neden olmuştur. Bakıldığı zaman modernite kavramı insanın yaşantısını üstün kılması ve kolaylaştırması bakımından araştırılması gereken bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Ama meydana gelen dünya savaşları aslında modernitenin böyle bir kavram olmadığına anlaşılmasına neden olmuştur. Modernite kavramı böyle bir zamanda gelişim göstermesinin ardından bakıldığında modern sanatında bundan etkilenmesi ve bu çerçevede ilerlemesi pek uzun zaman almamıştır. Modern anlamda sanatın meydana gelmesinin ardından teşhircilik görevini üstlenmeye başladığı görölmüştür. Daha kapsamlı anlatmak gerekirse eğer modern anlamda oluşan sanat modernite karşısında tepkili olan sanatçının bir tepsine neden olmuştur. Araştırmada bulunan Ali Artun modernitenin sanata etkisini araştırmak için yaptığı çalışmasında şu sonuçlara ulaşmıştır; “Baudelaire’nin açıklamasına oluşan asıl vahşet modernlik kavramının bir belirtisi olarak karşımıza çıkar sanat ise bunun yanında değil karşısında durmaktadır. Modern dünyada bulunan estetik temsil bu dünyaya karşı olmak zorundadır” demiştir (Baudelaire, 2013: 31).

Bu bağlamda modernizm kavramı siyasal geleneksel anlamda oluşan baskıları kırmak ve kendi iç dünyasından geçen düşünceleri yansıtmak amacı ile oluşmuştur bu bağlamda sanat alanında modernizm ise başkalarının istediği boyutta ve isteği doğrultusunda eserleri üretmek yerine kendi içinden geldiği gibi iç dünyasında bulunan duyguları eserlere ve yapıtlara yansıtmayı amaçlamıştır. Yaşanan sanayi devrimi ve ardından meydana gelen dünya savaşları sonucunda endüstriyel ve sanayi alanında makinalaşmanın yanı sıra sosyal hayatlarda da makinaların yeri ve önemi artmış vazgeçilmez bir unsur haline gelmiştir. Bu çerçevede insanların sanata olan bakış açıları da bu devrimler ve savaşlar sonucunda değişmiş olup insanlar sanata psikolojik açıdan bakmaya başlamışlar ve sanat ile insan hesaplaşmaya başlamıştır. Bu gelişmelerin ardından nesne kavramı değişmiş ve nesnelere ilişkin yeniden tanımlamalar yapılması gerekmiştir. Biçimde yaşanan bozulmalar, modern diğer üslupların aktarılması sanat ile insanın hesaplaşmasına birer örnek teşkil etmektedir. Araştırmalarda bulunan Tunalı, aynı kapsamda olan konulara ilişkin açıklamalarda bulunmuş; insan sanatında dış

dünyaya ilişkin korkusunu ve kapılmış olduğu mutsuzluğu bu alanlarda yerine getirmektedir şeklinde açıklamalarda bulunmuştur (Tunalı, 1981: 141).

1940 savaşı sonrası toplumsal dinamiklerin kültürel, psikolojik, sosyolojik açıdan sanatı ve sanatçıyı nasıl etkilediğinin, estetik bağlamdaki değişimlerin korku ve şiddet yönünden eserlere nasıl yansıdığını araştırmak amacıyla hazırlanmış olduğum tezimde 1940 sonrasında korku ve şiddet unsurlarının resim sanatındaki izleri incelenmiştir.

Bu çalışma kapsamında insanın hayatında olan korkma duygusunun ve şiddetin ne olduğu anlaşılmasına çalışılmış, sanatçıların yapmış olduğu eserlerinde korku ve şiddeti nasıl işlediği ya da neden işlediği, sanat ile korkma ve şiddet duygusunun üstesinden gelinebileceği kanısına varılmış. İnsana ilişkin olarak sanatın korku ve huzursuzluk duygularını nasıl azalttığı ve insan psikolojisi üzerinde etkilerinin neler olduğu düşüncesinde bulunmak için sanatın araştırılması önemli bir hal almıştır. Genel tarama modeli kapsamında ilgili literatürün incelenmesi ve nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi şeklinde gerçekleştirilecek olan “1940 sonrasında resim sanatında korku ve şiddetin izleri” adlı tezimiz üç ana bölümden oluşmaktadır. 1940- 2019 arası yaklaşık 80 yıllık bir süreç, çalışmanın zamanı olarak sınırlandırılmıştır.

Birinci bölümde “Korku Kavramı” başlığı altında korku duygusu, fobi, korku ve kaygı kavramları psikolojik yönden; Korku politikası, rejimlerin korku kültürü, savaş ve korku başlıkları altında sosyolojik yönden, korkunun figüre yansımaları, renkle ilişkisi ve sembolize edilmiş biçimleri görsel açıdan incelenecektir.

İkinci bölümde “Şiddet Kavramı” başlığı altında şiddetin kökenleri ve toplumsal dışavurumları üzerinde durulacaktır ve görsel algıda şiddet açıklanacaktır.

Üçüncü bölümde ise, 1940’tan günümüze sanat üzerine genel bir bakış yapılarak, resim sanatında korku ve şiddetin değerlendirilmesi ele alınacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KORKU KAVRAMI

Çalışmamızın ana eksenini oluşturan Korku kelimesi sözlük karşılığı olarak:

1. Yaşanan bir tehlikeye karşı duyulan korku ve dehşet.
2. Kötülük gelmesinin düşünülmesi ve tehlikede olmak.
3. Yaşanan korku sonucunda dehşet verici şekilde uyanma, kalbin hızlı şekilde atmaya başlaması, yüzün sarmaya başlaması ve titremenin oluşmaya başlaması olarak meydana gelen duygulardır” (www.tdk.gov.tr., Erişim tarihi: 12 Temmuz 2019).

Kelimenin eş anlamlı sözcüklerini: Muhatara, tehlike, üzüntü olarak, yakın anlamlı sözcüklerini ise; fobi, kaygı, endişe, dehşet ve panik olarak sıralayabiliriz.

Korkunun tanımına bakıldığında, meydana gelebilecek olan kötü bir olay ya da durum karşısında insanın aşırı şekilde üzülmesi ve kaygılanması durumu olarak nitelenmektedir. İnsanların yaşamı içinde korku sürekli olarak bulunmaktadır. Bir örnek vermek gerekirse yağmur sonrası sisli ve ıslak bir yolda yürümek tüm insanların korktukları bir durumdur. Bu korkmanın nedenine bakıldığında sisli bir havada karşımıza nelerin çıkacağı ya da çıkabileceği konusunda üzüntülü hislere kapılmamız olarak gösterilebilir. Bu kapsamda bu havada tehlikeyi tam olarak göremediğimiz için bir tedbir almamız olanaksızdır. Bu havada kaygılanmamıza neden olan şey karşımıza bir kurdun çıkması ya da fark edemediğimiz bir yere gitmek olabilmektedir. Bu çerçevede bakıldığında korku hissi insanların sürekli olarak uyanık olmalarına neden olmaktadır. Bakıldığı zaman korku duygusu insanların hayatlarını korumada onlara yardımcı olmaktadır. Korku duygusu insanı sürekli olarak uyanık tutar ve başlarına bir şey gelmeden yaşamını devam ettirmesine olanak sağlar. Hayatta kalma açısından bakıldığında sağlıklı bir uyarıcı olduğu anlaşılmaktadır.

Korkuyu belirten ifadeler için Türkçede genellikle yüzden ve gözlerden kanın çekildiğine, cansızlığa ve yüzde solgunluğa vurgu yapılmaktadır; beti benzi atmak, rengi uçmak/kaçmak, kanı çekilmek, kül kesilmek, sararmak, solmak, bembeyaz olmak gibi.

Yaşanacak olan gerçek ya da sahte olan bir durum karşısında olacağı sanılan tehlike durumlarına korku denilmektedir. Korku evrimsel bir fenomen olarak ortaya çıkmıştır. Korkmak son derece doğal bir davranıştır ve insan yaşamının sürdürülebilmesi için

gereklidir. Korku duygusu yeterli derecede güçlü olmayan bir canlının hayatta kalma ve üreme şansı hayli düşüktür. Korku bizi dışarıdan gelen uyaranlara karşı hazırlıklı olmaya iter ve bizim tehlikeli durumlardan uzak kalmamızı sağlar.

Aristoteles korkuyu, gelecekteki yıkıcı ya da acı verici kötü bir şeyin zihindeki tablosuna bağlı bir acı ya da rahatsızlık olarak tanımlarken, Hobbes da korkuyu gelecek bir kötülüğün varsayılması olarak görür. Adam Smith'de Aristoteles ve Hobbes'ın tanımlamalarına benzer şekilde ileri bir zamana vurgu yaparak; korkuyu şimdi fiilen hissettiğimiz şeyi değil, zamanın daha sonraki bir noktasında maruz kalabileceğimiz şeyi temsil ettiğini ifade etmiştir.

“Korku dediğimiz heyecan, başlangıçta esas itibariyle heyecanla karışık bir irkme veya şaşırmadır. Çocuğun, uyarıcılara o anda yapacağı tepkiler ağlamak, hıçkırma, çekilme ve kaçıp kurtulma hareketlerinden ibarettir. Korku geliştikçe bu tepkiler heyecanla daha kuvvetlenir ve pekişir. Bu sebepten öfke gibi korku da tepkileri ilerletme hususun da hem tepki hem de uyarıcı vazifesi görür. Korku kavramı oluşabilecek korku durumlarından ya da tehlike durumlarından kişiyi uzaklaştırır ve ona güç vermektedir. Tepkisel olarak korku kavramı incelendiğinde kişinin surat asmasından titremesine varana kadar olan tüm kavramları kapsamaktadır” (Guillaume, 1970: 51).

Guillaume'nın da bahsettiği üzere korku karşısında verdiğimiz fiziksel tepkiler korkunun kaynağına göre farklılıklar göstermektedir. Örneğin nefes ve kalp atışı hızlanır, titreme gelir ve tüm hareketlerde donuklaşma görülür. Beynimiz tehditler karşısında, sinir sistemini hızlı bir şekilde uyarır ve göz bebeklerini büyütecek seviyede adrenalin ve kortizol gibi maddeler salgılayarak korku veren uyarıcıya karşı tepki verir.

Goleman'a göre ise Gerçekten korku hissetmeye başladığınızda amigdala bir tepki emri verir. Beyin sapındaki hücrelere işaret vererek yüzünüze bir korku ifadesi yerleştirir, tetikte ve her an irkilebilir hâle gelmenizi sağlar, kaslarınızın yapmakta olduğu ilgisiz hareketleri donar, nabzınız hızlanır, tansiyonunuz yükselir ve solunumunuz yavaşlamaya başlar. Bu durum beyinde gerçekleşen geniş çaplı bir dizi değişikliğin sadece bir kısmıdır. Bu esnada beyin korkunun olduğu yöne doğru kendisini yönlendirmeye başlar ve dopamin adında hücreler salgılamaya başlar. Bu sayede amigdala hücresi acil duruma geçer ve daha çok görmek ve algılamak için gözleri daha fazla açmaya ve korkunun kaynağına yönlendirmesine neden olmaktadır. Bu bağlamda korku esnasında insanın beyinde ve diğer organlarında korkunun kaynağına yönelmek için acil durum verilmektedir. Beynin hafıza merkezi yeniden düzenlenerek o anki duygusal aciliyetle

en yakından ilgili anılarla bilgilerin hemen hatırlanmasını ve böylece ilgisiz başka düşüncelerin önüne geçmesini sağlar. Beyinde yaşanan tüm bu aktiviteler tam anlamıyla korku içinde kalmış olduğunuzu gösterir. Korku esnasında vücudumuzda fizyolojik açıdan değişimler oluşmaya başlar boynumuzda bulunan kaslar sıkışır, ellerde ve ayaklarda titreme ya da hareket kayıpları yaşanmaya başlanır. Korku esnasında korktuğumuz ortamdan sesler geliyorsa eğer bedenimiz kilitlenir ve donmaya başlar bunun nedeni ise beden sesi kesilerek oluşan sesi anlamaya çalışmak olarak açıklanır. Tüm bu olaylar sonucunda insanlar şaşkınlığa ve bunun sonucunda karasız kalmaya başlar ve bu kapsamda yaşanan tüm bu olaylar saniyeler içinde meydana gelmektedir. (Goleman, 1996: 385)

1.1. FOBİ

İnsanlara göre farklılık gösteren belirli bir cisimden ya da nesneden aşırı şekilde rahatsız olma ya da korkma durumuna Fobi denilmektedir. Bu kavram psikolojik bir problemdir. Bu kavrama ilişkin örnek verecek olursak; insanların sürekli olarak yüksekte korkması, kapalı alan olan özellikle asansörlerin içinde bulunmaktan çekinmesi, uçağa binmekten çekinmesi gibi yenilmesi zor olan birçok fobileri bulunmaktadır.

Korku kavramı ile fobi kavramı sürekli olarak karıştırılmaktadır bu ayrımlar şu şekilde yapılmıştır;

1. Fobiler genellikle bir cisim ya da yaşanan olaya karşı olmaktadır; Örnek vermek gerekirse eğer bir insanda yılan korkusu bulunuyor ise böcekten korkmazlar.

2. Fobisi olan bir kişi, fobisi olduğu durum ile kaç defa karşılaşarsa karşılaşsın sürekli olarak aynı derecede korku hisseder örnek vermek gerekirse gondola binme fobisi olan kişi sürekli olarak gondola binse bile her defasında ilk bindiği korkuyu yaşamaktadır.

3. Bir duruma ya da nesneye karşı fobisi olan bir insan sürekli olarak bu durumdan kaçınmaya çalışır örnek vermek gerekirse araba kazası fobisi olan kişi bir kazaya karışması halinde artık araç kullanmaz ve araca binmez.

4. Fobiye sahip olan bir birey fobisine katlanmak zorunda kalsa bile oldukça endişe duyar ve üzüntü hisseder; arabaya binme fobisi olan kişi zorunlu durumda arabaya binse

bile gözlerini kapatır ve araba kapılarına tutunur bu sürekli hale gelse bile her seferinde bu davranışı sergilemeye devam eder.

5. Fobisi olan kişilerin yanı sıra fobisi olmayan kişiler aynı durumlardan etkilenebilmektedir, bunu şu örnekle açıklamak mümkündür, yükseklik fobisi olan kişi ile olmayan kişi yüksek bir yere çıksa yükseklik fobisi olmayan kişide irkilir korkar ama fobisi olan birey aşırı korkar ağlamaya başlar ve etrafında olan kişilere sarılır ve bağırırlar.

6. Fobi kavramı süreklilik arz eden bir durumdur, Karanlık fobisi olan kişi evde elektriğin defalarca kesilmesine karşın her seferinde aynı korkuyu yaşarken fobisi olmayan kişi ilk kesintilerde korkar ama daha sonraki kesintilerde oluşan bu duruma alışmaya başlarlar

7. Fobi kavramı kişinin yaşantısına engel olmaktadır, asansör korkusu olan kişi evin yedinci katında otursa bile sürekli olarak merdivenleri kullanmaya devam eder bu duruma kendisini alıştıramaz.

8. Fobi kişinin toplum içinde olan yerini ve diyalogunu etkiler insanlardan çekinme ve gizlenme fobisi olan bir birey toplum içine çıkmaz ve kendisini sürekli olarak saklar.

1.2. KORKU VE KAYGI

Kaygı duygusu ile korku duygusu birbiriyle yakından ilişkili duygulardır. Ancak kaygı ve korku arasında önemli farklar da bulunmaktadır. Korku şimdiye, içinde bulunduğumuz zamana vurgu yapar ve bu anda ortaya çıkan tehlikelere karşı gösterilen bir tepkidir. Kaygı ise gelecekle ilgili endişeleri içermektedir. Yani kaygı daha çok geleceğe yöneliktir. Kaygının kaynağı belli değildir. Kaygılanan kişi için korkudaki gibi somut bir tehlikeden ya da durumdan bahsedemeyiz. Korku ile karşılaştırıldığında kaygı, tanımlanması daha zor bir duygudur. Korku anında meydana gelen baş dönmesi iç bulantısı ve sersemlik duygusu gibi bedensel belirtiler görülür ancak kaygı durumunda diğer ortak özelliklerle birlikte uykusuzluk, kas gerginliği, gelecekte ortaya çıkabilecek birtakım olaylar için endişelenme hali de söz konusudur (Ditfurth, 1991:7).

Kierkegaard, korku ve kaygı kavramını açıklarken; korkunun belirli bir şeye yöneldiğini, nesneye bağlı olduğunu, kaygının ise belirsiz durumlara bağlı olduğunu ileri sürer (Ditfurth, 1991:7).

Svendsen, korku ve kaygı arasındaki çizgiyi ifade ederken; Korkunun daima yönelimsel bir nesnesi olduğundan bahseder. Böyle bir nesne olmaksızın korkuyla alakamız olmazdı. Yönelimsel nesne daha en baştan zaten hep yorumlanmıştır. Korkuyu öfkeden, kederden veya nesneden ayıran şey kendinde nesne değil ona dair yorumdur. Örneğin, Eğer nesneyi tehditkâr diye yorumlarsam korku duyarım, ama sinir bozucu diye yorumlarsam öfkeye kapılırım. Korkunun kendini haber vermesi için hem tehdidi ciddi diye algılamam hem de bu tehdidi kolayca bertaraf edemeyeceğime inanmam gerekir. Korktuğumuz şeyin ne olduğunu söylemeden de korku duygusunu yaşayabiliriz. O zaman bu durumu daha ziyade kaygı olarak tarif etmek mümkündür. Korku ve kaygı sıkı sıkıya bağlantılı hallerdir. Her iki duyguda tehlike ya da olası bir zarar fikri içerir. Korku ve kaygı arasındaki en temel ayrım, korkunun belli bir nesnesi varken kaygının bundan yoksun olmasıdır. Burada asıl önemli olan, korkunun belirsiz doğasıdır. Korkmuş haldeki bir kişiye korktuğu şeyin ne olduğunu sorduğunuz da, söz konusu kişi, kabaca söylersek, size hayli açık bir cevap verir. Bu durumda ne arzu ettiğini sorarsak, yine aynı şekilde buna da cevap verebilir. Kaygıdan mustarip olan kişi ise bu sorulardan hiçbirine açık cevap veremeyecektir. Fakat şunu da kabul etmek gerekir ki fiiliyatta, kaygıyla korku arasındaki çizgi, bu kavramsal ayrımların çizdiği kadar net olmayabilir. Öncelikle, korku hem nesnesi hem de çıkış yolu bakımından kesinlikten uzak olabilir: Öyle ki bazen belli bir nesneden korkarız ama korktuğumuz nesnenin ne olduğunu ya da bu nesne karşısında nasıl bir tutum takınmayı tercih ettiğimizi kesin surette bilmeyiz. Pek çok kaygı hastalığının ayırt edici niteliği de yine bir nesneye sahip olmasıdır, kişi neden kaygı duyduğunu bilir ama nesnenin, bu kişinin hayatında kendisini nasıl açığa vuracağı kesin değildir (Svendsen, 2017: 48-49).

1.3. KORKU KAVRAMININ TOPLUMSAL BOYUTU

Korku karşısında insan düşmanı tarafından yok edileceğini ya da zarar göreceğini düşünür. Korku, insan olmanın bir parçasıdır, çünkü insan tehlikelerle dolu bir yaşam sürdürmektedir. Kutsal kitaplarda anılan ilk duygunun korku olması da tesadüf değildir. Adem “bilgi ağacı”ndan yiyip de çıplak olduğunu keşfettiğinde utançtan önce korku hisseder. Çıplak ve korunmasız geliriz dünyaya ve yaşamımızın geri kalanında da bu savunmasız halimiz devam eder.

Korku toplumsal bir uyum aracı olarak görülmektedir. Buna bağlı olarak da, insanlarda korku duygusunun oluşması bilinçli olarak istenen bir olgudur. Bu toplumsallaşmanın bir yolu olarak görülmekte ve birey toplumun bir parçası olduğu bilinciyle yaşamının ilk yıllarından itibaren nelerden korkması gerektiğini öğrenmeye başlar. Ancak, toplumsallaşmak korkulardan kurtulmanın bir yolu olsa da korkuların bitmesi demek değil aksine yeni korkularında oluşması demektir (dışlanma ve yalnızlık korkusu vb.).

Korku duygusunu hissettiğimizde kendimizle korkuya neden olan şey arasına mesafe koymaya çalışırız. Pek çok filozof, sosyolog ve ilahiyatçı korku kavramı üzerine düşüncelerinde insani ilişkilerin temelini oluşturan güven duygusuyla bağdaşım kurmuşlardır. Güvenli bir ortamda yaşayan insanın dünyası ile tehlikeli, korkularla dolu bir ortamda yaşayan insanın dünyası aynı değildir. ‘Güvende olmak’ korku ve kuşku duygusundan uzak olmaktır ve ‘güven’ inanma ve bağlanma duygusunu beraberinde getirir. Kendini güvende hissetmeyen bir insan, dış dünyayı varoluşuna karşı bir saldırı ve tehdit olarak algılayacaktır.

Georg Simmel güven duygusunu “toplumdaki en önemli sentezleyici güçlerden biri” olarak ifade etmiştir (Simmel, 2016: 393). Güven, insanları bir arada tutar. Bir toplumda güven azaldıkça korkunun şiddeti artacaktır. Korku kültürü, güveni parçalayan bir kültürdür. Svendsen bu durumu şöyle ifade eder: “*Güven, insanları bir arada tutan bir “toplumsal tutkal” olarak tarif edilebilir. Bununla birlikte... bir toplumu korku da bir arada tutabilir ama bu çok daha az çekici bir modeldir*” (Svendsen, 2017: 133).

Tüm korkuların yok edildiği bir dünya çekicilikten uzak görünecektir. Korku ne kadar da bize karanlık ve siyah olanı hatırlatsa da dünyamıza renk kattığı da doğrudur. Korku biyolojik olarak da merak ve heyecan duygumuzu harekete geçirmektedir ve bizi sıkıcılıktan kurtarmaktadır. Gerilim ve korku içeren filmlerin, romanların ve resimlerin bizi heyecanlandıran cazibesi bu duruma bir örnektir.

1.4. KORKU POLİTİKASI

Bir toplumda korkuyu kim yönetiyorsa bütün toplumu kontrol etme gücü de ona aittir. Korku politikasında insanların birbirlerinden korkmalarından öte bütün insanları aynı korkuyla karşı karşıya bırakarak tehdit oluşturmak önemlidir. Korku iktidarın en güçlü ve en eski silahıdır. Çünkü korku karşısında akıl devre dışı olur ve birey bilinçli

hareket edemez. Birey güç sahiplerinin kendi aralarında oynadığı bir oyunun parçası haline gelir ve etkinliğini yitirir.

Hobbes'e göre büyük ve köklü toplumları ayakta tutan birleştirici güç, sevgi ve iyi niyettir (Hobbes, 2007: 24). Machiavelli'de ise bir toplumun oluşmasını sağlayan şey, güçtür. Machiavelli bu sözüyle fiziksel şiddeti kasteder. Machiavelli "Prens" adlı yapıtında şunları söyler:

"Güvenliği sağlama bağlamak üzere bir seferde ama gereksiz yere uzatmadan ve olabilecek en erken anda iyiliğe çevrilerek yapılan zulme kullanılan şiddete (eğer kötülükten iyi olarak söz edilebilirse) iyi kullanılmış diyorum. Başlangıçta az olup da zamanla söneceği yerde çoğalan zulüm şiddet ise tersine kötü kullanılmış demektir" (Machiavelli, 1993: 74).

Machiavelli'ye göre kötü kullanılmış bir şiddet toplumsal düzeni sağlayamaz. Kötü şiddete başvuran iktidar çok fazla korkuya sebep olur ve kendi rejimine zarar verir. Böyle bir iktidar korkuyu denetim altında tutamayacaktır ve salmış olduğu korkunun esiri olacaktır.

Machiavelli bir prensin "koşullar icap ettirdiğinde kötülüğü kullanmaktan çekinmemesi" gerektiğini, aynı zamanda bir prensin "halkının dostluğunu beslemek" sorumluluğunda olduğuna dikkati çeker. Yine "bir prens zalim gibi değil de merhametli biri gibi görünmeyi dilemelidir" diye ifade eder (Machiavelli, 1993: 105). Hobbes'da korkunun siyasetle bütünleşmesi gereken bir tutku olduğunu şu şekilde açıklar (Hobbes, 2007: 94).

Hobbes, devleti ölüm korkusu üzerine dayandırır. Hobbes insanların yasalar olmadan yaşadığı doğal bir durum fikri üzerinden yola çıkarak doğa durumu ifadesini ortaya atmıştır. Hobbes'e göre "herkes kendisi için" yaşar ve bu yüzden doğa durumu bir savaş durumudur. Çünkü insanın doğasında bu vardır. İnsan kendini korumak ve güç sahibi olmak için diğerleriyle çatışma içine girer ve mücadele eder. Doğa durumunda tek bir hak vardır. Birinin istediğini alabilmesi için her yola başvurma, her aracı kullanma hakkı vardır. Doğa durumunda tek doğa yasası güçlünün güçsüz üzerine kurduğu yasadır. Doğa durumu dünyası içerisinde kolay değildir. Güçlüler bile sürekli korku halinde yaşar çünkü zayıf insanlar da birleşerek güçlü hale gelebilirler. Herkes birbirine potansiyel düşman gözüyle yaklaşır ve böyle bir durumda da insan yaşamı yalnız, kötü, vahşi ve korkunç olur. Bu yüzden insanlar güvenlik karşılığında doğal özgürlüklerinden

vazgeçmeyi seçerler. Toplumsal bir anlaşma yaparak düzeni sağlayacak egemen bir lidere yönetimi teslim ederler (Svendsen, 2017, 139).

Devletin yasalarının hangileri olduğuna karar veren iktidarlardır. Bu iktidarlar temelde iki farklı sistem üzerine inşa edilirler. Bunlardan biri liberalizm, komünizm ya da sosyalizm gibi seküler sistemler, diğeri ise dini referanslarla oluşturulan şariat sistemleridir. Dini referanslarla hareket eden iktidarların yaptığı tüm yasalar tanrının yasaları olarak kabul edilir. Korku, toplumda düzeni sağlayan etkin bir araç olduğu için dini temelli bu iktidarlar, hem dünyaya hem de ölüm sonrası hayata dair korku kavramlarıyla sistemi ayakta tutmaya çalışırlar. İnsanlar bu sayede yasaları ihlal etmekten kaçınırlar. Devletin gerek dünyada gerekse ölüm sonrasında cezalandırılma tehdidi, insanları suç işlemekten alıkoyarak toplumun barışçıl bir düzen içinde yaşamasını amaçlar.

Seküler sistemlerde ise sistem tamamen materyalist bir düşünce yapısıyla işler, suç ve ceza üzerindeki tasarruflar sistem tarafından belirlenir ve işletilir. Birey, sistem içerisinde değişen koşullara göre sürekli olarak değişkenlik gösteren suç ve ceza karşılığı içerisinde pozisyon almak durumunda bırakılır.

Her hükümet için her an pusuda bekleyen tehlike vardır. Otoriteler, bu tehlikelere karşı daima tetiktedirler. Çünkü devletin görevi vatanını ve milletini korumaktır. Bu koruma devletin sadece vatandaşları diğer vatandaşların yarattıkları tehlikelere, başka bir devletin silahlı kuvvetlerine ya da teröristlere karşı koruyabilmesi değil, hayati risk teşkil edebilecek çeşitli vakalara da mani olabilmemesini gerektirir. Eğer devlet vatandaşlarına karşı bu koruma gücünü gösteremiyorsa bu durum muhtemelen devletin istikrarının bozulmasına sebep olur.

“Tarihçi ve gazeteci Michael Ignatieff ‘yirminci yüzyılda, evrensel insanlık fikrinin umuttan ziyade korkuya, insanlığın iyilik kapasitesine karşı duyulan iyimserlikten çok kötülük eğiliminden kaynaklanan ürküntüye, kendi tarihini yapan insanlık görüşündense kendi türü için kurt kesilen insan vizyonuna kaldığını’ öne sürer. Filozof Judith Shklar ise ‘korkunun liberalizmi’ dediği şeyi savunur; korkunun liberalleşmesi hepimizin hevesle yöneleceği müspet bir amaç kuran bir konum değil kendisinden kaçınma konusunda hepimizin hem fikir olacağı menfi bir haldir. Shklar, parçalı bir çağda bizlerin terörden, zulümden ve acıdan kaçınması gerektiği konusunda hem fikir olabileceğimizi hisseder. Korkunun birbirine bağlı etkileri olabilir; Bireycilik çağında yitip gitmiş görülen bir ortaklık duygusunu yeniden tesis edebilir. Shklar’ın bakış açısından, sistematik korku politik özgürlüğü mümkün kılan şeydir. Yalnız bu noktada şu kaydedilmelidir ki Shklar’ın hakkında yazdığı korku, herkesin sadece kendi refahı için korkması değil, herkesin yurттаş hemşerileri için de korku duymasıdır” (Svendsen, 2017: 146).

Korkunun sürdürülebilmesi, toplumun varoluşunun devamı için bir ön koşuldur. Bu husus M. Night Shyamalan'ın The Village (2004) adlı filminde çok güzel örneklendirilmiştir. Eskiden meydana gelen bir korku olayına göre nüfusu oldukça küçük olan bir kasabada yaşayan insanlar kasabanın dışında bulunan ormanda gölge şeklinde yaratıklar gördüklerini söylemişler ve oldukça korkulu zamanlar yaşamışlar. Bu korku ancak insanlar ormana işlemeyi onu kullanmayı bıraktıkları zaman durduğu söylenmektedir. Filmin sonuna doğru köylülerin aslında 19. Yüzyılda yaşamadıklarını, içinde bulunduğumuz çağda olduklarını görürüz. Köy halkı, Modern dünyanın suç ve şiddet korkusunun kurbanı olmuşlardır. Günümüz toplumunun dışında köy sınırları içerisinde izole edilmiş ayrı bir toplum oluşturmuşlar ve kendi koydukları kuralları ve ahlaki değerlerini, ormanda olduğu varsayılan yaratıklarla köy halkı üzerindeki korkuyu sürdürerek yaşatmaya çalışmışlardır. “Orada bir yerde” korkunç bir şey olduğu fikri toplumu bir arada tutar. Bu durumda korkulan şeyin grup üzerindeki korkusunun bütünleştirici bir etkisi vardır. Aynı zamanda diğer gruplara karşı da ön yargılara dayanan bir düşmanlığa sebep olur. The Village filmi “orada bir yerdeki” korkunun beslenmesinin toplum üzerinde baskı unsurunu körükleyici bir işlevi olduğunu gösterir. Korku köyü genel itibariyle emniyetli bir yer gibi görünür ancak güvenlik için ödenecek bedel bireysel özgürlüğün sınırlanması ve sürekli korku içinde yaşanan bir hayattır.

Korkunun olmadığı bir dünya ancak bir ütopya olabilir. Ütopya terimi Yunanca “eutopia” (Yunanca ön ek eu- “iyi” anlamına ve topas da “yer” anlamına gelir.) sözcüğünden gelir. Ütopyalar genellikle “iyi bir yer” olarak bilinir ancak ütopya aslında “olmayan yer” anlamında kullanılır. Dolayısıyla korkunun olmadığı bir dünya sadece kitaplarda ve filmlerde görebileceğimiz varsayımsal bir dünyadır.

1.4.1. Savaş ve Korku

Savaş kavramı genellikle devletlerarasında olan ya da devletler içinde bulunan kurumların ya da grupların isteklerini ve çıkarlarını başka grup ya da devletlere kabul ettirmek için çıkarmış oldukları çatışma halleridir. Savaş kavramı insanlık tarihinden yaşadığımız bugüne kadar devam etmiş olan çatışma hali olarak sürekli devam etmiştir. Savaşlarda meydana gelen kan dökme eylemleri farklı alanlarda farklı şekillerde tanımlamalar ile kendisini şekil bulmuştur. Genel anlamda tanımlama yapmak gerekirse eğer geniş kitle ve grupların katılımı ile yaşanan derin yaralara neden olan bir şiddet ya

da kan dökme eylemi olarak tanımlamak mümkün olacaktır. Bunun yanı sıra tıp alanında genellikle savaş yerine çatışma kavramı kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra Dünya Sağlık Örgütü ise savaş kavramını çatışma ya da farklı bir kavram olarak kullanmamış direkt olarak savaş kelimesini kendi bünyesinde kullanmıştır. İnsanoğlunun yüzyıllardır çeşitli nedenlere bağlı olarak gerçekleştirdiği kan dökme eylemleri; klasik ve nükleer silahlar, biyolojik silahlar, kimyasal silahlar, radyoaktif silahlar vb. araçlar ile toplu ölümlere sebep olmuştur. Dolayısıyla savaş eğilimi olan toplumlar, karşı taraf ne kadar barışçıl yaklaşımlar içerisinde ilerlemeye çalışsa da savaş yaptırımlarının uygulanması sebebiyle; barışçıl tarafın çatışmalarda kendini savunabilmesi ve koruyabilmesi gerekçesi ile savaş eyleminin bir parçası haline dönüşmesi kaçınılmaz bir durum olacaktır (Kaya, 2013).

İnsanlık tarihi boyunca, birbirinden bağımsız ülkeler, askeri ve ekonomik anlamda güçlenerek kendi toplumlarının dünyaya hâkim olmasını ve yönetimi ele almasını istemişlerdir. Bu yüzden ülkeler arasında çatışmalar ya da savaşlar çıkmış ve böylelikle güçlü olan ülkeler, zayıf olan ülkeleri asimile etmişlerdir. Ancak bu eylemlerde taraf olan ülkelere daha baskın olan toplum diğer ülkelerin sosyolojik, ekonomik, biyolojik vb. temellerine dayalı nüfuslarının zarar görmesi için çıkarımlar yapıyorsa; bu eylemler karşı tarafın bireylerinin öldürülmesi veya esir edilmelerini amaçlamaktadır (Kaya, 2013).

Her ülke yaşadığımız dönemlere gelebilmek için sayısız savaş yaptırımlarını uygulamaya koymuş ve ülke topraklarında sayısız savaşa misafirlik etmiştir. Bu savaşlarda karşı tarafın ekonomik ve siyasal gücüne göre mağlup olmuş veya galip olmuştur. Fakat bu kan dökme eylemi esnasında her iki taraf içinde değişmeyen tek gerçek; çatışma sonrasında asker sivil fark etmeksizin milyonlarca insanın yaşamını yitirmesi ve bir o kadar insanında tüm hayatını etkileyecek fiziksel, travmatik yaralar almasıdır. Dolayısıyla savaşlar her iki taraf içinde büyük ölçüde olumsuz sonuçlar doğurur. Hâlbuki hiçbir toplumun birbirine bu denli büyük zararlar vermesi ve insan hayatının böylesine basite indirgenmesi göz yumulacak ve kabul edilecek cinsten bir durum değildir. Çünkü bizler biliyoruz ki her canlının, her bireyin özgürce, hür yaşama ve barınma hakkı vardır. Tüm bu savaş olayları ve durumlarında taraf olan ülkeler ve vatandaşlarını çok ciddi ölçüde olumsuz etkilemektedir. Savaş sonrasında ülke ekonomik açıdan büyük bir krize girer, diğer ülkelerle olan siyasal ilişkiler gerginleşebilir veya tamamen bozulur. Böylelikle toplumun psikolojik yapısı da bozulacaktır (Kaya, 2013).

Savaşları insan yaşamında bir erozyon gibi nitelendirebiliriz. Çünkü toplumun genelini kapsamakla birlikte aşırı derecede şiddeti içerisinde barındırıyor olması ve bu şiddetin insanların sağlık koşullarını zedelemesi, geride büyük bir afet bırakır. Çeşitli kaynakların ve savaşa maruz kalan insanların incelenmesi sonucunda savaşın, insanlarda önemli ölçüde ruhsal ve fiziksel hasarlara yol açtığı tespit edilmiştir. Savaşlar sonucunda gelişen sayısız hastalıklar ve ülkedeki maddi hasarların onarılması için uzun bir sürece ihtiyaç duyulmaktadır. İnsanlar savaş sonrasında psikolojik ihtiyaçlarını yerine getirememeye başlarlar. Fizyolojik ihtiyaçlar olarak bilinen; yeme, içme, barınma gibi en temel unsurların temin edilmesi olumsuz yönde etkilenir. Savaş ortamında ülke içerisinde bulunan tüm yapıtlar, araziler, tarım alanları ve ülke sınırlarının savaş yaptırımlarını gerçekleştiren ülkeler tarafından darmaduman edilmesi ve tüm kontrolleri ellerine almalarıyla; güçsüz kesim temel ihtiyaç maddelerine ulaşımında sorunlar yaşar ve tamamen çaresiz, mağdur bırakılır. Dolayısıyla toplum fizyolojik ihtiyaçlarını gideremez. Bu ihtiyaçlar temin edilemediğinden dolayı bağışıklık sistemleri hassaslaşır ve öte yandan da gereksinim duydukları boyutta hiçbir tıbbi yardım alamazlar. Bütün bunların sonucu olarak; yaş sınırlaması olmaksızın çocuklar, gençler ve yetişkin bireyler hastalıklarla yavaş yavaş ölüme terkedilirler (Kaya, 2013).

Savaşa maruz kalmış olan bir birey savaş psikolojisi ile herkesten korkma safhasına gelir. Bu durum her ne kadar basit ve kabullenilebilir gibi görülse de ilerleyen süreçlerde bireyler diğer insanlara karşı yabancılaşabiliyorlar. Bu sorun daha çok küçük yaşlardaki çocuklarda gözlemleniyor. Dolayısıyla bu kişiler toplumdan uzak, تنها ve yalnız kalabilecekleri ortamlar aramayı benimserler. İleriki hayatlarında yani savaş sonrası yaşantılarında ise bu ruhsal düşünce bozukluğu sebebiyle topluma uyum sağlamakta sıkıntı çekmektedirler (Kaya, 2013).

1.5. SİYASAL REJİMLERİN KORKU KÜLTÜRÜ

Korku kavramı farklı alanlara ilişkin inceleme gerektiren bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır felsefi boyutunun yanı sıra sosyoloji, antropoloji ve psikoloji yönleriyle de ele alınması gereken bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çerçevede korku kavramı kişisel yaşantılarımızın alanını tehdit ederken, toplumsal düzeni sağlamak isteyen iktidar sahiplerinin kullandığı bir araç olması ile toplumsal düzeni tayin etmek isteyen iktidarın bir aracı olması ve bunun gibi birçok yönden ele alınması mümkün

olacaktır. Bu bağlamda korku kavramı 21. Yüzyıldan sonra yeniden inşa edilmiş bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Kitlesele medya taraflarınca yeniden yaratılan ve düzenlenen korku kavramı endüstriyel alana dâhil edilmiş ve farklı bir boyut kazanmıştır. Egemen güçler tarafından devlet içerisinde düzenin kurulması ve devlet dışında dış politikada da kullanılan önemli bir araç haline gelmeye başlamıştır. Bu bağlamda sadece içeride toplumsal düzeni sağlamak için kullanılan bir kavram olmaktan çıkmış uluslararası anlamda politikaları düzenlemek için kullanılan bir kavram haline gelmiştir. Korku kavramı kamusal alanlara ilişkin kısıtlamalar getiren bir araç haline gelmeye başlamıştır. Toplum içinde korku salmak amacı ile ortak korku kavramı toplum içine aşılarmaya çalışılmıştır. Toplum içinde korkuyu sürekli hale getirmek için sıradanlaşan bir korku kavramı toplum içine aşılarmaya çalışılmıştır. Korku siyaseti yapıldığı zaman bunun en önemli sonuçlarından birisi siyaset alanının içi boşalması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun en önemli nedeni korku insanı bilinçli olarak davranmasından ve hareket etmesinden alıkoymaktadır, etkileyemeyeceği güçler içerisinde bir oyun nesnesi haline getirmeye başlar. Korku kavramının içine düşen insanlar genel olarak kader kavramına sarılmaya başlarlar. Bu bağlamda korku içine düşen insan kendisini tanıyamaz hale gelmektedir.

Korku siyaseti genel olarak insanları içine düştükleri durumun onları yok edeceği ve onların bu korku içinde yok olacağı algısı yaratılmak istenilir. Siyasetçiler bu kavramı akla hitap ederek değil insanların duygularına hitap ederek yapmaya çalışırlar. İnsanların kendilerine hâkim olama durumları akılları ile hareket etme güdüleri sürekli olarak korku kavramı ile bastırılmaya çalışılmaktadır.

Araştırmada bulunan Thomas Hobbes, korku kavramının açıklamasını yapan bir teorisyen olarak bilinir. Araştırmacıya göre, korkudan kurtulmanın doğanın ve yeryüzünün sahibi olan iktidara var olan tüm duygu ve düşüncelerimizi devretmekle gerçekleşeceği kanısına varmıştır. Bu bağlamda insan özgürlüklerinden vazgeçmeli ve kendisini iktidar sahibi olan kişinin kucağına bırakmalıdır şeklinde açıklamada bulunmuştur (Svendsen, 2017: 139).

Korku kavramının üretilmesinin ardından bunun üzerine oluşturulan iktidar yeryüzünde korku yönetimlerinin oluşmasına neden olmuştur. Bu bağlamda etkisi yüksek ve korku seviyesi oldukça fazla olan korku çeşitleri oluşturılmaya başlanılmıştır. Bu

korkuların bazıları ise şu şekilde meydana gelmiştir, şiddet korkuları, nükleer silah korkuları, terör eylemleri korkuları korku çeşitlerinin bazıları olarak karşımıza çıkarlar. Bunun yanı sıra ülkeler korku yaratmak ve halkları etkisi altına almak için terör örgütleri ile işbirliği içinde olmuşlardır. Bu bağlamda küresel anlamda ekonomiyi ve siyaseti elinde tutmak isteyen iktidar sahipleri korku yaratmak amacı ile oldukça etkili olan silahların üretiminin yanı sıra korku kavramını yeni dünya düzenine hâkim kılmak amacı ile yeniden şekillendirmişler ve kullanmışlardır. Aynı zamanda uluslararası yapılacak olan savaşlar ve korku kavramı içine dâhil edilmiştir. Doğa üzerinde var olacak olan egemen güçleri hâkim kılmak adına korku kavramı etkin şekilde kullanılmaya çalışılmıştır. Korku kavramı egemen olan güçler tarafından bir tehdit unsuru olarak kullanılmaya çalışılmış ve özgürlüklerin kazanılması için korku kavramı bu egemenlere korunak görevi sağlamışlardır. Bu çerçevede oluşturulan korku politikaları egemen olan güçlerin hükmettikleri toplumları daha rahat ve etkisi altında yönetmesine imkân vermektedir. Korkuyu arkasına alarak kendisini meşrulaştıran bu iktidar sahipleri aynı zamanda olayı dramatize etmek amacı ile sürekli olarak medya ve yayın organlarını etkin şekilde kullanmaya gayret etmektedirler. Siyasal rejimlerin korkusu, neredeyse tüm dünyayı etkileyen kapitalist sistemlerde farklı bir boyut kazanmaktadır. Dieter Duhm'a göre korku, “..... bireysel gereksinmelerle toplumsal istemler arasındaki çelişki” den doğar. Bireysel gereksinmelerle toplumsal istemler çelişkisinden doğmayan korkularda vardır ancak kapitalizmin sebep olduğu korku, “korkudan korku” kavramını ortaya çıkarmıştır. Bu doğal, yalın, insancıl olan korku değildir; kapitalizmin yarattığı nevrotik bir korkudur. Korkunun akılcı bir nedeni vardır (bizi korkutan bir tehlike, bir kaza olasılığı gibi). Korkudan korkmanın akılcı bir nedeni ya da gerekçesi yoktur. Ama akıl dışı, gerçek dışı, kendi yarattığımız bir nedeni vardır (Dumh, 2009: 13).

Toplumsal korkudan korku; bireyin, toplumsal güçlerin, varlıkların ortak kullanılamamasından; onlardan faydalanamamasından ve varlıklara yabancılaşmasından doğar. Bu yüzden birey, yabancılaştığı toplumsal güçlerin kendisini ezmesinden ve baskı altında kalmaktan korkar. Bu durumda korkudan korkuya maruz kalmış olan birey, ortak faydalanamadığı ve toplumsal gücü simgeleyen ya da simgelediğini sandığı her şeyden, her insandan, her yapıdan korkar. İşte bu doğal olan bir korku değil; toplumsal kaynaklı korkudan korkudur.

Her toplumsal kaynaklı korkudan korku, onu yaratan yönetimin ve dizgenin doğasından kaynaklanır. Kapitalizmde doğası gereği ürettiği, üretmek zorunda olduğu korkudan korkunun ana kaynağı sermayedir. Çünkü sermaye korkaktır ve korkan hep korkutmak zorundadır. Kapitalizmin ürettiği korkudan korku, birikerek sermaye biçimine dönüşen artı değerlerin doğasından gelmektedir. Topluma egemen güçlerin istemleri doğrultusunda insanda üst ben kavramı oluşup biçimlenince, o insan artık korkmadığını sanan, korktuğunun bile farkında olmayan bir korkudan korku kurbanına dönüşür. Böyle insanlardan, disipline edilmiş bir toplum yaratılır. Dieter Duhm kapitalizmin çalışma etiğini; temizlik, düzen, boyun eğme, dakiklik, çalışkanlık, verilen görevi yerine getirme, başarılı ve verimli olmak gibi erdemlerin bütünüyle toplumun her bireyinin sorumluluk duygusuna bırakıldığı bir ahlaki dayatma düzeni olarak ifade etmektedir. Örneğin boyun eğen bir çocuk, iyi bir çocuktur. Bir ahlaki değer olarak görülen boyun eğmek, toplumun egemenliğini güvence altında tutmak için oldukça kurnazca bir yoldur. Görünmeyen bir kölelik sistemi, ahlaki anlayışla öyle bir örtülmüştür ki en çok ezilen insan bile boyun eğişini ahlaki sorumluluk olarak görür. Kendi köleliğini göremeyecek kadar kör olmuş bireylerin başkaldırmak ve kendisini kurtarmak gibi bir çabası da olmayacaktır (Duhm, 2009: 134).

Kapitalizmin yaymış olduğu korkudan dolayı bireyler; kendisini korkutan güçle uyum sağlamaya çalışarak, o güce boyun eğerek, özdeşleşmeye çalışarak ya da tamamen edilgin kalıp hiçbir şey yapmamayı tercih ederek varoluşunu sürdürmeye çalışırlar.

1.6. GÖRSEL VE PSİKOLOJİK ALGIDA KORKU

“Algı; çevredeki uyaran görüntülerinin organizasyonu ve yorumlanması süreci olup, duyu verilerinin bütünsel bir örüntü halinde bir araya getirilmesi ile belirmektedir” (Atkinson, Atkinson ve Hilgard, 1995: 192). Algı kavramı genellikle beş duyu organlarımız tarafından anlaşılan vücudumuzda bulunan organizmaları harekete geçiren bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsana gelen bir uyarının algılanması için öncelikle bunun ne olduğu anlaşılmalı ve bilinmesi gerekmektedir. Kişi gelen uyarılarla ilgili önceden bilgi sahibi olmamış ise onu algılaması gerçekleşmeyecektir. Kişi gelen uyarıyı anlaması sonucunda algılama kavramı ortaya çıkacaktır. Araştırmacı olan Gombrich algılamaya ilişkin şu şekilde açıklamada bulunmuştur; gelen uyarıların ayırımalarının yapılması bilinmesi sonucunda algılama meydana gelecektir. Beyne gelen

uyarıcılar beraber örgütlenmekte ve bunun sonucunda da beraber bir anlam ifade etmektedirler. Sade olarak gelen bir uyarıcı genellikle kişiler tarafından algılanamamaktadır. Kişi yeni karşılaştığı bir cisim ya da uyarımla eskiden gelen uyarımlar ile açıklanmaya çalışılmaktadır (Gombrich, 1992: 251).

Görsel algı, “*görsel uyarıcıları fark etme ve bunların ayrımını yapabilme ve daha önceki tecrübelerle bağlantı kurmak suretiyle bu uyarıcıları deşifre edebilme yeteneğidir*” (Frostig, 1968: 5). Görsel anlamda kişiye gelen uyarıcılar kişi tarafından gruplara ayrılır sınıflandırılır ve anlamlandırılmaya çalışılır. Görsel anlamda algılama için kişi uyarıcıyı belirli bir düzleme oturtur, o uyarıyı kendi içinde gruplara ayırmaya çalışmaktadır, bu sayede algılama gerçekleşmektedir. Görsel anlamda algılama ancak bir bütünlük çerçevesinde algılanabilir. Kişinin bu algılama sürecinde neyi görmek istediği ya da neyi gördüğü algılamanın sonucuna ilişkin oldukça önem taşımaktadır. Algılama esnasında kişinin neyi anlamlı bulacağı ya da bulmayacağı, neye ihtiyaç duyacağı ya da duymayacağı, kişinin yaşamış olduğu hayatla ve birikimlerle alakalı olarak gerçekleşecektir. Algılama kavramı ilk olarak uyarılar tarafından irdelenen iradeli bir seçim olarak meydana gelir bunun ardından ise bilinç ile iç içedir. Bu çerçevede resim ile temsil etmenin kökeninde kişiyi aşan bir yönlendirme olduğu bilinmelidir.

1.6.1. Korkunun Figüre Yansıması

Figür kelimesi, Türk Dil Kurumu’nda resim ve heykel sanatlarında varlıkların biçimi olarak verilmiştir ve Fransızca figüre isminden dilimize geçmiştir. Görsel sanatlarda betimlenen doğal ya da doğaüstü varlıklardır, örnek olarak insanlar, hayvanlar, ağaçlar verilebilir. İlk çağlardan beri sanatın temel ögesini oluşturan insan figürü, çağlar boyu, doğal durumundan başka tanrısal ve fantastikten olağanüstüne kadar nice yaklaşımlar içinde betimlenmiş ve ileri kültürlerde değer ve oran ölçülerine göre değişen bir gelişim yaşamıştır. Özellikle batı sanatında insan figürünün betimlenmesi nesnel gerçekliğe öykünmekten çok, çeşitli üslupsal eğilimlerin gereklerine göre biçim bulmuştur. Batı resim sanatında figür geleneği gerek idealize etme eğiliminden ötürü gerekse biçimsel olarak örnek aldığı eski Yunan ve Roma sanatından kaynaklanır (Eczacıbaşı, 2008: 516-517).

Figür, Fransızca “yüz” anlamına gelir; sanatta ise bir çalışmada betimlenen her türlü varlık anlamında kullanılır (Keser, 2009: 130). Dar Anlamda İnsan Figürü: Tüm canlılar

içerisinde yaşanmışlık duygusunu yoğun bir şekilde uyandıran ve biçiminin hiçbir bölgesinde simetri olmayan biçimdir (Çimen, 2005: 13).

Figür, resim sanatında insanlık tarihi kadar eski bir geçmişe sahiptir. Özellikle Rönesans ile birlikte Avrupa sanatında insan yaşamı, sanatsal bilgi ve becerinin merkezi olmuş aynı zamanda da zihinsel içeriklerinin biricik sembolü olarak da figürle öne çıkmıştır. Tarihin sözcüklere döktüğü insanın oluş ve gelişimi, sanatta figüratif dille ve figüre yüklenen anlamıyla resim ve heykel sanatına konu olmuştur. Örneğin; İlkel toplumlarda, büyü ve dinsel amaçla yapılan insan figürü, ilerleyen zaman içinde, politik gücü, gelenek ve görenekleri, toplum değerlerini anlatan bir araç olarak kullanılmıştır. İnsan figürü çeşitli topluluklarda ya da dönemlerde (örneğin: Mısır'da, Antik Yunan'da ya da Hristiyanlık'ta) Tanrıyı simgelemiş ve kutsal bir değer kazanmıştır. Tanrıyı simgeleyen ve içinde büyük bir güç taşıdığına inanılan bu eşyalar fetiş nesnelere haline dönüşmüştür (Çimen, 2005: 13).

Bu fetiş nesnelere karşı korku ile karışık bir saygı duyulmaktaydı. İlkel toplumlarda simge durumundaki bu objelerle birlikte çeşitli formlarda ki masklar, korku, kaygı gibi duyguların harekete geçmesini sağlayan olgu ve doğa olaylarının, insanı ne yönde etkilediğinin en iyi göstergeleriydi (Çimen, 2005: 13).

Romantizm döneminde resmedilen figür güçlü bir ifadeye sahiptir. Bu bağlamda resmedilen figür, abartılı ve yer yer deforme edilerek yorumlanmıştır. Aynı zamanda romantik dönemde yaşanan siyasi ya da sosyal çatışmaların sonucu ortaya çıkan olumsuz durumlar da resmedilen figürün plastikliğinde etkili olmuştur.

Empresyonizm sonrası akımlarda ele alınan figür, soyutlamaya uğramıştır. Bu dönem içerisinde yaşanan toplumsal sorunlar, savaşlar vs. biçimin tekrar ele alınmasına neden olmuştur. Daha önceki dönemlerde benimsenen geleneksel klasik figür anlayışı, bu dönem içerisinde yaşanan toplumsal sorunları karşılamadığı için insan bedeninin tekrar ele alınıp sorgulanmasına neden olmuştur ve sorgulama sonucu ele alınan figür, deformasyona uğramıştır. Bu stilin biçim anlayışında yer yer soyutlamaya gidilmesi daha sonra oluşacak üsluplara kaynaklık edecektir.

20. yüzyıl ile beraber gelişmekte olan teknoloji, kendisiyle beraber toplumsal sorunları da getirmiştir. Toplumda sınıflar arası farklar artmış, insanlar yalnızlaşmaya başlamışlardır. 20. yüzyıl sanatçısı, kendine yönelip, toplumsal sorunları içselleştirerek

dışavurumcu bir tavırla bu sorunları ele almıştır. Edvard Munch' un "Çılgılık" resminde toplumsal bunalım, kişisel kaygı ve yalnızlıkları görmek mümkündür. Bu resimde istenen duygu ve düşüncelerin yansıtılması için kullanılan figür tamamen biçimsel deformasyona uğratılmıştır.

Soyut anlamda sanat 20. Yüzyılda modernizmin belirli ifadeleri arasında bulunmaktadır. 19 yüzyıllardan itibaren soyut sanat kavramına doğru bir ilerleme yaşanmaya başlanmıştır (Antmen, 2008: 79). Soyut sanat, dünya sanatında figüratif resim geleneğini ve ifadelerini bir kenara bırakan, Abstre ya da Nonfigüratif (figürsüz) ve doğa görüntülerine bağlı olmayan bir akımdır. İnsanın soyut kavramlara ulaşmasıyla birey, kendini yer aldığı çevre içinde kavramaya başlamış, kendine yönelik ve iç dünyanın dışavurumu eserlere yansımıştır. Sanatçı gerçekliği kendi yaşayıp algıladığı şekilde yeniden biçimlendirmiştir. Böylece korku duygusunun resimlere yansması da daha soyut bir hale gelmiştir.

Sanatçı olan kişi doğaya ilişkin olarak var olan nesnelere tanımaya ve onları anlamaya çalışır bunun sonucunda da bu eğilimleri sanatının belirli alanlarında kullanmaya gayret etmektedir. Sanatçı eserini meydana getirirken karamsarlık içinde olabilir ya da çok mutlu olabilmektedir. Bunun yanı sıra sanatçı olan kişi sevinç duygusunu o an yaşamaktadır. Kişilerin içerisinde bulundukları olumsuz duygular genellikle sanatçıların eserlerine konu olabilmektedir. Bu çerçevede sanatçı olan kişiler düşünsel anlamda var olan duygularından taviz vermezler kişilerin ya da kendisinin içinde bulundurduğu durumu açık bir şekilde eserlerine yansıtılabilmektedirler. Sanatçılar eserlerinde acı korku ve heyecan verici durumları sanat eserlerine yansıtmaları onlarında bu duygular içinde bulduklarına bir işaret olmaktadır. Bu bağlamda genellikle ikinci dünya savaşı sonrasında yoğun şekilde yaşanan korku ve şiddet duyguları sanatçıların eserlerine oldukça fazla yansımaya başlamıştır. Yaşanılan bu dönem kişiyi oldukça karamsar ve korku dolu duygular içerisine itmiştir. Yaşanılan kaygılar ve endişelere korkular ve şiddet neden olmuştur. Yaşanılan savaşın ardından meydana gelen korku, endişe, tedirginlik özellikle o dönemde yaşayan sanatçıların sanat eserlerine konu olmuştur. Yapılan araştırmalara göre savaş bitiminde iktidarı eline geçiren Nazi'ler bu eserleri yasa dışı olarak kabul etmiş bu eserleri yapan sanatçı ve aydınları sürgünlere göndererek bu korku şiddet işlemeli sanat eserlerini engellemeye çalışmışlardır. Savaş sonunda savaşın açtığı yaralara ilişkin eserlerinde konular işleyen sanatçılar savaşın

görünmeyen yüzünü ortaya koymaya çalışmışlardır. Sanatçı Francis Goya'nın savaşın korkunç yüzünü işlediği "Dev" adlı eseri, savaşın açtığı yaraları konu edinen eserlere güzel bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 1.1).



Resim 1.1. Francis Goya, Dev, (1818 – 1825).

Bu tabloda ressam büyüsel güçler taşıyan Dev figürün koyu lekeler içinde karartarak yoğun bir atmosfer yaratır. Goya'nın içinde kaldığı acımasızlık, baskı ve gericilik ortamı, onun kişisel üsluplarına biçim verir gibidirler. Doğadan bir çalışma da görünen çizgisel açık seçiklikle çevresinde resmedilmiş bu korkunç karaltı çevresinde hayal gücümüzü olabildiğine bir oyuna bırakabiliriz (Gombrich, 2007:488).

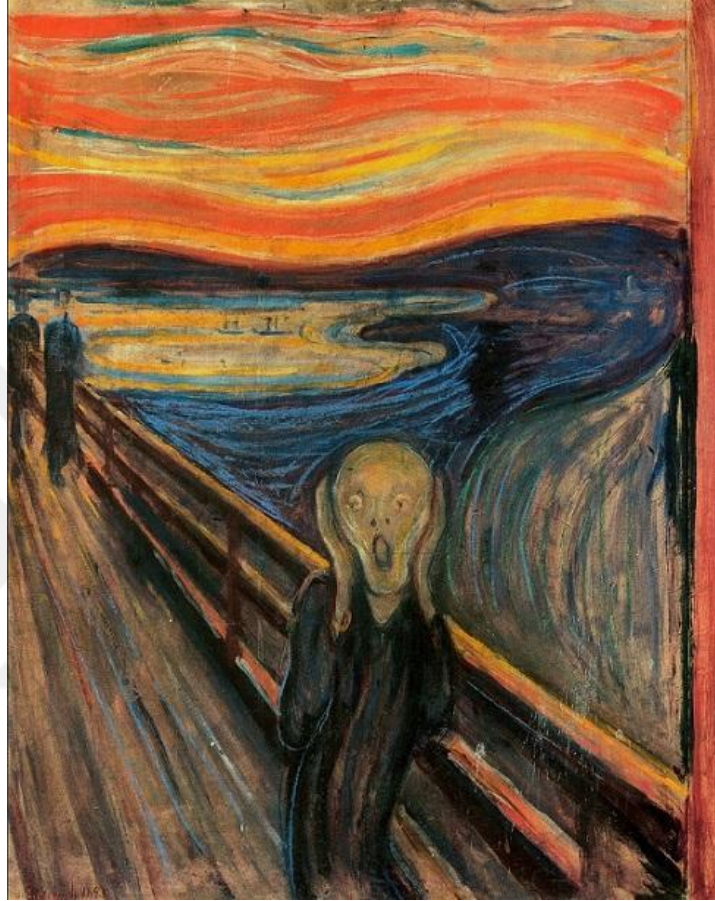
Pieter Bruegel'in "Ölümün Zaferi" isimli tüyler ürpertici tablosu da, sanatçının yaşadığı gerilim duygusunu yansıtan güzel örneklerden birdir (Resim 1.2). Bu tabloda, saflar halinde ilerleyen iskeletler, yollarının üstüne çıkan her şeyi mahvederken, kaçışan insanların yüzlerindeki ifadeler dikkat çekicidir.



Resim 1.2. Peter Bruegel, Ölümün Zaferi, (1562).

İnsani ve toplumsal anlamda yaşanan karşıtlıkları tarih etrafında güzel bir şekilde açıklayan bu tablo Bruegel kuzeyde bulunan sanatçıların genellikle kullandığı orta çağ edebiyatını işlemiştir. Ölümün zaferine ilişkin olarak işlenen bu tablo sanatçı ölmeden önce işlenmiştir. Bruegel bu sanat çalışmasını seksen yıl savaşları başlamadan önce baskılar altında yapmış ve işlemiştir. Bu çerçevede savaş öncesinde yaşanan veba salgınları ve hastalıkları sonucunda yaşanan ölümler işlenmiştir. Bunun yanı sıra meydana gelen savaşla beraber oluşan kıyamet bu tabloda hastalıklara bir işlenmiş ve durum gözler önüne alınmıştır. Tabloya bakıldığında dikkat çeken ilk olarak dikkat edilmesi gereken özellikler karanlıklar, kaos ve karmaşa durumudur. Resimde bulunan iskeletler ölümü temsil etmekte etrafta yanan ateşler insanların içini titretmekte ve onlara korku salmaktadır. Bu resim yaşanan savaş ve bununla beraber gelen hastalıkları işlemekte ve savaş nedeni ile yaklaşan kıyamet insanlara anlatılmaya çalışılmaktadır. Arka tarafta bulunan deniz insanları ve ölmüş olan cesetleri yutmak için köpürmekte insanlar panik halinde oldukları için bir birlerini tanımamakta görevine adanmış olan insanlar din, dil, ırk gözetmeden önüne çıkan herkesi öldürmekte ve ortalığı talan etmektedir. Meydana gelen ceset yığınları savaşın ne kadar acımasız olduğunu gözler önüne sermekte ve insanları kasıp kavurduğu vurgulanmaktadır.

Ölümü, bir iskeletler ordusu halinde gözler önüne seren bu dehşet verici tablo, sanatçının hayalinden ibarettir. Ordu, önüne çıkan her şeyi yerle bir etmektedir. Bütün peyzajı ağır bir hüznün, sonsuz bir endişe kaplamış. Deniz ince bir şerit halinde görünüyor... Bir kule, bir kilise ve hemen hemen zifiri bir gökyüzü...



Resim 1.3. Edvard Munch, Çığlık, (1893).

Sanat çalışmasında bulunan Edvard Munch'un insanın varoluşundan bugüne kadar çekmiş olduğu acıları dehşetleri, hayattan duydukları bıkkınlıkları anlatan Çığlık isimli eseri bu konuları en iyi anlatan eserler arasında yer almaktadır (Resim 1.3). Gökyüzünün rengi farklılaşmış ve köprünün tam ortasında bulunan elleri ile kafasını kısmış olan kadın ya da erkeğe benzeyen bir kişi oldukça dehşet verici şekilde işlenmiş. Gözleri özellikle büyümüş ve korku içerisinde bağılıyor. Arka planda bulunan kişi ve denizde ilerleyen gemi normal bir durum havası yansıtırsa da geriye kalan tüm durumlar anormal şekilde insanlara yansıtılmıştır.

Sanatçı olan James Ensor'un meydana getirdiği eserlerinde de genellikle korku konuları işlenmiştir. Bu sanatçının resimlerinde ve eserlerinde koyu renkler kullanılmış

ve alaycı şekilde mizahlara yer verilmiştir. Sanatçı toplumda var olan yaşam tarzı, yönetim şekli ve toplumda bulunan ikiyüzlülük ile sürekli olarak dalga geçmiştir. Sanatçı genellikle tablolarında iskeletler, hortlaklar ve tuhaf giysili insanları kullanmıştır. Bu olağan dışı nesnelere ve insanları kullanarak o dönemin umutsuzluğuna vurgu yapılmıştır. Bunun yanı sıra sanatçı ölümden ne kadar çok korktuğunu işlemeye çalışmıştır. Ruhsal anlamda bulunduğu durumu hayal gücü sayesinde eserlerinde dışa vurmuştur. Gizemli insanları, kötü gülüşleri ve ikiyüzlülüğü eserlerinde işlemeye çalışır. Güçlü anlatımı olan insanları sürekli olarak iğneleyen ve onların ne kadar acımasız ve ikiyüzlü olduklarını tablolarında işlemeye çalışır.



Resim 1.4. James Ensor, Asılmış Bir Adamın Bedeni İçin Kavga Eden İskeletler, (1891).

Asılmış Bir Adamın Bedeni İçin Kavga Eden İskeletler (1891) isimli çalışmasında bu sanatçının sanatının özellikleri de gözler önüne serilmektedir (Resim 1.4). Asılmış olan kişinin altında toplanan iki kişi ve bir birlerine süpürgeler ile vurmaya çalışmışlar bunun yanı sıra asılı olan kişinin gözleri yerinden çıkacak gibi açılmış ve saçları diken gibi havaya kalkmış şekilde duruyor. Bu iki kişinin sağ ve sollarında bulunan korku verici tipler de bu kişileri izlemektedirler. Korku verici bir sahnedan alınmış gibi olan bu eser izleyen kişileri korkutuyor ve şaşırtıyor aynı zamanda. Asılmış olan kişinin boynunda CİVİT yazılı bir kağıt bulunuyor ve ayağında bulunan bir ip yerde bulunan bir iskeletin boynunu koparırcasına çekiyor. Civit kavramı yemekle alakalı olan bir kavramdır. Bu iskeletlerin yapmış oldukları hareketler aslında anlamsız görünse de üzerlerinde bulunan

değişik kıyafetler sanatçı tarafından belirli anlamlara çekilmeye çalışılmıştır. Yerde bulunan iskelet de dâhil olmak üzere üçünün üzerinde de kadın kıyafetleri bulunuyor. Bu vaziyet cesedin üç kadın tarafından pay edilemediği anlamı da taşıyor olabilir. Bunun yanı sıra kendisine silah edinmiş hayal alemin de yaşayan çocukların yapmış oldukları bir oyun anlamı da çıkartılmaktadır. Asılmış olan adam bir kurbanı simgeliyor olabilir sağdan ve soldan bu durumu izleyen kişiler ise bu kurbanın asılmasına göz yuman ve onu savunmayan kişiler anlamına da gelebilir. Bu çerçevede sanatçının yapmış olduğu bu tablo farklı kişiler tarafından farklı şekillerde yorumlansa da korkuyu ironiyi ve şiddeti işlediği ve bunu sanatçının güçlü fırça darbeleri ile başardığı ve ortaya çıkardığı düşüncesi ortak düşüncedir. Bu sanatçı yaşadığı dönemde dünya için yapılan ikiyüzlülüklerin aslında yanlış olduğunu ve boş olduğunu vurgulamaya çalışmış her şeyin sonunda ölümün olduğunu vurgusunu yapmış bunun yanı sıra sanatında da bunu insanlara anlatmaya çalıştığı görülmektedir.

1.6.2. Korku ve Renk İlişkisi

Renk; ışıkla belirginlik kazanan ve ışığın olmadığı yerde gözle görülemeyen, tıpkı ses gibi bir titreşim olayıdır. Eserlerde kullanılan renkler genelde duyguları içermektedir. Her renk kavramı fizyolojik olarak bir deyim ile meydana gelmektedir. Renklendirme bir duyguyu mizahı işaret etmektedir. Renkler insan vücudu üzerinde uyarıcılara sahiptir ve farklı anlamlara gelmektedirler.

Korku duygusunun oluşumunda renklerin büyük bir etkisi vardır. Kırmızı ve siyah rengin korkunun renkleri olarak tanımlanması bu etkinin varlığına işaretler. Kırmızı ve siyah rengin korkunun oluşmasında ki etkisini ifade edebilmek için bu iki rengin varlığını ve değerini ifade etmek gerekmektedir. Renkler şu üç sistem içinde sıralanabilir;

1. Psikolojik sistemde renk
2. Fizyolojik sistemde renk
3. Fiziksel sistemde renk

Psikolojik sistemde renk; insan beyninde uyanan bir duyumdur. (Örneğin, kırmızı duyumu gibi) Bu duyum renk düzeyleriyle yaratılır. Rengin beyinde yarattığı etki önemlidir. Psikolojik olarak kırmızı, uyanık ve tetikte olmayı teşvik eder. Sıcaklık, tehdit ve şiddet olarak algılanır.

Fizyolojik sistemde renk; çeşitli ışık cinslerinin göz retinası üzerindeki sinirler vasıtası ile meydana getirilen olaylardır. Işığın görünme olayı fizyolojiktir. Kırmızı renk fizyolojik olarak, kan basıncını artırır ve adrenal salgılamamızı sağlar. Kırmızı, emici bir renk olup, sürekli büyüyormuş izlenimi verir.

Fiziksel sistemde renk; ışıkta, spektrum ile ölçülerle, rakamlarla geniş olarak belirtilen bir olaydır. Işığın hangi dalga uzunluklarını hangi oranda bulundurduğu problemidir. Fizik bakımından renk türlü titreşimde ışık dalgalarından ibarettir. Bu ışık ve renk dalgaları değişik uzunluktadırlar. Kırmızı renk en kısa dalgayı, mor renk de en uzun dalgayı taşır. Göz bu dalga titreşimlerini renk sınırları vasıtasıyla beyne göndererek renk algısını meydana getirir ve renk görülür (Çimen, 2005: 22).

Bilinmeyen, görülemeyen, ne olduğu anlaşılamayan belirsizlikler mesela karanlık korku duygusunun ortaya çıkmasını sağlar. Karanlık, insanı tedirginliğe ve arkasından korkuya sürüklemektedir. Karanlık belirsizliktir; insan hiçbir şey algılayamadığı, göremediği, bilmediği şeylerden korkmaktadır. Siyah renk belirsizlik ve karanlığın simgesi niteliğindedir. Aynı zamanda acının, matem ve ölümün rengidir. Kırmızının kan rengi olması da vahşetin, şiddetin ve ölümün rengi olmasını sağlar. Siyahla kırmızı yan yana kullanıldığında korku rengi niteliği taşımaktadır.

1.6.3. Korku Duygusunun Sembolize Ediliş Biçimleri

İşaret, yazı, sembol hayatımızın her anında bulunmaktadır. Sözcüklerin olmadığı yerlerde işaretler, semboller kullanılmaktadır. İşaret, yazı, sembol gibi kavramlar, sanat tarihine de çoğu zaman kaynaklık etmiştir. Çoğu sanatçı, eserlerinde primitif halklarda görülen totemlerden, masklardan yararlanmaktadır (Resim 1.6-7). Bunun en iyi örneğini James Ensor'un eserinde görebiliriz (Resim 1.5). James Ensor resimlerinde insanları maskeli olarak betimlemiştir.



Resim 1.5. James Ensor, Squelette Korkutucu Maskeleri, (1891).



Resim 1.6. Antik Yunan Maskesi.



Resim 1.7. Nepal Maskesi.

İnsanlığın başlangıcından beri semboller kendini bir şekilde var etmeyi başarmıştır. Mühürler yapılmıştır. Kötülüklerden, tehlikelerden kurtulmak amacıyla totemler, işaretler yapılmış ve halen günümüzde bile bu amaçla kullanılmakta olan semboller vardır. Korku duygusunun sembolleştirilmesi, sonraları büyüyle, korkulan şeyden kurtulmak amacı güdülmüş yapılmıştır.

“İlkel ırkların dini ayinlerinde ya maskeler kullanılır ya da yüz boyanırdı. Özellikle Mısır’da M.Ö. 5000 yıllarında geniş ölçüde göz ve yüz boyası kullanıldığı, yapılan kazılar sonucu ortaya çıkmıştır. Bu hipnotizma ve korku merkezleri yaratmak gibidir” (Erdok, 1977: 55).

Semboller, korku duygusunu anlatmak için de insanlara araç olmuştur. İlkel toplumlarda başlayan büyü amaçlı semboller, totemler ve işaretlerin temelinde hep korku vardır. Korkulan nesne veya objeden korunmak, saklanmak bir çeşit savunmadır. Neşe Erdok’un da bahsettiği gibi korku yaratan göz, insan bedeninde olduğu kadar hayvanlarda da etkisini göstermektedir. İstenildiğinde ürkütücü ya da korkutucu etki yaratabilmektedir. Korku duygusunun sembolleşmiş birkaç örneğini şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Göz
2. Örümcek
3. Kan (Kırmızı)

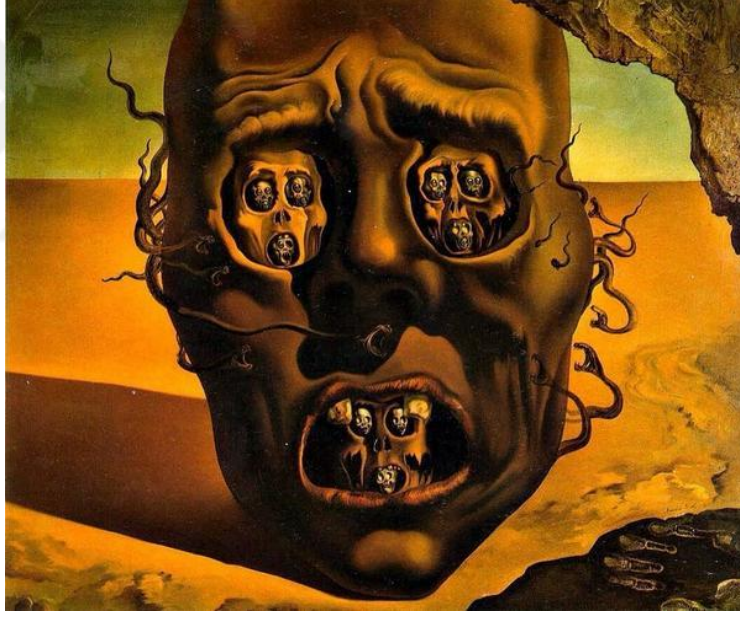
Yine Neşe Erdok’a göre, eski insanlar, kadınların bakışlarından (gözlerinden) korkarlar ve kendilerini korumak için onları ya kulübelere kapatır ya da kadınların başlarına yüzlerini örten kukuletalar giydirelerdi.

“Bana öyle geliyor ki göz konusunda baştan çıkarma sözünden başkasını söylemek imkansızdır. İnsanların ve hayvanların gövdelerinde daha çekici bir bölge bulunamaz. Ama aşırı baştan çıkarma herhalde dehşetin sınırlarında yer alır. Buna göre, göz görünüşü aynı şekilde keskin ve çelik tepkiler uyandıran kesici bir şeye benzetilebilir... Göz, aynı zamanda bilincin de gözü olarak, dehşet konusunda son derece yüksek bir sırada yer alır” (Bataille, 2018: 55).

Göz hayatın her alanında, günlük hayatta ve sanatta başvurulan bir sembol olmuştur (Resim 1.9). Bazı böceklerin kanatlarında bulunan iki renkli benekler (ocelle) gözü andırıldığından, geceleri bu böceklerin gece kuşları tarafından yenmelerini önler, onları korkutur. Coligo isminde bir böcek türünün (gündüz kelebeği) kanatlarında bulunan oceller parlak, aşırı büyük, hareketsiz ve yuvarlak bir leke şeklindedir (Resim 1.8). Yine Neşe Erdok’un “figüratif Resimde “Bakış” Diyalektiği ve Bakış Espas İlişkisi” adlı kitabında bahsedilen, *Popilio Troilus* tırtılı beyaz fon üzerindeki büyük siyah oceller’leri ile çok ürkütücü görünümündedir. Bu oceller, tedirgin edici ve korkutucu bir öğedir.



Resim 1.8. Kelebek Üzerindeki Ocelle.



Resim 1.9. Salvador Dali, Savaşın Yüzü, (1940).

Korku unsuru yine gözleriyle ön plana çıkan bazı kuşlar vardır. Baykuş, kukumav ve puhu gibi gece kuşlarının gözleri başın iki yanında değil düzdür. Düz bir yuvarlağın içinde hep aynı yöne bakarlar. Bu kuşlar kötü ruhların temsilcisi olarak bilinir ve ölüm habercisi sayılırlar. Üstün görme yeteneğine sahip olan baykuş aynı zamanda Güzel Sanatların da sembolüdür (Resim 1.10).



Resim 1.10. Grabados Goya, Caprichos Madrid, (1881).



Resim 1.11. Francisco Goya, "Los Caprichos (Kapriçyolar Serisi), Plaka 68 'Los Caprichos': Pretty teacher! (Linda maestra!) Güzel öğretmen! (Sevimli öğretmen!), (1799).

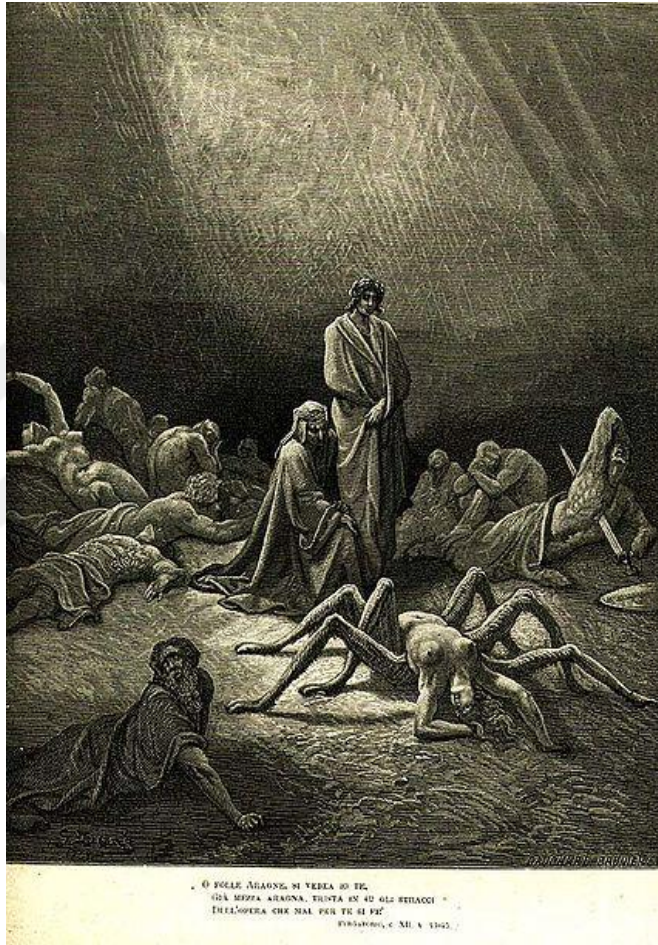
Bu araştırmadaki eserlerinde içinde olduğu Los Caprichos 2 serisine başladığında, saray baş ressamı olan Goya, sağırlıkla sonuçlanan ve ilk yıllarında sanatçıya neredeyse aklını kaşırtan hastalığı nedeniyle dđnyaya farklı gözlerle bakmaya başlamıştır. Bu da resimlerinde oluşturduğu ifade diline yansımıştır. Sanatçının bu çalışmaları politik ve kışkırtıcı bulunmuş ve bu nedenle de birçok kişinin tepkisine neden olmuştur. Gerçek ve hayal dđnyasının birbirine karıştığı bu resimde havada uçan iki figür dikkat çekmektedir (Resim 1.11). Cadı imgelerini simgeleyen bu figürlerden önde oturan yaşlanmış, yıpranmış, sarkmış ve pörsümüş sıksa vücuduyla yaşlığı temsil ederken arkadaki figür onunla zıtlık oluştururcasına dipdiri vücuduyla gençliğin ve canlılığın simgesidir. Bir tutsak gibi kolları bağlanan bu figür öndeki cadı tarafından çok uzaklara götürölmektedir. Eserin adından öğretmen olduğu anlaşılan öndeki figür, dönemin öğreticilerinin durumunu temsil ederken eğitim sisteminin yozlaşmasına gönderme yapmakta aklın, bilgeliğin ve bilimin yok oluşunu temsil etmektedir. Bu figürlerin hemen üstünde yer alan avcı bir gece kuşu olan bilgeliğin, karanlığın ve ölümün sembolü baykuş imgesi resimdeki karanlık atmosferi daha da arttırmaktadır. Sanatçı bu eserde kullandığı tüm imgelerle insanoğlunun cehaletine gönderme yapmaktadır.

Göz sembolü hemen her toplumda kullanılmıştır. Korku unsuru oluşturan kötü bakışlar, göz ile temsil edilmiş ya da gözü andıran halkalar ile ifade edilmiştir. Özellikle sinema izleyicilerine korku, göz sembolü ile aktarılmış, çoğu yapıtta kullanılmıştır. Halen büyük bir furya oluşturan korku filmlerinde çarpıcı bir şekilde işlenen göz sembolü, izleyicide büyük etkiler bırakmaktadır.

Göz sembolü korku unsuru oluşturduğu kadar, büyüden, tehlikeden kurtulmak amaçlı da kullanılmaktadır. Çoğu toplumda ve kültürde nazar, kem göz ya da buna benzer ifadeler kullanılarak geliştirilen büyüsel inanç beraberinde bu sembolleri getirmiştir. Bu inana göre kötölük yüklü bir gözün önüne geçebilecek bir başka güç gerektirmektedir. Bu güç yine göz, nazar boncuğu (mavi- beyaz, i içe geçmiş halkalar) ve at nalı gibi sembollerdir.

Bir başka korku sembolü ise; örümcek olarak gösterilmektedir. “İşlam dininde örümcek bazen iyi bazen kötü bir semboldür. Siyah, küçük, zehirli olan bir örümceğe Arapça da “buseha” denir. Sokması kem göze benzetilir. Bakışı zararlı bir kişi için “gözü” ile buseha gibi vuruyor (arpıyor) denir” (Erdok, 1977: 57).

Yine, sahne sanatlarında ve sinemada, örümcek sokması bir bilim adamını kahraman haline dönüştürürken, bazı yapıtlarda da bu örümcek sokması, korkunç kişiliklerin, yaratıkların oluşmasına sebep olur. Dev örümcekten kaçışan insanlar ve devasa örümcek ağından kurtulmaya çalışanların dehşet dolu çılgınlıkları izleyiciye korku dolu anlar yaşatmaktadır. Yine, terkedilmiş karanlık ve büyük evlerin örümcek ağı dolu odaları ürkütücü bir görüntü oluşturmaktadır (Resim 1.12). Ve böylelikle örümcek ve örümcek ağı sıkça kullanılan bir korku unsuru durumuna gelmektedir.



Resim 1.12. Gustave Doré, Arachne, (1861).

Gerek sahne sanatlarında, gerekse plastik sanatlarda (resim) korku unsuru olarak işlenen bir başka sembolde “kan” dır. Kan, kişide bir irkilme yaratır. Sanatçılar, çoğu resimlerinde korkuyu işlerken “kan”ı kullanmışlardır. Anlatılan olayı figürlerdeki yüz ifadesi ile pekiştirecek bir renk olan kan rengi, yani kırmızı, işlenerek olay daha çarpıcı bir hale getirilmektedir.



Resim 1.13. Theodore Gericault, Anatomical Pieces, (1819).

Kan sahne sanatlarında da oldukça fazla kullanılmaktadır. Kırmızının dinamikliği, karanlıkla (siyah) bütünleşerek izleyiciyi olayın içine almaktadır.

Bu ele aldığımız korku uyandıran sembollerin dışında, kafatası, iskelet, hayalet ve cadı figürleri, yarasa, kara kediler ve mezarlıklar da bizde korku hissini harekete geçiren diğer sembollerdir. Bu sembollerde resim ve sahne sanatlarında çokça kullanılmıştır. Korku duygusunu her sanatçı farklı objelerle, farklı sembollerle kendine göre yorumlamıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

ŞİDDET KAVRAMI

Köken olarak şiddetin incelenmesi yapıldığında dilimize Arapçadan geldiği anlaşılmıştır. Şiddet kavramı genel olarak sert olma ve kaba olma kavramlarından türetilmiş bir kavramdır. Şiddet olayları incelendiğinde toplumda insanları korkutmak ve istedikleri şeyleri ve çıkarları onlara kabul ettirmek için kullanıldığı görülmektedir.

Fransızcada şiddet kavramı incelendiğinde bir kişinin diğer kişiye çıkarlarını kabul ettirmek ya da kendi istediklerini ona da istetmek için başvuru psikolojik baskı kaba kuvvet kullanma ya da onu dövme fiziksel anlamda davranışlar sergileme olarak karşımıza çıkmaktadır. Violence sözcüğü Fransızca bir sözcük olarak kayıtlara girmiş ve bu sözcük baskı kurma kaba kuvvet kullanma kişiyi isteği doğrultusunda gerekli olan eğilimlere zorlama anlamına gelmektedir. Bu sözcük köken olarak incelendiğinde Fransızcadan türemiş olan bir sözcük olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şiddet kavramı kişinin genellikle cinsel, psikolojik, sosyolojik yönden acılar çekmesi ile sonuçlanan travmatik bir olay olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çerçevede oluşacak olan baskılar, ekonomik yaptırımlar, sosyolojik ve toplumsal baskılar, cinsel anlamda yapılan saldırılar, rahatsız etmeye yönelik oluşturulan hareketlerin tamamı şiddet kavramının içinde yer almaktadır. Şiddetin içinde bulunan kavramlar genellikle baskı altında tutmak, kızgınlık göstergesi, öfkelenmek ve bunun gibi birçok kavramı şiddet kavramı içinde bulundurmaktadır. Şiddet kavramı insanın cinnet geçirmesi demek yani sağlıklı olarak düşünememesi anlamına gelmektedir. Tam olarak bunun tersine insanın bilinçli olarak yaptıkları bir davranıştır aslında.

Şiddet kavramı birçok yöne yönlenebilmektedir, şiddet genellikle insanlar arasında yaşandığı bilinse de aslında şiddet bir hayvana, bitkiye ya da kişilerin fikirlerine karşı da olabilmektedir. Bunun dışında kişi bazen kendine ilişkin şiddette bulunur ve kendisini asar ya da hayatına kıyabilir. İnsanların alkol kullanması, uyuşturucu madde kullanması, sigara kullanması ya da trafik içerisinde hızlı şekilde araç kullanması kendine yönelik yaptığı bir şiddet kavramı olarak algılanmalıdır. Şiddet kavramı genelde gücü elinde bulunduran kişiler tarafından yapılan kişilere karşı baskı kurmak, devletlerarası ise onların ekonomilerine yaptırımlar uygulamak ya da onları politik olarak engellemeye çalışmak, cinsel anlamda kişileri rahatsız etmek bu yönlerde oluşan tüm tutum ve

davranışlar şiddetin birer göstergesi olarak bilinmektedir. Şiddet kavramını sadece diğer kişilere yapılan fiziksel anlamda yapılan saldırılar olarak sınırlamak yanlış olacaktır. Aynı zamanda şiddet kavramı var olan bir düzene karşı isyanı ya da baş kaldırmayı da içinde bulunduran bir kavramdır. Yves Michaud şiddet kavramını, şiddet durumlarına ve şiddet eylemlerine açıklık getiren şu tanımıyla ifade etmiştir:

“Bir karşılıklı ilişkiler ortamında taraflardan biri veya birkaçı doğrudan ve dolaylı, toplu veya dağınık olarak, diğerlerinin veya birkaçının bedensel bütünlüğüne veya törel ahlaki/moral/manevi bütünlüğüne veya mallarına veya simgesel ve sembolik ve kültürel değerlerine, oranı ne olursa olsun zarar verecek şekilde davranırsa, orada şiddet vardır” (Ünsal, 1996: 30).

2.1. ŞİDDETİN KÖKENLERİ VE TOPLUMSAL DIŞAVURUMLARI

Şiddeti, doğada var olduğu haliyle bir çatışma biçimi olarak ele alan ve ilk dile getiren düşünürlerden birisi Herakleitos'tur. Yunan filozofu Herakleitos'a göre, evren sürekli olarak çatışmaların yaşandığı bir yerdir. Kavga herkes için ortak eylem iken adalet ise bir çatışma durumudur. Adaletin sağlanması bile ancak kavga yoluyla mümkündür. Dolayısıyla şiddet doğanın kendisinde vardır ve insan da doğanın bir parçası olarak onun şiddetinin bir ürünüdür. Bu nedenle doğanın bir parçası olan insan, şiddeti bünyesinde taşır. Herakleitos'un yüzlerce yıl önce ifade ettiği bu düşünceleri, insan doğasının doğuştan şiddete yatkın olduğu görüşünü özetlemektedir (Han, 2017: 23).

Yunanlar işkenceye 'gerekli ya da 'kaçınılmaz' anlamında olan βασανιστήριο (Vasanistírio) adını veriyorlardı. İşkence bir kader ya da doğanın kanunu gibi görülür ve kabul edilirdi. Yunanlar fiziksel şiddeti asıl amaçlarına ulaşmalarını sağlayacak olan bir araç olarak gören ve kutsayan bir toplumdur. Burada görülen durum bir kan toplumunun, çatışmaları dolaysız şiddet kullanarak halletmesidir (Han, 2017: 15).

Yunan mitologyasına bakıldığında, kanla ve paramparça bedenlerle dolu bir tasvirin oluştuğunu görürüz. Tanrılar nezdinde şiddet kullanmak, amaca ulaşmak ve iradesini dayatmak için gayet sıradan, hatta doğal bir araçtır. Örneğin Poyraz'ın tanrısı Boreas, başvurduğu şiddeti şöyle meşrulaştırdığını ifade eder: *“Tanrı, seçtiği Orithyia'nın gönlünü kazanmaya çalışırken ve şiddet yerine bin bir ricaya başvururken uzun uzun hasret çekti. Ama tanrısal kelamı bir işe yaramayınca, sonunda öfkeden gürlledi ve alıştığı gibi, poyraza yakıştığı gibi 'Pekala!' diye gürlledi, 'Silahlarımızı, gazabımızı ve şiddetimizi, boğucu nefesimizi neden bir yana bıraktık ki? Zaten ağrıma giden bana*

hiç yakışmayan ricalara niçin giriştim? Şiddet bana haktır” (Ovidius, 1994: 683). Antik Yunan kültürü aynı zamanda bir heyecan kültürüydü. Yunan mitolojisinde uzun sivri dişleriyle güzel delikanlı Adonis’i öldüren erkek domuz, heyecan dolu ve fevri duygularıyla şiddeti temsil eder. Adonis’i öldüren domuz, aslında onu yaralamak değil sadece sevmek istediğini söyler. Burada oluşan paradokstan dolayı duygu ve dürtü kültürü de yıkılacaktır (Han, 2017: 16).

Modernite öncesi zamanlarda şiddet, aleni bir şekilde gündelik hayatın bir parçası haline gelmiştir. Hatta daha da ileri giderek toplumsal pratiğin ve iletişimin önemli bir parçası olmuştur. Bu yüzden sadece fiilen uygulanmakla kalmayarak seyirlik bir hale de getirilir. Örneğin Antik Roma’da Gladyatör savaşlarından önce suçlular aç ve yırtıcı hayvanların önüne atılır ve canlı canlı parçalanırlardı. Burada saldırganlık dürtülerinin kitlesel eğlenceden ibaret olmayıp, politik anlamının çok daha önemli olduğunu görürüz. Gaddarlık tiyatrosunda hükümdarın gücü sahneye konulmuştur ve imparatorluk kültürünün vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Hükümdar iktidarını öldürme fiili üzerinden, kan dökerek ilan eder. İktidar ve ihtiyaçlarını kurgulamak için kamusal alanlarda kanlı seyirlikler sahnelenir. Şiddetin teatral bir şekilde sahnelenişi iktidarın ve hegemonyanın en önemli araçlarından birisidir. Arkaik kültürde ve antik çağda şiddetin sahnelenmesi toplumsal iletişimin merkezi bir ögesidir. Modernitede ise gaddarca şiddet yalnız siyaset sahnesinde değil, tüm toplumsal düzlemlerde zamanla meşruiyetini kaybeder. Dolayısıyla şiddetin her türlü gösteri mekanı da kapanır. Şiddet eylemleri ve infazlar artık genel kamuoyunun giremediği özel mekanlarda yapılmaya başlanır. Bu topolojik dönüşümün başka bir ifadesi de toplama kamplarıdır. Bu kamplar şehir merkezlerinde değil şehrin dışında uzak yerlerde konumlandığı için artık infaz eylemlerinin seyredilebileceği yerler değildir. İktidar ve hegemonyayı simgeleyen kanlı şiddet sahnesi, her türlü kamusal ilgiye kapalı, kansız bir gaz odasına kaymıştır. Artık şiddet kendini gururla sahnelemek yerine utançla gizlemektedir. Modernitenin başlangıcından günümüze şiddet hep var olmuş ve uygulanmaktadır ancak kamusal alanlarda gösterilmez. Arkaik ve antik çağlarda olduğu gibi sahnelenmek yerine dikkatleri özellikle üstüne çekmek istemez. Her türlü dil ve simgeden yoksun olarak gizlenmiş bir şekilde varlığını sürdürür.

Freud, yıkıcı dürtüler ve ölüm güdüsü hakkında dürtülerin belli bir nesneye odaklanıp boşalınca kadar dolaşımda kaldığını ileri sürmüştür. Buna karşın Rene

Girard şiddetin somutlaştırılmaması gerektiği düşünerek ‘mimetik rekabet’ kavramını ileri sürmüştür. Girard’ın tezine göre şeyler, birçok kişi onları arzu ettikleri ölçüde değerlendirilir. Başkalarının sahip olduğu şeylere biz de sahip olmak isteriz. Bu ‘sahiplenme mimetiği’ şiddetli bir çatışma yaratır. Girard bundan mimetiğin kaçılmaz olarak şiddete yol açtığını ileri sürer (Han, 2017: 21).

Antik çağda, kişi ne kadar çok şiddet uygularsa, kişinin iktidarı o kadar güçlenir. Ötekine karşı şiddet insanın hayatta kalma şansını o kadar artırır. Ölümün üstesinden ölmekle gelineceğine inanarak ölüme hükmedeceğini düşünür. Aşil arkadaşı Patroklos’un ölümünün intikamını rastgele öldürerek ve öldürterek alır. Sadece insanlar değil Patroklos’un öldürüldüğü yerde sayısız sığır, koyun ve domuz gibi hayvanları da katleder. Çünkü burada mesele bizzat öldürmenin kendisidir. Buradan yola çıkarak Girard’ın öne sürdüğü Mimesis kuramının hiçbir etkisinin olmadığını görürüz (Han, 2017: 16).

Tarih öncesinin insanları doğanın karşı konulamaz gücü karşısında büyülenerek, doğanın korkutucu ve yırtıcı şiddetini tanrısal bir kimliğe büründürerek kendilerine yansıtılmışlardır. Arkaik kültürde hastalık ve ölüm bedensel olgular değildi. Dışarındaki gelen şiddetin etkisine bağlanıyordu. Her ölüm şiddetin sonucuydu. Doğal bir ölüm ve doğal bir felaket anlayışı yoktu.

Arkaik kültürde din insanı dışsallaştırarak kutsallık mertebesine çıkarttığı şiddetle karmaşık bir alışveriş ilişkisi içindeydi. Kurban ayinleri bu alışveriş biçiminin göstergelerindedir. Aztekler kana susamış savaş tanrısına kurban edecekleri insanları yakalamak için ritüel savaşlara girerdi. Bu kültürde şiddet tanrı ile iletişime geçmenin en asli aracıydı.

“Şiddet uygulamak güç duygusunu artırır. Daha çok şiddet daha çok güç demektir. Arkaik kültürde güç henüz bir iktidar ilişkisi anlamına gelmez. Ne efendi ne de uşak yaratır. Daha çok doğüstü, gayrişahsi, sahip olunabilen, biriktirilebilen veya yitirilebilen bir şey gibi yaşanır. Marquesas yerlileri öldürülenden galip gelene geçen ve kahraman savaşçının büyük miktarda sahip olabildiği bu kuvvet özüne Mana adını veriyor. “Savaşçının öldürdüğü bütün herkesin Mana’sını kendi vücudunda topladığına inanırdı. ... Başardığı her öldürme eylemiyle mızrağının Mana’sı çoğalırdı. ... Mana’sını dolaysızca vücuduna aktarabilmek için kurbanının etinden yedi ve çoğalan Mana’yı bir savaşta kendine bağlamak için ..., yendiği düşmanın herhangi bir vücut parçasını teçhizatına katardı. Bu bir kemik, kurumuş bir el, hatta bazen bütün bir kafatası olabilirdi” (Canetti, 2010: 287).

Modernite öncesi egemenlik toplumlarının bir kan toplumu olarak sona erişti, şiddeti topolojik bir dönüşüme maruz bırakarak artık politik ve toplumsal iletişimin bir parçası

olmaktan çıkarır. Şiddet daha çok iletişimin satır aralarına, derinin altına çekilir, kılcal damarlara, ruhun iç mekanlarına sinmeye başlar. Görünür olmaktan görünmezliğe, apaçıktan mahreme, fizikten psişiğe, askeri olandan medyatik olana ve cephesel karşılaşmadan viral bulaşmaya kayar. Etkisini artık yüz yüze gelerek değil, zehirleyici bir şiddetle, açıktan saldırarak değil bulaşarak, bir enfeksiyon gibi kendini göstermeye başlar. Şiddetin bu yapısal dönüşümü, günümüzün şiddet algısındaki değişimi de açıkça göstermektedir (Han, 2017: 18).

Modernite de şiddetin merkezi ruhsal içselleştirmelerdir. Geçmiş dönemlerde şiddetin daha çok fiziksel yönleriyle ön planda iken günümüzdeki şiddet, ruhun derinliklerinde yaşanan bir çatışma biçimine dönüşmektedir. Yıkıcı unsurlar dış dünyada şekillenmek yerine iç dünyada ruhsal çöküntülere sebep olmaktadır. Şiddetin cephesi artık Ben'in dışında değil içindedir. Dolayısıyla şiddet doğrudan, fiziksel bir etki olmak yerine benliği ve duyguları hedef alan saldırılarla bireyi tahakküm altına alarak içsel bir çatışma gibi kendini göstermektedir.

2.1.1. Şiddetin Toplumsal Dışavurumları

Şiddet kavramı toplumun içinde bulunduğu durum toplum içinde var olan sosyal kültürel durumlara bağlı olarak toplumdan topluma farklılıklar gösterebilmektedir. Araştırmacı olan Erich Fromm, şiddet kavramını dört başlığa ayırmıştır bunlar Kana susamışlık, tepkisel şiddet, dengeleyici şiddet olarak sıralanmaktadır (Aygün, 2017).

Oyuncu şiddeti genelde nefret ve yıkıcılıkla çabalanmayan bir tür olarak bilinmektedir. Bu bağlamda yok etme ve ortadan kaldırma isteği yer almamıştır.

“Tepkisel şiddet” kavramı incelendiğinde kişi kendisini ve malını korumak ya da başkalarının canını ya da malını korumak için başvurmuş olduğu korkmadan kaynaklanan bir şiddet türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Kişi kendisini korumak için sürekli olarak başvurduğu şiddet, aldatıldığı zaman ya da kandırıldığı zaman başkalarından almış olduğu intikam, karşısına çıkmış olan engelleri ortadan kaldırmak için başvurduğu tüm şeyler tepkisel şiddet kavramı içinde değerlendirilmektedir.

“Dengeleyici şiddet” bu şiddet biçimi diğer şiddet türlerine göre değişiklik göstermektedir bu şiddet türü hastalıklı olan şiddettir. Bu şiddet türünün temeli aslında güçsüzlük kavramı içinde bulunmaktadır. Güçsüzlüğe karşı dengelenmek için ortaya

çıkan bu şiddet kavramı çabalayıp meydana getirmeyen insanın dengeleme çabaları olarak bilinmektedir. Bu tür şiddet genelde kişi kendi güçsüzlüğünü gizlemek ve başkalarından saklamak amacı ile başvurduğu bir türdür. Bu sayede kişi kendisini istemediği ve hor gördüğünü düşündüğü yaşantıdan intikam almaya çalışır. Erich Fromm'a göre "kana susamışlık" da bir şiddet türüdür ve bu şiddet türünde birey "kan akıtarak kendisini canlı, güçlü, eşsiz ve başkalarından üstün" olarak görmektedir.

Her toplumun belirli bir kültüre sahip olduğu düşüncesinden yola çıkarak, şiddetin temelinde yatan nedenlerin kültürel altyapısına bağlı olarak farklılaşması beklenen bir durum ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla toplumun kültürel alt yapısının belirlediği açılımlara bağlı olarak ortaya çıkan şiddet olgusu meşrulaşabilmektedir. Diğer bir deyişle şiddetin meşruluğu, kültürel özelliklerce pekiştirilmesine bağlı olarak değişkenlik gösterebilmektedir. Bu bağlamda şiddetin bir davranış biçimi olarak toplumsal dışavurumlarını genel hatlarıyla aşağıdaki gibi sıralayabiliriz.

2.1.1.1. Fiziksel şiddet

Kişinin doğrudan başka bir kişiye yönelik olarak mimikleri, hareketleri, davranışları ya da gücünden aldığı cesaretle vurmaya yeltenmesi bu kapsamda kişiyi korkuya endişeye sürüklemesi ve onu aşırı rahatsız etmesi durumuna fiziksel şiddet denilmektedir. Fiziksel şiddete örnek vermek gerekirse kişiye tokat atma ona yumruk sallama, onu korktuğu bir yerde yalnız başına bırakma, kesici veya delici olan aletlerle kişiyi korkutma ya da bu aletlerle ona zara verme ve onu yaralama onu korktuğu şeyler ile tehdit etme fiziksel anlamda uygulanan şiddete örnek olarak verilebilir.

2.1.1.2. Psikolojik şiddet

Sürekli olarak onun bir kusurunu bulmak ya da bu kusurunun bulunmasının ardından onu bu kusuruna ilişkin olarak tehdit etmek bu çerçevede onu sürekli olarak bunaltmak, durmadan onun yaptığı hataları yüzüne vurmak sürekli olarak inanların içinde ve toplum huzurunda onu rahatsız etmek psikolojik anlamda şiddete örnek olarak gösterilebilmektedir.

Kişiyi karşı dolaylı ya da direkt olarak bir saldırıya geçmek onun kötü hissetmesi ve üzülmeye için özel bir çaba içine girmek ona karşı konuşmamak sürekli olarak onunla

küsmek onun varlığını kabul etmemek onunla beraber yaşıyor ise onu terk etmek psikolojik anlamda ki şiddete örnek olarak verilebilmektedir.

2.1.1.3. Cinsel şiddet

Cinselliği kontrol altında tutmak aşağılamak onu cinsel anlamda cezalandırmak kişiyi cezalandırmak maksadı ile yapılan tüm şiddetler cinsel şiddet olarak bilinmektedir.

Kişinin isteği doğrultusunda olmayan sürekli olarak ona rahatsızlık veren tutum ve davranışlar kişiye karşı işlenmiş olan cinsel şiddet olarak değerlendirilir. Bunlara örnek olarak bir kişiyi istemediği halde tecavüze zorlayarak onun vücudundan yararlanmak, sürekli olarak onu taciz etmek, istemediği halde ona pornografik görüntüler izletmek, pornografik hareketlerde bulunmasını istemek, ticari amaçla onu sürekli fuhuşa zorlamak, bir hayvan figürü kullanarak onu cinsel ilişkiye zorlamak ya da hayvanlarla ilişkiye girmesi için baskı kurmak. Kısacası onun istemediği tüm cinsel anlamda ki şeyleri ona baskı kurarak ve şiddet uygulayarak yaptırmaya cinsel şiddet denilmektedir.

2.1.1.4. Ekonomik Şiddet

Bu şiddet kavramı ise kişinin çalışıp para kazanmasına ve evine ekmek götürmesine engel olmak onları kendi yanlarında ücretsiz olarak çalışmaya zorlamak şeklinde yapılan şiddet olarak karşımıza çıkmaktadır. İş hayatına ilişkin ekonomik şiddet incelendiğinde ise çalışan işçilerin paralarının gününde verilmemesi ve bunun yanı sıra yıllık olarak belirlenmiş zam oranlarının yapılmaması ve iş alanın da hak eden kişilerin rütbelerinin yükseltilmemesi olarak örnekler verilebilir. Bu örnekler bu bağlamda işyerlerinin kullandığı şiddet olarak ta tanımlanmaktadır.

2.2. GÖRSEL VE PSİKOLOJİK ALGIDA ŞİDDET

Şiddet kavramı genel anlamda bakıldığında sanat tarihi alanına farklı boyutlarda yansıtılması yapılmıştır. Geçmişten günümüze kadar iktidarda bulunan kişiler iktidarda ki güçlerini halka benimsetmek ve yerini sağlamlaştırmak yabancı devletlere gözdağı vermek ve korku salmak için sürekli olarak kullanmışlardır. Şiddete ilişkin olan konular genellikle orta çağ boyunca dinsel anlamda işleniş ve İsa'nın çekmiş olduğu acılar şiddet içinde değerlendirilmiştir. Özellikle romantizm çağına gelinceye kadar şiddet farklı

bağlamlarda kullanılmıştır. Savaşlara ilişkin işlenen konular sanatçıların benliklerini yansıtırlar bile eleştirel olamamışlardır.

“Doğa’da insandan bağımsız olarak şiddet yoktur; ama toplumda vardır. Tıpkı sevgi ve barış gibi, kin ve nefret de insanın beraberinde taşıdığı bir özelliktir. Doğa’da sanat da yoktur, o da insanla birlikte var olmuştur. O halde diyebiliriz ki, etik ve estetik çerçevede oluşan şiddet ve sanat bir arada yaşarlar, zaman zaman da örtüşürler. İkinin kesişme noktalarının birbiri üzerine yansımaları, birinin öteki adına kullanılması rastlantıdan öte, birey-toplum ilişkilerinin tarihinde kaçınılmaz olarak gündemde kalmıştır. Sanatta insana dair değerlerin tümü yer alır. Sanat soylu ve yüce duygular (sevgi, barış, aşk, dostluk, sempati, hayranlık vb.) kadar, kin, nefret, kıskançlık ve daha çoğunu elde etme gibi tutkuların da yansıması olmuştur” (Mülayim: 1995).

Sanattaki şiddet hem sanatın kendisidir hem de içerdiği mesajdır. Sanat insana dolaylı ya da doğrudan dokunur, sarsar ve aynı zamanda gerçeği bir başka gözle görmemizi sağlar. *“İngelem ile gerçek arasındaki ahlaki yarığı, toplumda hoş görülemeyecek korkunçlukları, tecavüzleri ve sakat bırakmaları, sanatta hoş görmek durumunda kalabiliriz. Çünkü sanat bize öteden gelen ve doğada olup bitenleri anlatan mesajdır”* (Paglia 1996: 100).

Sanatçıların özellikle almış oldukları politik ve siyasi tavırlar sanatçıların eserlerine 18. Yüzyıldan sonra yansımaya başlamıştır. Bu dönem incelendiğinde meydana gelen sanatsal tavır Romantizm dönemi sanatın meydana geldiği ve başladığı düşüncesine vakıf olunmuştur. Bakıldığında Romantizm akımı sanatçının duygularını düşüncelerini içinden geçen ruhsal dengeleri eserlerine serbest ve bir baskı olmadan geçirebildiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Romantizm ile birlikte sanat kavramı artık kurallar içinden kendisini soyutlamış ve merkezine insanı yerleştirmeye başlamıştır. Bu dönemde insanlar içinde buldukları duygusal anları, düşüncelerini, yorumlarını bir baskı ve şiddet ile karşılaşmadan dışa vurmaya başlamış ve sanatçılar bu serbestlikleri eserlerinde işlemişlerdir. Özleme acı çekme şiddet gibi kavramlar romantizm dönemi sanatçıları aracılığı ile işlenmeye başlanılmıştır. Francisco Goya ‘Savaş Felaketleri’ konusundaki gravürlerinde savaştan duyduğu dehşeti savaşın ortaya koyduğu şiddeti yorumlamıştır (Resim 2.1). Goya, ölüm, acı ve ideolojik baskı, kaçınılması imkânsız, olumsuz bir dünyayı gözler önüne serer. Bunlar propaganda baskıları değil, serbest eserlerdir.



Resim 2.1. Francisco Goya, Savaşın Felaketleri No: 29, (1810-1815).

Ken Baynes, Toplumda Sanat adlı kitabında, Goya'nın eserlerini şu şekilde yorumlamıştır:

“Goya'nın şaşırtıcı başarısı, şiddetin boşunalığını açıkça ortaya koyan bir biçim geliştirmesidir. Onun imgeler dili, serüven öykülerinin romantik ürpertisine yeterince karşı koyacak kadar güçlüdür; onun paçavralar içindeki askerleri parlak üniforma ve bayrak simgelerine yönelik etkili bir azarlamadır. Goya'nın dünyasında kazananlar yoktur; ancak kurbanlar vardır. Öldürenler ve ölenler sınırlı ve insanlık dışı bir şiddet dünyasına birlikte batarlar: Bu dünya kara ve daraşlık, yabancı ve ezicidir” (Baynes, 2016: 264).

Toplumsal şiddeti konu alan başka bir eserimiz ise 20. Yüzyılın en önemli sanatçılarından Pablo Picasso'nun Guernica resmidir (Resim 2.2). Kübizmin öncüsü de olan Picasso, bu dilin bütün biçimsel özelliklerini bu yapıtında da kullanmıştır.



Resim 2.2. Pablo Picasso, Guernica, (1937).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1940 SONRASINA GENEL BİR BAKIŞ

1945 yılında biten ikinci dünya savaşı sonrasında dünya genel anlamda iki sorun ile karşılaşmaya başlamıştır. Bunlardan ilki İtalya ve Almanya'nın bu savaşı kaybetmesinin ardından Avrupa'da devam eden baskı ve şiddet politikası son bulmuş bunun ardından yaşanan ikinci gelişme ise kişi daha özgür bir hale gelmiş ve bu özgürleşme kapsamında yaşanan teknolojik gelişmeler ile birlikte kişi artık teknolojik hayatın bir parçası konumuna gelmiş olmasındır. Bu teknolojik gelişmelerin ardından kişi artık modernleşmeden, makinalaşmaya, plastik sanattan mimariye bununla beraber sanat artık insan hayatına iyiden iyiye girmeye ve etkisini fazlasıyla hissettirmeye başlamıştır. Yaşanan teknolojik gelişmenin ışığında insanın hayatına televizyon, radyo, gazete, kitle iletişim araçları ve haberler fazlaca girmiş ve bunun ardından insan hayatı içinden çıkılması zor bir karmaşaya dönüşmeye başlamıştır. Bu dönemin ardından artık her türlü yerleşik düzen acıma duygusu olmadan sorgulanmaya ve yargılanmaya başlanmıştır.

Bu bağlamda savaşın bitmesinin ardından sanata ilişkin iktidar sahiplerinin uygulamış olduğu yaptırım ve engellemeler tamamen reddedilmiş ve kısıtlamalar ortadan kalkmış artık sanatçı istediği ve dilediği şekilde eserlerini oluşturmuş ve düşüncelerini ifade edebilmiştir. Savaşın Avrupa'yı sarsmasıyla sanat, köklü değişimler yaşamış adeta patlayan bir fırtına yaratmıştır. Bu fırtınayı en iyi anlatan akım dadaizm olmuştur ve en fazla iz bırakan ve en fazla muhalif özellikler taşıyan sanat hareketi olarak kabul edilmiştir. Tristan Tzara Dada manifestosunda Dada hareketinin bir bağımsızlık ve topluma güvensizlik gereksiniminden doğduğunu söylemiştir. Dada hareketi savunucuları yeni bir gerçekliğin peşinde olmuşlardır. Sanatçıları belli bir üslup olmaksızın sosyal ve kültürel anlamda kabul görülmüş düzeni yıkmayı amaçlamışlar ve bu doğrultuda yeni sanat değerleri ve yeni anlatımlar oluşturmuşlardır. Dadaistlere göre her şey insan yüreğinden kaynaklanmakta, buralarda başlamakta ve buralarda olması gerektiği düşüncesini savunmuştur. Sanat kavramı insan hayatında yer edinmeye başlamasının ardından genellikle iktidarın yönlendirmesi kapsamında gelişim göstermiş ve bu çerçevede şekillenmiştir.

Yaşanan dünya savaşının ardından sanatsal anlamda dünya liderliğini elinde bulduran Avrupa çöküşe geçmeye başlamış ve bunun ardından sanatsal olarak önemli

yere sahip olan Paris artık yavaşça piyasadan çekilmiş ve bir numara Amerika olmaya başlamıştır. Ülkelerin çoğu Amerika'nın etkisi altında kalarak, Amerika'nın oluşturmuş olduğu popüler kültürden etkilenmişleridir. Birçok sanatçı Amerika'ya göç etmiştir. Bunların içinde Ernst, Sagal, Dali, Mondrian gibi Avrupa'nın önemli sanatçıları bulunmaktadır. New York kültür başkenti olmuş ve bambaşka bir sanat serüveninin başlamasını sağlamıştır. Bu sanat serüveninde ilk olarak Soyut Ekspresyonizm kendini göstermiştir. Bu akımın ilk örneklerini, soyut akıma yepyeni bir bakış açısı getiren, Jackson Pollock vermiştir. Jackson Pollock, gelenekçi bir yaklaşımla resme başlamasına rağmen, daha sonraki dönemlerinde tuvalini yere sermiş ve boyaları üzerine dökerek bazen de damlatarak şaşırtıcı bir etki yakalamaya çalışmıştır. Bu sayede Pollock, 1940'ların sonuna gelindiğinde "Soyut Ekspresyonizm" içerisinde "Aksiyon Resmi" olarak adlandırılan yeni bir üslubun yaratıcısı konumuna gelmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası da Amerika'da oldukça etkin olan "Soyut Dışavurumculuk", 20.yüzyıl başlarında Avrupa'da hakim olan soyut sanat üsluplarının bir yansıması olarak görülür. Amerikalı ressamlar tuval resmini doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde nesnenin görüntüsünü taşıyan yüzey olmaktan çıkarıp, tuvalin maddesel gerçekliği üzerine düşünceler üretmişlerdir. Tuval artık resim alanı değil kendini temsil eden bir "şey" durumundadır.

1960 ve 1970 yılları sonrası, sanatın olağan üstü bir hızda değişim yaşadığı yıllar olmuştur. Pop-Art, Op-Art, Yeni Gerçekçilik, Hiperrealizm, Çevre Sanatı ve Happening, Kinetik Sanat, Minimalizm, Arazi Sanatı (Land Art), Kavramsal Sanat ve Fluxus Grubu gibi yaklaşım biçimleri bu dönemin ortaya çıkardığı sanat anlayışlarıdır.

Sanat ile insan arasında yakınlaşma, olması istendiği gibi sanatın yüceltici ve olgunlaştırıcı kimliğinde olmuyor; bunun aksine kitleler, daha çok sistemle bütünleşmiş olan popüler ürünlerle buluşuyorlardı. Dönemin sanatçıları bu oluşum karşısında tavır koymaya çalışırken, anlamı en aza indirerek sadece kendilerini ifade etmeyi seçiyorlardı. Dönemin en temel sorunu nitelikli sanat yapıtları ile popüler ürünlere yönelmiş olan insanlar arasındaki uçurumdu. Zira sistemle bütünleşerek duyarlılıkları köreltilen ve kendine de dâhil olmak üzere her şeye yabancılaşan insan; derinlik ve birikim gerektiren nitelikli bir sanatla kolay kolay bütünleşemiyordu. Kısaca yaşadığımız dünyada sistem çok güçlü ve etkili iken insan ise sistemin karşısında hiç olmadığı kadar çaresizdi.

Dolayısıyla sanat ve insan arasındaki uzaklığın en temel nedeni de insanın sistem karşısındaki bu çaresizliğidir (Elmas, 2006: 294).

Warhol, tuval üzerinde bir konuda tek bir biçimi birden çok yineleyerek fotoğrafa özgü imgeleri de yapıtlarına taşımıştır. Film yıldızları gibi popüler kültürde yer edinmiş ve ünlüler kamuoyunun o dönemde yakından tanıdığı kişiler, suçlular, otomobil kazaları, elektrikli sandalye, endüstri ürünleri vb. pek çok temayı eserlerinde kullanmıştır. Sanatçı, eserlerinde kullandığı bu imgelerin tuval üzerinde birçok kez yinelenmesi ve çoğu durumda az çok bir renk tabakası da ekleyerek ilgi çekici sonuçlara ulaşmıştır. Sanatçı bu eserleriyle bir yandan bu resimlerin monoton ve sıkıcı özelliklerini sevmez iken, öte yandan ise insanların sıklıkla gözlerimizin önünde katledilmesini ya da kitlelerin ürettiği ünlü kişilerin, bir takım çıkarlar uğruna sömürülmelelerini ne kadar kolay bir şekilde kabullendiğimizi bizlere göstermek istemiştir (Elmas, 2006: 294).

Empresyonizm, Ekspresyonizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi sanat akımları, çıktıkları dönemlerde sadece genel geçer olan sanat anlayışlarını değiştirmekle kalmıyor, daha sonraki yıllarda gerçekleşecek olan köklü değişimlere de öncülük yapıyorlardı. Zira içinde buldukları dönemde kitlelerin bu köklü değişimlere hazır olması bu akımlar sayesinde olmuştur. Dünyadaki pek çok sanatçı, 1950'lerin yaşandığı sıralarda kendilerinden önce gelen sanatçıları tamamlayan ve modern sanatın yeniden yapılanmasına katkıda bulunacak sorular geliştirmeye başladılar. Yetenek, sanat eserinin değeri ve daha da ötesi yapıtın varlığına ilişkin sorular, birçok yeni sanat anlayışında olduğu gibi, 1960'ların başında bu alanda yerini alacak olan Fluxus akımının da geçmişi oluşturuyordu. Sanatta alternatif bir yaklaşımı oluşturan Fluxus, başlangıçta müzik etkinlikleriyle kendini göstermesine karşın zamanla diğer sanat alanlarına da yayılmış ve etkin bir şekilde 1978'lere kadar devam etmiştir. Fluxus sanatçıları pek çok farklı kitle iletişim aracını kullanarak; yayınlar, filmler, gösteriler, şenlikler gibi bir dizi çalışmayla kendi dönemlerinde sanata alternatif bir yaklaşım getirmişlerdir (Elmas, 2006: 295).

Sanatın ne olduğu ya da ne olması gerektiği sorusunun tekrar gündeme geldiği, modernliğin anlamı ve modernizmin doğası üzerine tartışmaların yoğunlaştığı 1960'lı yılların çalkantılı atmosferinin ardından sanatta mekanın sınırlarını aşan 'Land Art' akımı doğmuştu. Müzelerin ve galerilerin dışına taşınan mekan olarak adeta tüm dünyayı kullanan, Land Art sanatçılarının uçsuz bucaksız arazilerde, çöllerde, taş ocaklarında, terk

edilmiş madenlerde ve dağlık zirvelerde gerçekleştirdikleri çalışmalar, adeta sanatın tanımı ve uygulamasında artık tüm sınırların aşılarak sanata yeni anlamlar yüklendiğini göstermektedir. Diğer yandan da sanatın uygulama alanını genişleterek mekan anlayışının giderek sonsuza açıldığını gösteren Land Art, doğaya açılan bu eğilimi sayesinde, bölgesel bir ekoloji bilinciyle arkaik kültürlerin yeniden keşfi ile de bir bağlantı kurmuştur. Bu yönüyle Minimal Sanatın teknolojik biçimciliğine de karşı olduğunu gösteren Land Art, 19. yüzyılın romantik etkisine bağlanarak doğanın gizemine yeniden dönüşü desteklemektedir.

Özellikle 1960 yıllarından sonra sanat dünyası yeni bir kavram olan kavramsal sanat anlayışına doğru geçiş yapmaya başladılar. Bu sanat anlayışı geleneksel olan sanat anlayışının yerine genel olarak yeni dünya sanat anlayışını getirmeye başlamıştır. Kavramsal sanat anlayışı çerçevesinde sanat artık demokratikleşme sürecini tamamlamış ve yeni bir yaşam tarzı benimsemeye başlamıştır. Bu bağlamda bu kavram sanatı sadece profesyonel sanatçıların elinden almış ve sanatsal anlamda kendini ispat etmek isteyen herkesin hizmetine sunmuştur. Kavramsal sanat anlayışı çağın getirdiği teknolojik gelişmeler ile sıradanlaşan sanat anlayışını ayağa kaldırmayı hedeflemiş bu kapsamda çalışmalar yapmış ve sürekli olarak yenilenmeye ve sanatsal anlamda kendisine bir şeyler katmayı hedef haline getirmiştir. Sanatçılar bu yıllar içinde daha çok eserin meydana gelmesinden ziyade eseri meydana getirirken meydana gelen duygular düşünceler ve yapıtlar üzerine yoğunlaşmışlardır. Geleneksel anlamda olan sanatlar daha çok yapıtların kendisine odaklanmış iken kavramsal anlamda olan sanat ise daha çok yapıtın içeriğine ve amacına yönelik çalışmalarda bulunmuşlardır. Bunun yanı sıra seyredilmek ya da beğenilmek için bir sanat yapıtı oluşturulmasına karşı çıkmış, kavramsal sanat anlayışı genelde yapıtın amacının ve düşüncelerinin neler olduğunun anlaşılması için çaba göstermiş ve insanları bu yöne sevk etmeye çalışmışlardır (Germaner,1996: 41).

Dönemin pek çok sanatçısı kavramsal sanatın ortaya çıkmasının sonra, sanat eseri üretmek yerine bir dizi tartışma ve söyleşilerle sanat kavramlarını irdelemişler, bunları ironik, alegorik ve göndermeli bir dil kullanarak basılı yayınlar haline getirmişlerdir. İzleyiciyi daha çok sorgulatmak ve düşünsel açıdan zorlamak amacıyla son derece karmaşık bir dil kullanmışlardır.

1970’li yıllara gelindiğinde sanatçılar “yüksek sanatı” dünyaya ilişkin tüm referansları silmeye kalkışmış bir sanat olarak tanımlamış ve onu Kitsch’in ya da popüler kültürün karşısına koymuştur. 1970’den yirminci yüzyılın sonuna dek “yüksek sanat”ın yaşamdan ve popüler kültürden ayrılmasını savunmuşlardır. 70’lerin çoğulculuğu Postmodernizm olarak şekillenirken egemen hareketler fikri çok daha atomlarına ayrılmış ve daha karmaşık bir kültürel bütünlük içinde yok olmuştur. Hatta 80’lerde herhangi bir tanımlanmış sanat dünyası algısı da varlığını sürdürememiştir. 70’li yılların sonlarına doğru genel olarak 80’lerdeki entelektüel söylemin eksantrikliğini ilan eden bir stil eksantrikliğiyle tanımlanan olağanüstü bir genç soyut sanatçılar kuşağı ortaya çıkmıştır. Örneğin James O. Clark, Terry Winters, Tany Crogg gibi sanatçılar 80’lerin önemli isimleri arasındadır. Bu dönemde sanat; kitlesel bir kültür haline gelen pop değinmeleri, grafitiler, soyuttan daha çok figüratif tasvirler ve homo-erotik yaklaşımların yoğun olarak üretildiği bir duruma ulaşmıştır. 1980’den sonraki dönem için Postmodern tanımlaması yapılmıştır. Kemal İskender bu tanımı şu şekilde açıklamaktadır:

“...İnceleme yapıldığında aydınlanma çağı modernizm ile beraber meydana gelen tapma derecesinde ki sanat anlayışının geometri, tarih sanat anlayışları ile beraber olmasına neden olan empoze edilmiş bir kavram olarak karşımıza çıkmasına neden olmuştur. Tarihsel arşivlere bakıldığında meydana gelen her yeni hareket eskisini yaşanan her devrim geçmiş yönetim şeklini etkilediği ve tutuculuğa sürüklediği olası bir durum olarak karşımıza çıkar. Yirminci yüzyıl da içinde olmak üzere meydana gelen her sanat devrimi mutlaka önderleri olmuş ve bu devrimleri birkaç yıl zirvede tuttuktan sonra oluşan yeni devrimlerin ve gelişmelerin ardında kaldığı görülmüştür. Yaşanan her devrim eski devrimlerin hükümlerini ortadan kaldırmış bu bağlamda bakıldığında devlet yönetimi gibidir, gelen her iktidar eski iktidarların hükmüne son vermektedir ve kendi düzenini kurmaktadır. Modernizm kavramı incelendiğinde daha akademik bir düzleme çekilmesi adına 1920 yıllarında başı çeken kişiler tarafından akademik olarak öğretilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda akademik anlamda modernizm 1960 yıllarında en doruk noktalara ulaşmayı başarmış ve akademik olarak eleştirdiği 19. Yüzyıl akademik anlayışını geride bırakmıştır. Bu bağlamda modernizm ilke ve kurallarını uygulamayan ve işlemeyen sanatçılar görmezden gelinmiştir. Bu çerçevede Amerika’da bulunan ve serbest çalışan sanatçıların eserleri protesto edilmiş ve bu sanatçıların eserleri boykot edilerek sergileme ve alıcı alanlarına alınmamıştır (İskender, 1991: 38-51).

1980’lerde sanat ortamına giren dönemin genç sanatçıları aydınlanmadan bu yana gelişen modernist hareketlerin, bireyin hürriyetini yok ettiğini, her açıdan bir çıkmazın

içine hapsedtiğini ve sistematik olarak ezdiğini ifade etmişlerdir. Bu genç sanatçılar en büyük sorunlarının bireysel hürriyet olduğunu ortaya koymaya çalışmışlardır.

Modernlik sonrası toplum ve kültürlerde, dönem içindeki olağanüstü bilimsel ve teknik gelişmelere rağmen nedense gelişim ve bunalım iki büyük zıtlık olarak hep bir arada yer almıştır. Kapitalizmin acımasızca damgasını vurduğu 20. yüzyıl, materyalist yöntemleri ile maddeyi ve biçimciliği ön plana çıkartırken maneviyat ve içerik adeta unutulmuştur. Korku ve utanç duygusunun kaybolduğu, geleneksel değer ve alışkanlıkların giderek azaldığı, ahlaksal değerlerin çöktüğü bir ortamda kültür de yozlaşmaya mahkûm edilmiştir. Günümüz dünyasının bu karmaşık dokusu içinde tekdüzeliğe başkaldırmak ve yeni coşkular bulmak için sanatçı hem kendisi hem de toplum adına yeni arayışlara yönelmiştir. Bütün üslup değişkenliklerine rağmen 20. yüzyıl sanatının büyük bir devrim olduğu, Giotto'dan Empresyonistlere kadar süregelen doğacı sanat geleneğinin ortadan kalkarak yerini Modern olarak adlandırılan bir dizi sanat akımlarına bıraktığı görülmektedir. Dada hareketinden, Sürrealizme, Kübizm'den, Soyut Ekspresyonizme kadar pek çok sanat akımında, modernizmin etkisi görülmektedir. Siyasi, sosyo-ekonomik ve düşünsel açıdan çeşitli çalkantılar, yaşanan yüzyıllarda nispeten durulup, yapıtları dingin bir şekilde yakın plana alındığında hangi eserlerin zamanı aşip kalıcı olabileceği gerçeği ortaya çıkmaktadır (İnal, 2003: 32-39).

3.1. RESİM SANATINDA KORKU VE ŞİDDETİN DEĞERLENDİRİLMESİ

3.1.1. 1940... 1950... Paris / New York

Yaşanan savaşın ardından sanat alanında düşünce yönünden değişimler yaşanmaya başlanmış ve dışavurumcu sanat anlayışı hâkim hale gelmiştir. Bunun nedeni yaşanan endüstriyel ve toplumsal gelişmeler sanatçılarda dışavurumculuğu benimsemelerine neden olmuştur. Bu çerçevede dışavurumculuk kavramı bir çalışma sonucunda oluşmamış yaşanan gelişmeler ve ekonomik anlamda yaşanan zorlukların yanı sıra siyasi krizlerin patlak vermesi sanatçının dışavurumculuk ile beraber tepkisini dile getirmesi olarak açıklanmıştır. Endüstri bir makinaya bağımlı hale gelmesinin ardından sanat anlamında duygusuz bir ortam oluşmaya başlamıştır. Yaşanan bu duygusuzluk savaş sonrasında meydana gelen sanat anlayışının ama temasını meydana getirmiştir. Soyut dışavurumculuk, çağın getirdiği toplumsal dinamiklere tepki olarak doğmuştur. Bilim ve teknoloji toplumda duygusuz bir ortama sebep olmuş, insanların duygusuz bir makinaya

dönüşmeleri sanatçıyı derinden etkilemiş ve yirminci yüzyıl sanatının temel görüş ve üslubunu oluşturmuştur. Materyalist görüşe tepki olarak sanatçı maddeye ve nesneye dur dercesine başkaldırmış ve nesnesizliği seçmiştir. Soyut resminde devamı niteliğinde olan Soyut Dışavurumculuk akımının temellerinin Avrupa’da atılmış olmasına rağmen yüzyıllarca sanata ev sahipliği yapmış Avrupa’da değil New York’da ortaya çıkmıştır. Soyut kavramı Soyut Dışavurumculuk akımıyla New York’da zirveyi yakalamıştır. Nesneyi ve maddeyi reddeden böylesine bir akımın oluşumu ilginçtir ki kapitalizmin ve materyalizmin merkezi Amerika’da ortaya çıkmıştır ve New York aniden sanatın merkezi haline dönüşmüştür.

İkinci Dünya Savaşı, Avrupa’nın Dünya liderliğini sona erdirmiş, Paris sanattaki öncülüğünü yitirmiştir. Böylece sanatın merkezi Paris’ten New York’a taşınmıştır. 1930’lu yıllarda başta Almanya ve İtalya gibi Avrupa ülkelerinde egemen olan totaliter rejimlerin sanatsal yaratıcılığı bitirmeye yönelik girişimlerde bulunması dolayısıyla birçok Avrupalı sanatçı ABD’ye göç etmiştir. İkinci Dünya Savaşının patlak vermesinden sonra ise Avrupa’dan ABD’ye göç eden sanatçıların sayısı daha da artmıştır. Avrupa’da hiçbir sanat ekolü ya da sanat merkezi, savaştan sonraki New York kadar dikkat toplamamıştır (Antmen, 2008: 143).

Savaş sonrası Paris’te sanata egemen olan ifade biçimi soyut dışavurumculuk ile birlikte ‘Taşizm’ (Fransızca anlamı ‘Lekecilik’; 19. Yüzyılda ‘Taşist’ sözcüğü İzlenimciler içinde kullanılmıştır), bazen “Art Enformel” olarak adlandırılan, Kübizm akımının geometrik soyutlamacılığından ayrılan bir tür ‘ lirik’ soyutçuluktur (Antmen, 2008: 151).

“Taşizm” adı altında değerlendirebileceğimiz sanatçılar arasında Jean Fautrier (1898-1964), Georges Mathieu (1921-), Pierre Soulages (1919-); ve Alman ressam Hans Hartung(1904-89) ve Wols (1913-51) bulunur. Enformel bağlamında Goerges Mathieu, Pierre Soulages ve Hans Hartung gibi ressamlar Doğu sanatı üslubuyla kaligrafik eserler vermişlerdir (Antmen, 2008: 151).



Resim 3.1. Jean Fautrier, Bir Rehinenin Başı (1944).

Soyut anlamda resimler çizen sanatçıların çalışmalarında beyin, ruh, göz kavramları ile fırça darbeleri ve boyalar oldukça birbirine paralellik göstermektedir. Bu resimlerde var olan öğelerin birbirleri ile olan ilişkileri değil tual üzerinde oluşturdukları uyum ve boya birliktelikleri incelenmelidir. Bu anlayış soyut anlamda tablolar yapan ve bunun üzerine çalışan sanatçıların ortak düşünceleri arasında bulunmaktadır. Bu çerçevede bakıldığında çıkış noktası olarak soyut tablolar ve eserler meydana getiren sanatçıların ortak noktaları tual üzerinde bulunan nesnelere bir birleri ile olan ilişkilerinin anlaşılmasının yerine var olan renklerin uyumunun önemli olduğu ve bir bütün olarak bu uyumun ele alınması gerektiği düşüncesinde sanatçılar birleşmektedirler. Var olan bu özelliklerin çoğu Fautrier'in eserlerinde ve çalışmalarında bulunmaktadır (Antmen, 2008: 147).

Jean Fautrier savaşa ilgili izlenimlerini soyutlayarak pek çok eser ortaya koymuştur. "Bir Rehinenin Başı" adlı eserinde duygularıyla, elindeki malzeme arasındaki sınırları kaldırmıştır (Resim 3.1). Biçim dışı bir lirizmden yola çıkarak, informel soyutlamaya gitmiştir. Sanatçı, pentür resminden farklı olarak, tual üzerinde malzeme hamuruyla bir kabartma etkisi yaratmış (impasto); bu kabartmanın yüzeyinde kalın bir

sulu boya ya da mürekkeple hafif bir grafizm elde etmiştir. Psikolojik derinlikleri kalın boya katmaları ile ortaya koymuştur.

Ressam olan Fautrier'ın ikinci dünya savaşı esnasında meydana getirdiği bu çalışmasında savaşta ölen yaralanan ve savaştan olumsuz yönde etkilenen insanların korkularını ve acılarını soyut bir şekilde ele almıştır. "Bir Rehinenin Başı" adlı eserinde; işkence edilmiş, bedeni parçalanmış ve biçimi bozulmuş bir insan yüzünü resmederken kalın boya katmanları kullanarak zulüm ve terörü simgelemeyi amaçlamıştır.

Fautrier bu eserde içinde olduğu "Rehineler" adlı serisinde, paramparça olmuş figür ve portre çalışmalarıyla; Naziler tarafından işkence ve idam edilen insanların acılarını, çılgınlıklarını gözler önüne sermeye çalışmıştır. Bu portre ve bedenler, bilinen kişilerin figür çalışmasından uzak, adeta savaş kurbanlarının evrensel birer temsilleridir.



Resim 3.2. Georges Mathieu, La Bataille de Hastings (1956).



Resim 3.3. Pierre Soulages, 23 décembre 1959, (1959).



Resim 3.4. Hans Hartung, T1962 - H24, (1962).

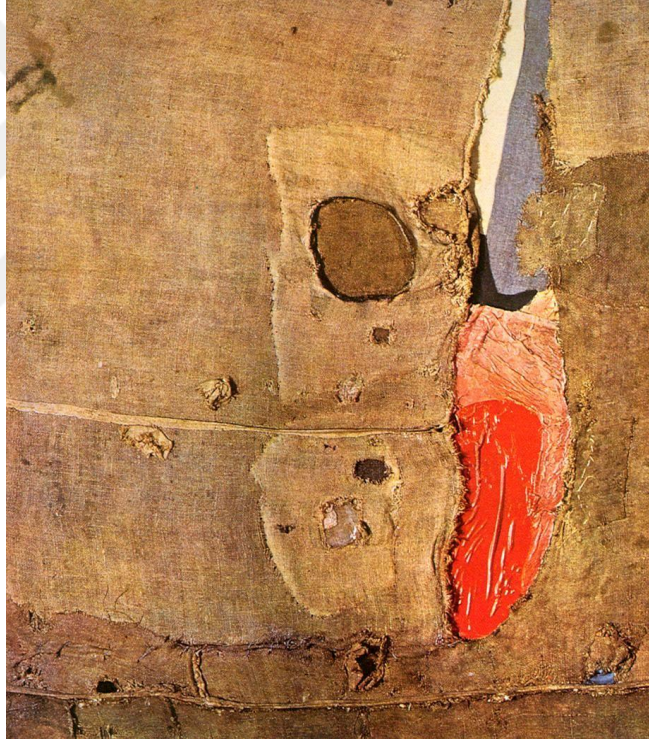


Resim 3.5. Wols, Oui, oui, oui (Yes, Yes, Yes), (1946).

Taşizm'in içinde farklı bir eğilim olarak görülen Art Enformel kapsamında ise, bu sanatçılara ek olarak Alberto Burri (1915-95), İspanyol Antoni Tapies (1923-) gibi isimler anılır. Bu ressamların ortak yönleri, Kübizmin soyut-geometrik biçimselliğini reddetmeleri, daha lirik, dürtüsel, dışavurumcu bir soyut anlayış benimsemeleridir. Diğer ortak özellikleri ise, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki hüzünlü atmosfere tepki göstermeleri, kendi iç dünyalarını yansıtmaları, çağın, insanlığın yitik ruhuna karşı tutundukları kavramsal tavırlarıdır. Jean Fautrier'nin savaşa ilgili izlenimlerinden soyutlayarak gerçekleştirdiği "Rehineler" serisi ya da Alberto Burri'nin kanlı bandajları andıran çuvalı resimleri bu akımın ilk örnekleri arasındadır (Antmen, 2008:152).



Resim 3.6. Alberto Burri, Buğday, (1956).



Resim 3.7. Albert Burri, Sacco 5P, (1953).

Malzemenin kullanımında yaşanmışlığını izleyiciye aktaran ressam Alberto Burri, çuval bezinin kullanımı ile yaratmış olduğu dışavurumla, izleyicide onun hayatı ve yaşam felsefesi hakkında merak uyandırmaktadır (Resim 3.6). Oluşturmuş olduğu yara izlenimi veren, bazen dikişleri sembolize eden bu boya ile kumaşın tuval yüzeyinde oluşturmuş olduğu etki onun cerrah olduğu ipucunu bize vermektedir. Sadece cerrah değil aynı zamanda Burri'de görülen malzeme manipülasyonunun asker, doktor ve hatta savaş esiri

olan ressamın hayat deneyimi ile ilgili olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Çuval bezinin yara bandını, kırmızının ise kanı anımsattığı eserde, sembolik ve psikolojik bir boyutun varlığı hissedilmektedir (Resim 3.7). Sert ve ham malzemelerin esere acımasızlık kattığı görülmektedir. “Eleştirilenler bu özelliği savaş sonrasında deneyimlenen genel ciddiyeti ve sadeliği, yaşanan ıstırap ve yıkımların süregelen acısıyla bağdaştırmıştır” (Boztunalı, 2016: 109).

Çalışmalarında malzeme ile yaratmış olduğu dışavurum izleyiciyi adeta büyülemekte ve Burri'nin iç dünyasına büyümlü bir şekilde çekmektedir. Sanatçının 1949 yılında çuvallar ile oluşturmuş olduğu çalışmalar estetik karşıtı ve geleneksel olmayan ilk serilerindedir. Bu çuval ve ile yapılmış aynı zamanda tuvale monte edilmiştir. Bu kolaj çalışmaları geleneksel yaklaşımdan bir kopuş olmasının ötesinde maddenin dönüşümünün irdelenmesidir denilebilir. “Ressam çeşitli geleneksel olmayan malzemelerle çalışmış, hatta renklendiricilerine katran, paçavralar ve canlı küfler bile katmıştır. Ama en çok bilinen çalışmaları 50'li yılların çuval bezinden yapılmış çuvallarıdır. Burri'nin bu dünyevi materyalleri, ekspresif manipülasyonu, resimdeki vurguyu temsilden, objenin kendisinin fiziksel gerçekliğine kaydırmıştır” (Fineberg, 2014: 145).

Albert Burri'nin çuvala oluşturulmuş olan patchwork yüzeyleri, bir hekim olarak sanatçının metaforik biçimde savaş-dikiş konusunu ele almasını sağlamıştır. Sanatçı savaş sonrası duygusal ve varoluşçu içerikten ayrılarak yeni bir malzeme gerçekliği geliştirmiştir. Resim-heykel-kabartma arasındaki sınırları bulanıklıktan çıkarıp yeniden tanımlamıştır. Sanatçının Sacco çalışmasında kullanmış olduğu çuval yüzeyler birbirlerine yapıştırılarak ve dikilerek verilmiştir. Bazı yerlerde düğümler atılarak bazı yerlerde de yıpranmış küflenmiş çuvalın dokusu ve çuval üzerinde oluşturulmuş olan delikler, sanatçının malzeme seçiminde ve malzemeyi kullanımına iyi bir örnektir. Deliklerden biri kırmızı boya ile verilerek yara izlenimi sağlamıştır. Birbirlerine dikilerek eklenmiş çuval bezleri, yamalı, yırtık, yıpranmıştır. Bezlerin üzerindeki yazılar, onların buğday çuvalı olduğunu göstermektedir. Ressam bu eski tuvalin bazı yerlerini yağlı boya ile boyamıştır. Burri dikkatin yalnızca tuvalin fiziksel varlığına yöneltilmesini istemektedir. Betimlemeden kaçınarak, fiziksel gerçekliğini vurgulamaktadır. Süssüz, sıradan, eski, yoksulluğa ve toprağa gönderme yapan bu yaklaşım, sanki resmi, paranın ve burjuvazinin elinden almayı dilemektedir. Onu betimlemekten soyarak orijinine, ilk

geldiği yere doğru götürmek istemektedir. Burri resimde tümüyle vazgeçmemiştir. Tuval, yağlıboya, bez kullanarak resim içinde bir çözüm bulmaya çalışırken eleştirisini de gerçekleştirmiştir. Betimlemeden kaçınması, geleneksel resme karşı bir tavır içinde olduğunu göstermektedir (Giderer, 2003: 126).



Resim 3.8. Antoni Tapies, Arquitectura (Mimari), (1963).

Paris'te İkinci Dünya Savaşı sonrasında soyutlamacı / dışavurumcu bir diğer sanatsal oluşumda "COBRA" grubudur. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ile Fransız Enformel'inden etkiler taşıyan COBRA'nın kendine özgü başlıca özelliği, İskandinav mitolojisine göndermeler içeren gerçeküstücü, fantastik bir görsellik arayışıdır. Gerçeküstücü akımın soyut kanadına yakın olan COBRA sanatçıları, aklın tüm baskılarından arınmış dürtüsel, serbest ifadeyi benimsemiş, zaman zaman oldukça sert, şiddetli bir dışavurumcu tavır içinde olmuşlardır (Antmen, 2008: 152).



Resim 3.9. Pierre Alechinsky, Ölüm ve Bakire (Death and Maiden), (1967).

COBRA grubu üyeleri arasında olan Pierre Alechinsky'nin Ölüm ve Bakire adlı eseri, soyut ve dışavurumcu bir eğilim göstermektedir (Resim 3.9). Resim; fantastik, gerçeküstü imgelerle betimlenmiştir. Bilinçaltının mistik ve büyü simgelerine bizi bağlamaktadır. Toplumun geleneklerine, günlük kalıplarına, teknolojiye dayanan "sahte" ilerlemeye karşı üstü kapalı bir protesto vardır. İnsanın güzelliğe ya da şiddete, övgüye ya da arınmaya yönelik arzularını, sert ve şiddetli bir dışavurumcu tavır ile ifade etmiştir.

Eserde; ölü bir iskeleti andıran kadın figürü korku duygusunu harekete geçirirken, kırmızı ve yeşil renklerin vahşi fırça darbeleriyle yorumlanması şiddetin izlerini izleyiciye taşımaktadır. Bakire bir kadın, sanatçının savaş sonrası yıkıma rağmen ayakta tutmaya çalıştığı ütopyacı iyimserliğinin; ölüm ise bu tarafının ayakta duramayıp hayal kırıklığı ve öfkeyle sonuçlandığının bir yansımasıdır.



Resim 3.10. Francis Bacon Çarmıha Germe'nin Temelindeki Figürler İçin Üç Çalışma, (1944).

Bacon'ın üç parçalı tablosu (triptik) "Çarmıha Germe'nin Temelindeki Figürler İçin Üç Çalışma" adlı eserinde nazik bir biçimde intikam tanrıçalarını anlatır (Resim 3.10). Çünkü efsaneye göre, doğaların gerçeği ifade edilemeyecek kadar korkunçtur. O'na göre, intikam tanrıçaları insan ruhundaki bastırılmış güçleri cisimleştirmiştir ve çarmıha germe sadist bir insaniyetsizliğin simgesidir (Deleuze, 2009: 56).



Resim 3.11. Francis Bacon, Velazquez'in Papa X Innocent portresinden sonra bir çalışma, (1953).

Bacon ilginç bir şekilde eski usta resamlara bağlıdır ve onlardan etkilenir. 1950'lerin başı onun çılgık atan papaları resmettiği dönemdir. Bu serinin ilham kaynağıysa Diego Velazquez'in *Portrait of Pope Innocent X* tablosudur (Resim 3.11). Elbette Bacon'un versiyonu, şahsi stiline özgü bir şekilde korkunç, rahatsız edici ve şaşırtıcıdır.

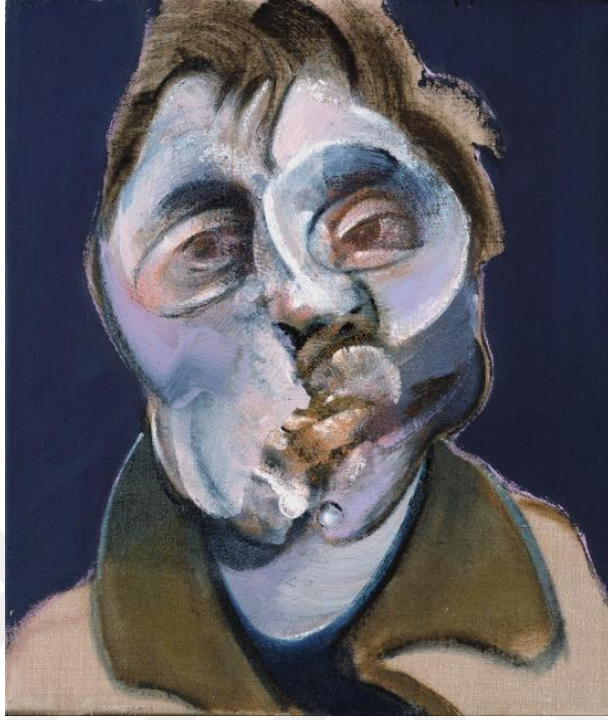
Francis Bacon'ın "Velazquez'in Papa X Innocent portresinden sonra bir çalışma" adlı eserinde Papa'nın alaycı dayanılmaz bir gülümsemesi vardır. Bedenin silinmesinden sonra da varlığını sürdüreceği hissine kapılırız. Gözler ve ağız, tablolu yatay çizgilerine öylesine iyi dahil edilmiştir ki, yüz, sadece o ısrarcı gülümsemenin kaldığı uzamsal koordinatlar ortaya çıkaracak şekilde dağılır. Gülümsemenin iğrençliğini ve bayağılığını hissederiz. Bacon bu gülümsemenin histerik olduğunu varsayar. Merkezde çılgık atan ağız, histerik bir gülümseme eğilen ve dağılan bir baş bizi karşılar. Çılgık atan Papa figürü kalın kıvrımların, neredeyse ışık geçirmez bir perdenin arkasındadır. Bedenin üst kısmı tamamen bulanıklaşır ve yalnızca, çizgi çizgi bir kefenin üzerindeki bir işaret olarak orada bulunur, bu sırada bedenin alt kısmı da hala, dışa doğru genişleyen perdenin dışında kalır. Bedenin sanki üstte kalan kısım tarafından arakaya doğru çekiliyormuş gibi görüldüğü giderek artan bir uzaklaşma etkisi de buradan kaynaklanmaktadır (Deleuze, 2009: 36).

Bacon, "Dehşetten ziyade çılgılığı resmetmek istedim" der ve bu sözlerini şöyle açıklar:

"Dehşet uyandıranı figüre ettiğimden, ya çılgılığı resmetmeyip dehşeti resmederim ya da görünen dehşeti resmetmeyip çılgılığı resmederim, görünen dehşeti giderek daha az resmederim çünkü çılgılık, görünmez bir kuvvetin ele geçirilmesi, ortaya çıkarılması gibidir" (Deleuze, 2009: 61).

Çılgık atan Papa'yı resmedişinde dehşet yaratan hiçbir öge yoktur, Papa'nın önündeki perde sadece onu tecrit etmenin, bakışlardan saklanmanın, bundan da öte kendisinin hiçbir şey görmemesini ve görünmez olan karşısında çılgık atmasını sağlamanın bir yoludur. Nötr hale gelmiş dehşet kat kat artmıştır (Deleuze, 2009: 36). X. Innocentius çılgık atmaktadır ama sadece artık görünemeyen biri olarak değil, görmeyen, görece bir şeyi kalmamış, ona çılgık attıran görünmez kuvvetlerini, geleceğin bu güçlerini görünür kılmaktan başka işlevi olmayan biri olarak, tam da perdenin ardından çılgık atar. Bacon, İrlanda'nın tüm şiddetini, Nazizmin şiddetini ve savaşın şiddetini içinde taşır. Yaşanan ikinci dünya savaşının bitiminden sonra resim sanatına yönelen

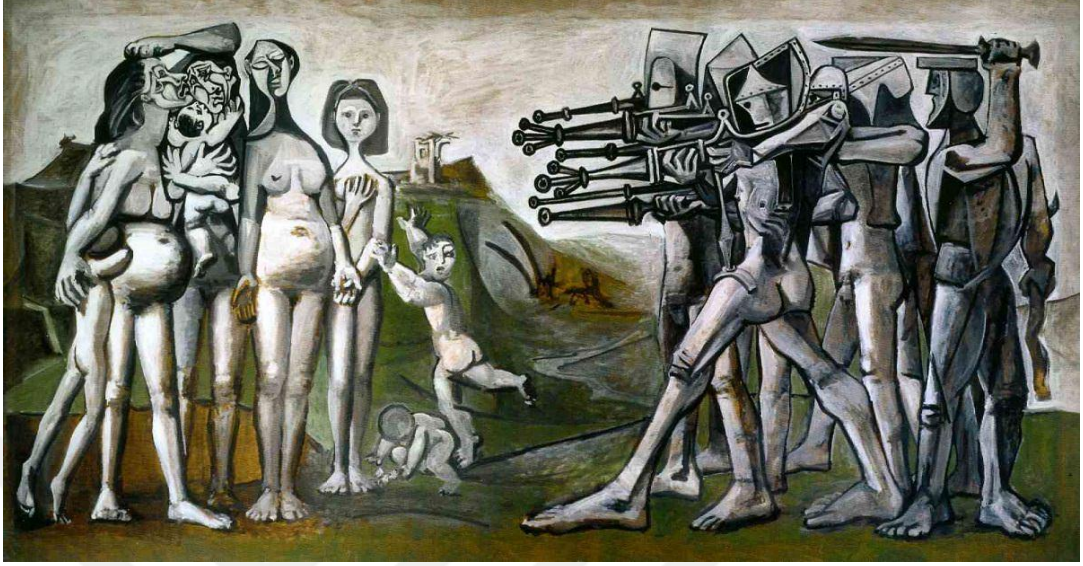
Bacon, insanın kendisini savaşlarla yok ettiğini düşünmüş ve bunu eserlerinde işlemeye ve anlatmaya çalışmıştır.



Resim 3.12. Francis Bacon, Otoportre (Self-Portrait), (1969).

Bacon'ın 1969 tarihli "otoportre"sinde, sanatçı kendini korkunç bir yüzü olan canavar arkasına saklanmış kişiler olarak işlemiştir (Resim 3.12). Bu tabloda gözler masum şekilde dışarıya baksa da temas kurmakta zorlanır ve kaçış olmayacaktır. Bu tabloya bakıldığında ilk bakışta korku ve şiddeti anlatsa da burada bir güzellikten bahsetmek yanlış olmayacaktır. Bacon'nın figürleri, bir soruya; "görünmez kuvvetleri nasıl görünür kılabiliriz?" sorusuna resim tarihinde verilmiş en harikulade yanıtlardan biridir. Hatta bu figürlerinin başlıca işlevidir. Özellikle hareket problemiyle ve görünmeyen biçimleri görünür kılma problemiyle uğraşmıştır. Ve bu Bacon'ın tüm baş dizileri için, otoportre dizileri için geçerlidir. O başların olağanüstü galeyani, dizinin yeni bir kompozisyon oluşturması beklenen bir hareketten değil, daha ziyade hareketsiz baş üzerinde etkiyen basınç, genişleme, büzülme düzleşme ve gerilme kuvvetlerinden kaynaklanır. Bu durum, kapsülü içinde hareketsiz olarak uzamlar arası bir yolculuk yapan birinin, kozmosun içinde karşılaşacağı türden kuvvetlere benzer. Sanki görünmez kuvvetler, başa farklı açılardan saldırıyor gibidir. Burada yüzün temizlenmiş, süpürülmüş

kısımları yeni bir anlam kazanır çünkü onlar kuvvetin tam çarpmakta olduğu bölgeyi işaretler (Deleuze, 2009: 60).

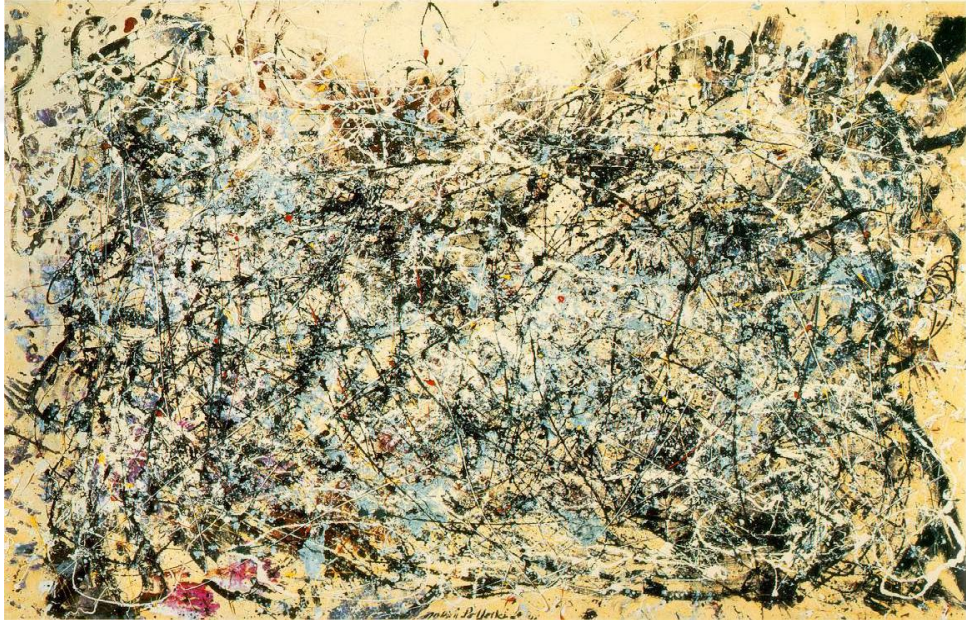


Resim 3.13. Pablo Picasso, Kore'de katliam, (1951).

Kore'de Katliam, İspanyol ressam Pablo Picasso'nun 1951 tarihli tablosu, Francisco Goya'nın 1814 tarihli Madrid'de 3 Mayıs 1808 isimli tablosundan esinlenerek yaratılmıştır (Resim 3.13). Madrid'de 3 Mayıs 1808'de, Napoleon'un askerlerinin İspanyol sivillerini öldürmesi anlatılır. Tıpkı Goya'nın çalışmasında olduğu gibi Kore'de Katliam'da da iki ayrı parça vardır. Resmin sol tarafında bir grup çıplak Koreli kadın ve çocuk durur. Sağ tarafta ise ağır silahlar donanmış, Amerika Birleşik Devletleri'ni temsil eden askerler vardır. Askerler de Koreli kadınlar gibi çıplak olarak betimlenmiştir. Picasso'nun figürleri çıplak yorumlamasının ardında, insanın görünürdeki maskelerinin altında gizlenen şiddet ve vahşiliğin ilkel yönü ortaya çıkar. Askerler öfke ve nefret dolu bakışlarıyla acımasızca silahlarını savunmasız insanlara doğrultmuştur. İri yarı büyük kolları ve maskeleriyle tıpkı korkunç canavarları andırmaktadırlar. Askerlerin robot benzeri görünüşleri aynı zamanda onları soytarı gibi göstermektedir. Şiddete uğrayan savunmasız kadınlar ve çocuklar korku içinde annelerine sarılmışlardır. Çocuğuna sarılarak acı ve korku içinde ağlayan kadınların yüz ifadeleri, savaşın ve şiddetin yarattığı yıkımın dehşetini gözler önüne sermiştir. Diğer yandan küçük çocuklar ve hamile kadınların tasvir edilmesi sadece şimdinin değil, gelecek nesillerinde dünyasının yok edilmesini ifade etmektedir.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında gelişme gösteren Amerikan sanatının temel özelliği, soyut ve dışavurumcu olmasıdır. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt'ın (1913-67) deyişiyle, “gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı” bir zeminde ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşımdır (Antmen, 2008:146). 1940'lı, 50'li yıllarda sanat ortamına damgasını vuran başlıca sanatçılar arasında, Jackson Pollock (1912-56), Willem de Kooning (1904-97), Clyfford Still (1904-80), Franz Kline (1910-62), Robert Motherwell (1915-91) gibi isimler yer alır.

Bakıldığı zaman ikinci dünya savaşından sonra hakim haline gelen Amerikan Soyut Dışavurumculuk kavramı incelendiğinde savaş öncesinde var olan modern sanatın bir devamı niteliğindedir. Bunun yanı sıra savaş öncesinde Avrupa'da bulunan ve oldukça etkili olan modern sanat savaş sonrasında egemen olan Amerikan Soyut Dışavurum sanatına göre kendine özgü özelliklerinden dolayı farklılık göstermektedir ve modern sanattan bu bağlamda ayrılmaktadır (Antmen, 2008: 147).



Resim 3.14. Jackson Pollock, No 1, (1948).

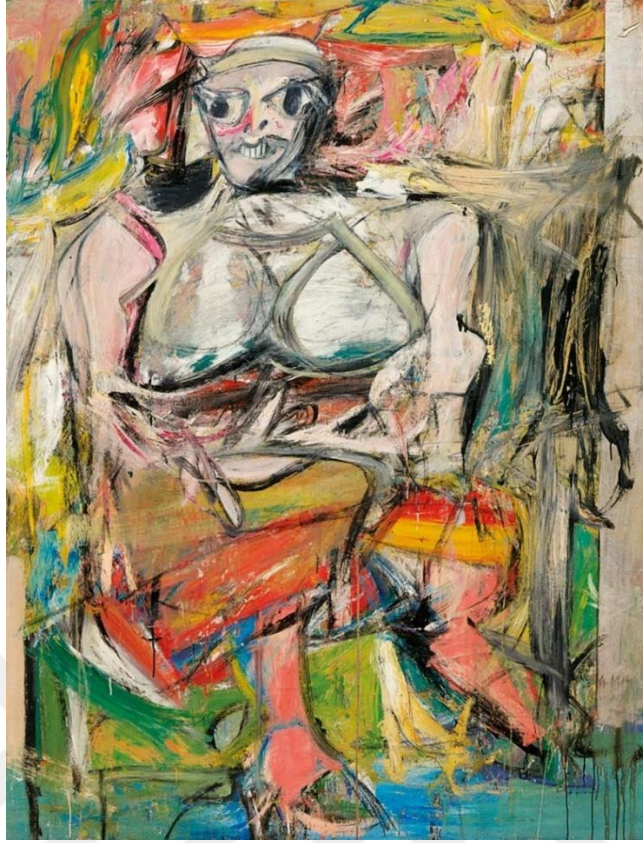
Harold Rosenberg'in kaleme aldığı yeni Amerikan resmini tanıtan bir yazıdan ötürü, soyut dışavurumcu resme zaman zaman eylem resmi de denmiştir. Rosenberg'e göre Pollock için tuval, gerçek ya da hayali bir nesnenin yeniden üretildiği, tasarlandığı ya da çözümlendiği uzaysal bir mekan değil, eylemde bulunan bir saha idi. Tuvalde olup biten şey, bir resim değil, bir olaydı. Bu resim anlayışında, resim malzemesi ve sanatçı

tavrının birlikteliği için estetik dahil her şey, ya dışlanmalı ya da hakimiyet altına alınmalıydı. Tuval üzerindeki tavır, her türlü ahlaki, siyasi ve estetik değerlerden bağımsız ve özgür olmalıydı. Artık resim yapmak, öncelikle boyamak demektir. Bu da sanatçının gerçek varoluşundan, özyaşamöyküsünden başka bir şey değildi (Yılmaz, 2013: 230).

Pollock'un sanatı bir volkanik patlama gibi resmin üzerinde şekil alan, derinden gelen kuvvetle yapılan bir öncüydü. Hem soyut hem dışavurumcuuydu. Pollock'un resimleri yere serilen geniş tualler üzerine bir teneke kutudan ya da bir ölçekten boyayı damlatarak, dökerek yaptığı resimlerdi (Resim 3.14). Pollock boyayı yabanıl yöntemlerle kullanıyor, duygularını bireysel olarak ifade ediyordu. Beyin, ruh, göz ve el; boya ve resim yapılan yüzey birbiriyle tamamen bütünleşme halindeydi. Pollock'ın resimlerindeki gerginlik ve şiddet duygusu tuvalin bir savaş alanına dönüşmesi gibiydi. Pollock resmi *“Amerika'nın batısındaki bütün hayvanların, ineklerin, atların, antilopların ve bufaloların çılgınca koşturması, her şeyin lanet yüzeyi kat etmesi”* diye anlatmıştır (Karaağaç, 2016).

1948-52 yılları arasındaki resimlerine isim vermekten çok numaralar kullanmıştır. Yapıtlarını adlandırmayarak eserin içeriğini daha evrensel yapmayı hedeflemiştir. Pollock'un “No 1” resminde de daha çok jest özgürlüğü vardır. Sanatçı fırçasını çubuk gibi yüzeyin üzerinden ama değdirmeden kullanmıştır. Akıtma ve damlatma tekniği, tuvallerinde bütün sembolleri ve göstergeleri yok etmiştir. Seyirci sanatçının işlem sürecini hissetmektedir. Renk ve doku zenginliği göze çarpmaktadır. Çalışmalarında ne bir başlangıç ne bir son vardır.

Bu bağlamda bu kavram sanatı sadece profesyonel sanatçıların elinden almış ve sanatsal anlamda kendini ispat etmek isteyen herkesin hizmetine sunmuştur. Kavramsal sanat anlayışı çağın getirdiği teknolojik gelişmeler ile sıradanlaşan sanat anlayışını ayağa kaldırmayı hedeflemiş bu kapsamda çalışmalar yapmış ve sürekli olarak yenilenmeye ve sanatsal anlamda kendisine bir şeyler katmayı hedef haline getirmiştir. Sanatçılar bu yıllar içinde daha çok eserin meydana gelmesinden ziyade eseri meydana getirirken meydana gelen duygular düşünceler ve yapıtlar üzerine yoğunlaşmışlardır. Pollock ise tüm bunların hepsini ama hepsinden önemlisi de bedelini ağır ödediği yaşamıyla biçimlenen sanatını görmüştür (Sanat Dergisi, 2008: 22).



Resim 3.15. Willem de Kooning, Woman 1, (1950–1952).

De Kooning, düşüncesine göre çizilen tablo soyut kavram içerse de yapılan boyalar insanda bir çağrışım uyandırdığı düşüncesinde idi. Bunun yanı sıra bu kişi resim sanatının edebiyattan ayrılmasına destek veriyordu ama resmin çıkış noktası olan tarih önceleri mitlerden yararlanmasının doğru olduğu düşüncesini benimsiyordu. 1950’de çıkmaya başlayan Kadın resimleri bu düşünceyle yaptığı resimlerdir. Bunlarda, soyut dışavurumcu resme yakıştırılan ilkelik, şiddet ve gerilim etkisi oldukça belirgin. “Savaş alanı” deyimini en çok da bu imgeleri taşıyan tuvaler için geçerli olsa gerek (Yılmaz, 2013: 233).

Daha önce soyut resimler de çalışan Willem De Kooning, “Woman 1” adlı çalışmasıyla figüratif resme geri dönmüştür. Sanatçı “Woman” adlı resimlerini bir seri şeklinde çalışmıştır (Resim 3.15). Bu seri “Woman 1”, “Woman 2”, “Kadın ve Bisiklet” gibi çeşitli resimlerden oluşmaktadır.

Resim’de gördüğümüz figür gerçekten çirkin. Gözümüz önce figürün gözlerine, göğüslerine, açık ağızına ve kolların takılıyor. Bedeni kadın olmakla birlikte ifadesi erkeksi hatta biraz agresif görünüyor. Bu çalışmanın hareket resminin öncülerinden olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçı, eserini kendi beğenene, kendi tatmin olana kadar aynı

tuval üzerinde tekrar tekrar çalışmıştır. Resim birden çok katmandan oluşmaktadır. Boya katmanlarının ötesinde resmin izleyici tarafından algılanmasında da farklılıklar vardır. Bazı izleyiciler bu resimde eski dönemlerin bereket tanrıçalarını algılamakta, bazı izleyiciler İkinci Dünya Savaşı sonrasında etkilerini ve cinselliğin farklı algılanmasına ilişkin eleştirel bir bakış açısı görüyor. Kooning çıplak kadın bedenine farklı bir bakış açısı getiriyor. Resimde ki kadın hem heykelsi hem de kaligrafik bir figür gibi görülüyor. Bacakların ve ayakların anatomisi fırça vuruşlarıyla dağıtılmıştır. Renkler üst üste gelecek şekilde yoğun bir katman oluşturmuş, figürü yok etmek istercesine tuval üzerinde kendini göstermiştir. Çizgiler figürle birlikte değil de figürün ötesinde dans eder gibidir. Renklerin zıtlığı şiddetle figürün üzerinde hissedilmektedir. Yuvarlak formlarla betimlenen kadın imajı arka plan içinde kaybolmuş ve mekan algısı tamamen bozulmuştur. Böyle karşıtlıklar içerisinde resmedilen Woman 1 adlı eserde sanatçı, tutkulu ve tehditkar bir figür yaratmayı başarmıştır.



Resim 3.16. Franz Kline, Vawdavitch, (1955).

Franz Kline, figüratif dışavurumcu bir pentür stilinden, “aksiyon resmi”ne geçmiştir. Resimlerinde ki fırça çalışmasında hız ve hareketli kitle duygusunu yakalamıştır. Kline kendine özgü bir biçimde önce hızlı, çalimli darbelerle siyahın içine devinimi yerleştirmiş, ardından siyahı beyazla keserek düşünceyi modifiye edip resimlerini aydınlığa kavuşturmuştur.

Kline'nın beyaz zemin üzerine siyah ve büyük boyutlu, çok kalın fırçalarla sürülmüş biçimlerden oluşan "Vawdavitch" adlı soyut kompozisyonu renksiz ve sadedir (Resim 3.16). Sade görünmesine rağmen görkemli bir etki yaratarak, kaos ve karmaşa duygusunu güçlü bir şekilde hissettirmektedir. Siyah ve beyaz kontrastı ve agresif sert fırça vuruşları gerginlik ve şiddet etkisi yaratmaktadır.



Resim 3.17. Robert Motherwell, İspanyol Cumhuriyeti İçin Eleji 108, (1967).

Motherwell'in Harold Rosenberg'in şiiri için yaptığı süslemelerden İspanyol Ağıtları doğdu. Gerek bu yapıtlar, gerek başka yollarla ressam Motherwell, sürekli olarak yaşamla bağlantı kurmaya, ona ulaşmaya çalışmıştır. Yaşam ve ölüm, şiddet ve devrim temalarını ele almıştır. Ressam, İspanyol Ağıtları'nı yaşamla ölüm arasındaki çelişkinin ve bunların birbiriyle bağlantısının mecazları olarak tanımlar. Bu resimler zulmü olduğu kadar direnmeyi de akla getirirler. Resimlerde tam anlamıyla matemli olmasa bile kesin bir karşı çıkma ve direnme ifadesi vardır (Lynton, 1991: 248).

"Bu resimde, monokrom paletin sertliği ve düzenli çubuklar ile ovalerin kompozisyon içindeki sistematik düzeni, gevşek devinimli bir fırça çalışması, boya damlamaları, sanatçının çubukların ve ovalerin kendiliğinden empoze edilmiş kompozisyon düzenine karşı başkaldırışının serbest düzensizliği gibi kendiliğinden duygusal elemanlar için dramatik bir ayna sırrı oluşturur" (Fineberg, 2014: 75).

Motherwell, Elejiler'i büyük ölçekte, büyük biçimlerle kompozisyonlar oluşturarak ve bunların içini doldurarak çalışmıştır (Resim 3.17). Yapıtta, özgün üslubuyla psikolojik, politik ve kültürel olarak düzene direnişi ortaya koyar. Büyük biçimlerdeki siyah lekeler ölümün ve gölgelerin siyahlığıdır. Motherwell, "Elejiler'in" temasını şu şekilde ifade etmiştir: "Unutulamayacak denli korkunç bir şekilde cereyan etmiş olan ölümün ısrarcılığıdır."

3.1.2. 1950 – 1970’ler

1950’li yıllar ve sonrası, resim sanatının hem üretimsel dinamikleri açısından hem de üretim yöntemleri açısından çeşitliliğe ulaştığı bir milattır. Teknolojinin fotoğrafın icadı ile birlikte bizlere sunduğu kayıt alma olanağı, iletişimsel bir kolaylığı sağlarken, tüketim kültürü ile birlikte yükselen Pop Art bu teknolojinin çoğaltım özelliğinden aldığı ilhamla seri üretimin resimsel metotları üzerine kafa yormuştur. Pop Art sanatçıları tarafından serigrafî tekniğinin yaygın kullanımı dikkat çekmekle birlikte, gündelik yaşam ve sokağa ait nesnelere, imaj ve görüntülerin resimlerinin esas içeriğini oluşturduğunu görüyoruz. Tüketim kültürü ile birlikte Pop Art, sanatın sokak ile arasındaki bağı güçlendirmiş, teknik açıdan da sanatın geleneksel uygulama yöntemlerine alternatif olarak yeni, çağdaş metotlar geliştirerek sanatın anlamını ve uygulama yöntemlerini çoğaltmıştır. Öte yandan sanatın yöntemlerinin bir eylem ve ifade aracı olarak kullanıldığı, fikirsiz üretimlerin en az sanatta aranan estetik kadar önem arz etmesi, sanatın anlamını, uygulama yöntemlerini, materyallerini ve sunum alanlarını yeniden sorgulatmıştır. Bu eş zamanlı ve yoğun üretimsel çeşitliliğin içerisinde sanat eserlerinde özgünlük durumu ise kendisine yeni örnekler yaratmıştır.

Modern dönemde doğa görünümünün ressamın kişisel ve duygusal tavrıyla öznel bir canlandırmaya tabi tutuluyordu. Fakat bundan sonra duygusal ve dışavurumcu olmanın da ötesinde, kavramlara yönelik daha deneysel ve zaman zaman da protest hareketlerin çoğaldığına tanık oluruz. İşte bu sırada ve Pollock’un önemli katkısına rağmen, 20. yüzyıl sanatındaki en büyük etki Andy Warhol imzasını taşır. Warhol, sanatın kişisel bir hissiyat dünyasının (zirvesine Soyut Dışavurumculuk’ta ulaşan) ulvî beyanı olduğu şeklindeki eski önyargılara meydan okumuş bir sanatçıdır (Rosenblum, 2001: 17). Bu sayede geliştirdiği pop art mantığıyla yirminci yüzyıldaki sanat kavramını kalıcı olarak değiştirmiştir (Gerlings, 2006: 202). Pop-Art’ta karşımıza Dışavurumculuk’un tam tersi bir mantık çıkar; konu olarak alınan nesnenin üzerine kişisel bir anlam yüklenmez; dışavurumculuktakinin aksine ona kendinde bir nesne olarak bakılır ki bu da çağdaş Amerika’nın tüketim kültürüne bir gönderme olarak kabul edilebilir. O halde nesne (ki konu olarak nesnelere de günlük hayatın sıradanlığını yansıtan tüketim eşyalarıdır), önceki anlam yüklü havasından uzak, günün sığ ve de sosyal değerleriyle uyum içerisinde, adeta tüketime hazır bir haldedir. Zaten 20. yüzyılın ikinci yarısından bu yana nesnelere bizzat sanat eseri olarak kullanıldığı da görülmektedir (Turani, 2011: 149). Marcel Duchamp,

Absent Bardağı ile başlayan ready-made anlayışını, 1917 yılında düzenlenen bir sergiye Mott Works adlı firmadan satın aldığı pisuarı Çeşme adıyla bir heykel olarak sunması ile sürdürmüştür. Ready-made (hazır yapım ya da hazır nesne) anlayışı, en temel ifadeyle, sıradan ve gündelik kullanım nesnelere sanat nesnesi muamelesi yapmaktır. Bu anlayış, sadece geleneksel heykel anlayışı açısından değil; 20. yüzyılın ev sahipliği yaptığı 'asi' modern sanat yaklaşımları açısından da oldukça sıra dışı ve uzlaşsız bir düşünce olmuştur. Sergi düzenleyicilerinin dahi sanat nesnesi olarak sunmaya cesaret edemediği pisuarda somutluk kazanan ready-made kavramında, geniş bir sanatsal çerçevede hem formel hem felsefi bir çok veriye rastlarız. Pop Art mantığına göre -ki Marcel Duchamp (1887-1968)'tan büyük ölçüde esinlenilmişti- estetik/biçimsel bir üretim çok da değerli değildir ama önemli olan bunu düşünmektir. Bu neden ile de pop art "sanattan çok sanatta yenilik olarak" kabul edilmiştir (Şahiner, 2001: 59). Pop Art sanatçıları ayrıca sanattaki biriciklik kavramını da küçümsedikleri için İngiltere'de Richard Hamilton'un ve ABD'de Andy Warhol'un yaptığı (tıpkı dadacılar gibi) sanatçının biricik-duygusal ve estetik yaratıcılığa dayalı ontolojisini inkâr etmektedir.

Pop Sanat'ın başlıca sanatçılarından Andy Warhol'un fotografik imgeyi olduğu gibi tuvale aktardıktan sonra müdahalelerde bulunması ve serigrafi tekniğine başvurması ve mekanik çoğaltım yöntemlerine duyduğu ilgi sanatının içeriğini ve felsefesini belirleyen bir anlama sahiptir.



Resim 3.18. Andy Warhol- Büyük Elektrikli Sandalye (1967).

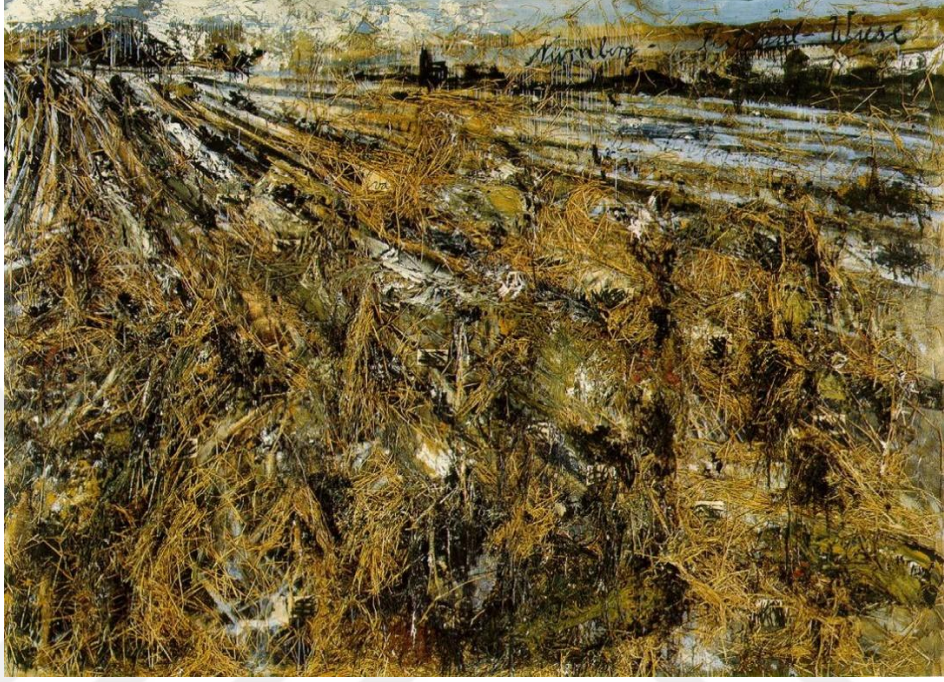
Stokholm’de sergilenen Büyük Elektrikli Sandalye, Warhol’un 1963’te Amerikan Basın Derneği (APA) imzalı bir elektrikli sandalye fotoğrafından yola çıkarak yapmaya başladığı seriye ait bir yapıttır (Resim 3.18). Elektrikli sandalyenin kompozisyonunun ortasında, biraz solda kalacak şekilde kesilmiştir. Büyük ölçekli, çok renkli baskı tekniği uygulamış, tüm efektlerin aktarıldığı tekil bir imge kullanmıştır.

Elektrikli sandalyenin uyumsuz, sarımsı yeşille kaplı negatif imgesinin kullanılması, kırmızımsı turuncu renkli zeminin üstüne basılan imgeyi belli belirsiz görünür kılmıştır ve imgenin bulunduğu ortama tuhaf bir şekilde gelip geçici, gerçek olmayan dünya hissi vermiştir. Resmin sol tarafındaki, aşağı doğru açı yaparak inen ve beklenmedik şekilde karşımıza çıkan mavi dilim, elektrikli sandalyenin yaşam ve ölüm arasında, gerçekliğin kıyısında uğursuzca duruyormuş gibi görünmesine yol açan boşluğa benzer bir görüntü yaratmıştır (Thompson, 2014: 318).

3.1.3. 1970...1980... Yeni Dışavurumculuk

“Yeni dışavurumculuk” 1970’lerden itibaren Avrupa’da ve Amerika’da gündeme gelen yeni resimsel yaklaşımların tümünü tanımlamaktadır. 1960 ve 1980 sürecine damgasını vuran kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak ortaya çıkan, modernizmin ve kavramsal eğilimlerin dışladığı geleneksel sanat anlayışına sahip çıkan bir akımdır. Yeni- Dışavurumculuk, kısmen “Minimalizm, Kavramsal Sanat ve Uluslararası Üslup”tan yaygın hoşnutsuzluğun sonucu olan “Postmodernizm” in birçok kolundan biriydi. “Ölü” sanat denen resmi benimsemekte olan yeni-dışavurumcular, bu hareketin saf soyutlamayı tercih etmelerinin yanı sıra, soğuk ve akli bir yaklaşıma sahip olmalarını hiçe sayıyorlar ve gözden düşürülmüş olan her şeyi figürasyon, objektiflik, duyguların belli edilmesi, otobiyografi, hafıza psikoloji, sembolizm, cinsellik, edebiyat ve anlatıyı öne çıkarıyorlardı. Yeni Dışavurumcuların temel ortak noktaları bireyselliği ve öznelliğidir. Yeni Dışavurumculuk, 20.yüzyılın ilk yarısında etkili olmuş Alman Dışavurumculuğuyla ilişkilendirildiği için akıma Almanya’da “Yeni Fovizm” “Yeni Vahşiler” adı da verilmiştir. Almanya’da Georg Baselitz (1938-), Anselm Kiefer (1945-), Markus Lüpertz (1941-); İtalya’da “Transavanguardia” akımıyla anılan Francesco Clemente (1952-), Enzo Cucchi (1949-); ABD’de Julian Schnabel (1951-) gibi ressamlar, “Yeni Dışavurumculuk” şemsiyesi altında farklı kaygıları yansıtmışlardır (Antmen, 2008: 263).

Anselm Kiefer resimlerinde Almanya'nın yakın tarihine yönelik imgelerin yanı sıra mitolojik simgelere de yer vermiştir. Resimlerinde saman, kül, kan gibi malzemeler kullanarak savaş, yıkım, soykırım gibi olgulara işaret etmiştir. Kiefer'in resimlerinde koyu, karanlık bir atmosfer hakimdir.

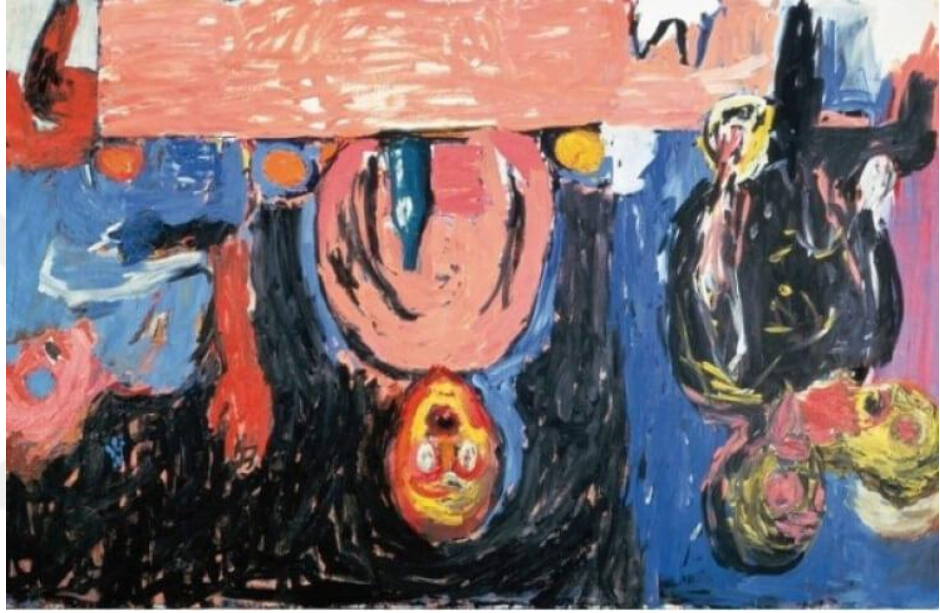


Resim 3.19. Anselm Kiefer, Nüremberg Alanı, (1982).

Anselm Kiefer'in "Nüremberg Alanı" adlı çalışması sanatçını nesnelere işlediği simgesel anlatım içeren bir tablo olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 3.19). Bu eserin konusu ikinci dünya savaşında Yahudilerin Almanlar tarafından yakıldığı Nüremberg isimli şehirde geçmektedir. Savaştan önce Nüremberg kenti özellikle kültür alanında oldukça önemli bir kentti bunun nedeni ise buralarda müzik, sanat ve resimler yapıyordu ve Almanya'nın en verimli alanlarından birisiydi. Yaşanan savaşın ardından bu şehir Nazilerin esirleri tuttuğu kamplar ve Nazilerin gösterişli törenlerinin yapıldığı, esirlere toplu olarak katliamların yapıldığı şehir haline gelmiştir. Almanya'nın bir zamanlar kültür simgesi olan Nüremberg, artık Almanya'nın kara lekesi haline gelmiştir. Kiefer'in bu eseri, kullandığı malzemelerle çözümlediği harap olmuş bir manzara ve perspektifin yarattığı sonsuzluk duygusuyla insanın yaşadığı yalnızlığı, çaresizliği ve trajik durumu anımsatır. Resimdeki genel manzara bizlere Nazi Almanya'sının Nüremberg'de yarattığı büyük yıkımın izlerini yansıtmaktadır. Kiefer'in bu eseri de savaşın yarattığı dehşet, korku ve karanlığın görünüşüne kaynaklık etmiştir.

Georg Baselitz İkinci Dünya Savaşının ardından savaş felaketinin getirdiği mahrumiyetin etkisi altında kalan ressamlardan olmuştur. Neo-ekspresyonist ressam sembolün gücünü etkili bir şekilde kullanmıştır. Soyut sembollere özellikle derin bir ruhsal güç bahşetmiştir.

Georg Baselitz, 1969 yılında odağı resim konusundan uzaklaştırıp yapı ve ekspresif yüzeye yönlendirmek için konularını baş aşağı çizmeye başlamıştır. Baselitz, resimdeki imgeleri tersyüz ederek adeta tepetaklak olmuş bir dünyayı betimlemiştir.



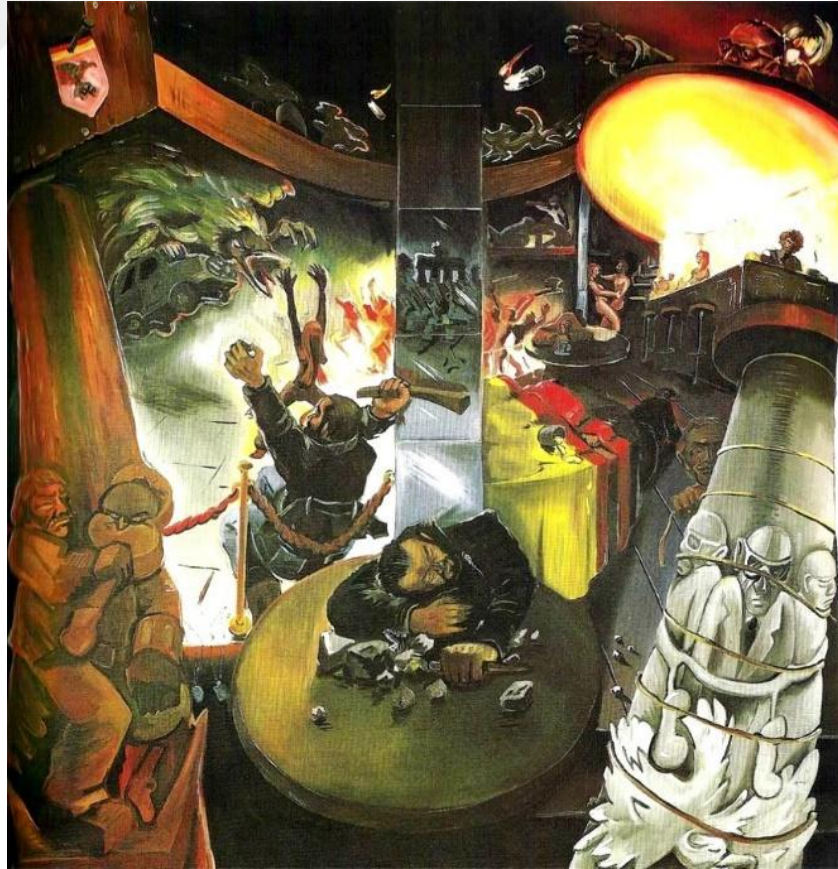
Resim 3.20. Georg Baselitz, Dresden'de Geç Akşam Yemeği, (1983).

Georg Baselitz, Dresden'de Geç Akşam Yemeği adlı kompozisyonunda figürleri izole edip ardından parçalamaya gitmiştir (Resim 3.20). Kompozisyonda figürleri tamamen ters, baş aşağı çevrilmiş bir şekilde görüyoruz. Ressam odağı, resmin konusundan uzaklaştırıp daha yapısal ve ekspresif bir yüzeye yönlendirmiştir. Baselitz Dresden'de çocukluk yıllarında kentin bombalanmasına tanık olmuştur. Savaşın bu acımasız, yıkıcı gücünü bu resmiyle anlatmıştır. Figürleri korku dolu bakışlar içinde çıldırmış, çılgınlık atarken görüyoruz. Figürleri baş aşağı şekilde ifade etmesi tersine dönmüş yıkılmış bir dünyanın, insanların altüst olmuş hayatlarının, belki de umutların, güzel duyguların ve mutluluğun son bulduğunun bir yansıması olmuştur. Renklerin kullanımında, yoğun gösterişli kesik ve tamamlanmamış fırça vuruşlarında dahi o yılların tedirgin ortamını hissettirmiştir.

Alman Yeni Dışavurumcularından Markus Lüpertz, kendi özgün üslubuyla yoğun, ham, hatta şiddetli bir dışavurumculuk sergilemiştir. Figüratif resimlerinde primitif çağrışımlı öğelere yer vermiştir (Resim 3.21).



Resim 3.21. Markus Lüpertz, 11. November, (1988).

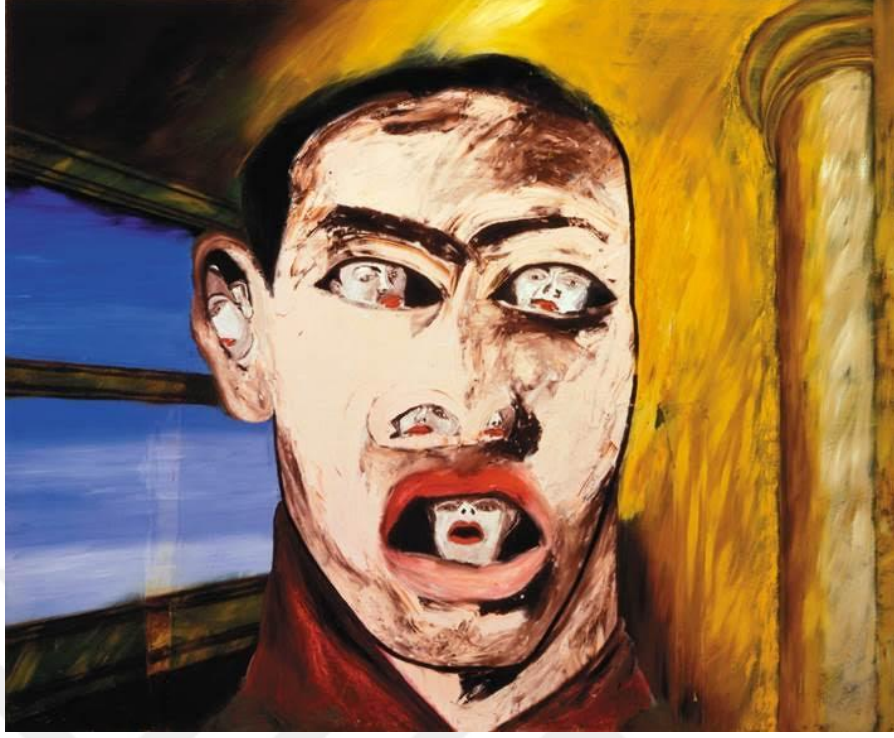


Resim 3.22. Jörg Immendorff, Kafe Almanya III (Café Deutschland n°3), (1978).

Jörg Immendorff ‘un Kafe Almanya 3 adlı çalışmasında “Kafe” sanatçının kendi aklının bir metaforudur (Resim 3.22). Koyu bir kalıtsal semboller çorbası içinde güncel politik figürlerin, Almanya’nın ulusal kahramanlarının ve Marksist kuramın işçi sınıfın çalkantılı bir girdabını görürüz. Immendorf, Kirchner’in kompozisyonundaki anksiyete yüklü köşeliliği anımsatan kalabalık, açılıp kapanan bir alan yarattı. Ama klasik Alman dışavurumcularından farklı olarak Immendorf doğaya dayalı sağlam temellere dair hiçbir şey sunmaz. Örneğin, basmakalıp Alman kartalı sembolü canlanır ve sanatçının oto portresiyle aynı alanı mesken tutar; Bellek, algı, fantezi ve medya görüntülerinin hepsi eşit temeller üzerinde etkileşime girer.

Immendorf kendini Kafe Almanya 3’ün merkezinde, bir boya fırçasını elinde sıkıca kavrar biçimde yuvarlak bir masaya yığılmış uyurken betimler. Arkasındaki aynalı kolon Berlin’deki Brandenburg Kapısını, yetmişlerin hala bölünmüş durumundaki Almanya’ında totaliter Doğu Bloğuyla Batı arasındaki en görünür ara yüzey yansıtır. Resmin ön planında kolonlara oyulmuş tehditkar saldırgan karakterlerin rölyefleri vardır. Gölgele bir figür kolonlardan birinin etrafına ip dolar ve salonun üzerinde gözlüklü bir adam sanki Max Beckman resminden hazır biçimlendirilmiş olarak alınmış sembolleri fırlatır gibi yanan mumlar atar. Cinsel taşkınlık sahnelerinde parlak biçimde aydınlatılmış nüer arka planı vurgularken sol üstteki sahnede kızgın bir Alman kartalı, bir sopayı havaya kaldırarak tiyatro iplerinin üzerine düşen ressamın üzerine çullanır. Süreklilik içindeki tek bir uzamda bulunan bu oto portrelerin eşzamanlılığı algıların aynı düzlemde soyut kavramlar olarak bir arada var olduğu ve ardışık zaman yapısına uymak zorunda olmadığı yeni bir tür gerçekliği yansıtır. Burada basit bir ana öykü ya da mesaj yoktur, onun yerine tıpkı bir rüyadaki gibi zaman ve uzam içinde çaprazlama kesişen, politik ve kişisel çağrışımlarla yüklü görüntüler ve vinyetler bolluğu vardır. Resmin geneline hakim olan kaos ortamı, tehditkar ve saldırgan karakterler şiddeti ve anarşiyi yoğun bir şekilde hissettirir (Fineberg, 2014: 405).

Francesco Clemente, Enzo Cucchi gibi İtalyan Yeni Dışavurumcular, “transavanguardia” şemsiyesi altında toplanmış ressamlardır. Figüratif resimlerinde kendi öznel dünyalarını yansıtan imgelere yer vermişlerdir. Francesco Clemente özellikle otoportreleriyle dikkat çekmektedir.



Resim 3.23. Francesco Clemente, İsim (Name), (1983).

Francesco Clemente, çizimlerinde doğanın en küçük detayında bulunan maneviyatı ifade eder. Clemente kontrol ve tutarlılığı devre dışı bırakarak görüntüler arasında dolaşırken, parçalanma ve kutuplaşmaları vurgular.

“Bir yakınlık eksikliği, bana içinde çalışabileceğim kadar alan tanıyan yerinden edilmişlik hissediyorum” bu belirsiz ayrışmayı dengelemek için, doğanın karşı konulmaz ve sonsuz süreçlerinin parçası olarak cinselliği, varlığın bir doğrulamasını sağlar. Küratör Kathy Halbreich onu “kendi evsizliğinin röntgencidir ve cinselliği ona taşınabilir meskenini, kimliğin sığınağını verir,” şeklinde tanımlamıştır. “Genellikle, Hindu üslubuyla, deliklerin genişlemesi ve erotik olasılıklar aracılığıyla ulaşılan gelip geçici ve beden dışı deneyimleri betimler. Duyuların bu şekilde dünyaya açılması dönüşümlü olarak savunmasız, korku içinde, boyun eğmiş, insanüstü bir çehre yaratır” (Fineberg, 2014: 416).

Clemente, “İsim” adlı eserinde benliğin yerinden edilmişliği hissi yansıtır (Resim 3.23). Sanatçının kendi oto portresi olarak betimlediği bu esere baktığımızda gözlerinden, ağzından, kulaklarından ve burnundan görünen yüzlerin, parçalanmış bir benliğin ifadesi olduğunu görürüz. Figürdeki ifadenin insanüstü çehresi anlamsız ve boş bakışlarıyla, izleyiciyi tedirgin edicidir ve korku duygusunu harekete geçiren bir etki yaratmaktadır.

Sanatçının duyduğu yakınlık eksikliği ve yerinden edilmişlik hissiyle figürdeki insanüstü çehrenin doğrudan bir bağlantısı vardır: Sanatçının kendisini tehlike uyandıran korkutucu bir ifadeyle yorumlaması, toplumdaki soyutlanmışlığın verdiği yakınlık eksikliğinin ve farkında olmadan çevreye verdiği tehdit ile hissettiği yerinden edilmişlik duygusunun eleştirel bir yansımasıdır.



Resim 3.24. Enzo Cucchi, Denize Dokunan Bir Resim, (1983).



Resim 3.25. Enzo Cucchi, Musica Ebra, (1982).

Yeni Dışavurumculuk Avrupa'da olduğu kadar Amerika'da da 1980'lerin egemen sanatsal üslubu olmuştur. Amerikan Yeni Dışavurumculuğu'nun en çok dikkat çeken ismi Julian Schnabel'dir. Resimlerinde kullandığı kırık tabaklarla kendine özgü bir üslup geliştirmiştir. Schnabel'in resimlerinde kullandığı gündelik hayattan malzemenin yarattığı dokusal özellikler kadar, sanat tarihinden öğelerle popüler kültür öğelerini harmanlaması, tarihsel/ kültürel kaynaklar arasında herhangi bir hiyerarşi gözetmemesi özellikle dikkat çekmiş, hatta Amerikan Dışavurumculuğunun en temel özelliklerinden birini oluşturmuştur (Resim 3.26). Schnabel'in resimlerinde tüm bu öğeler kendi kişisel tarihinin bir parçası olarak yer bulmuş, böylece öznel bir belleğin yansımaları olarak imgelere dönüşmüştür (Antmen, 2008: 268).



Resim 3.26. Julian Schnabel, St. Francis In Ecstasy, (1980).

1980'lerin Amerikan sanat ortamında resmin geri dönüşü bir yandan Jean Michel Basquiat (1960-88) ve Keith Haring (1958-90) gibi özünde kent kültürünün yansımalarını içeren ve "Grafiti Sanatı" bağlamında ele alabileceğimiz genç ressamı günde

taşırken, bir yandan da daha önceki kuşaktan ressam Philip Guston'un (1913-1980) öncülük ettiği "Yeni İmgecilik" hareketinin şekillenmesine yol açmıştır (Antmen, 2008:268).

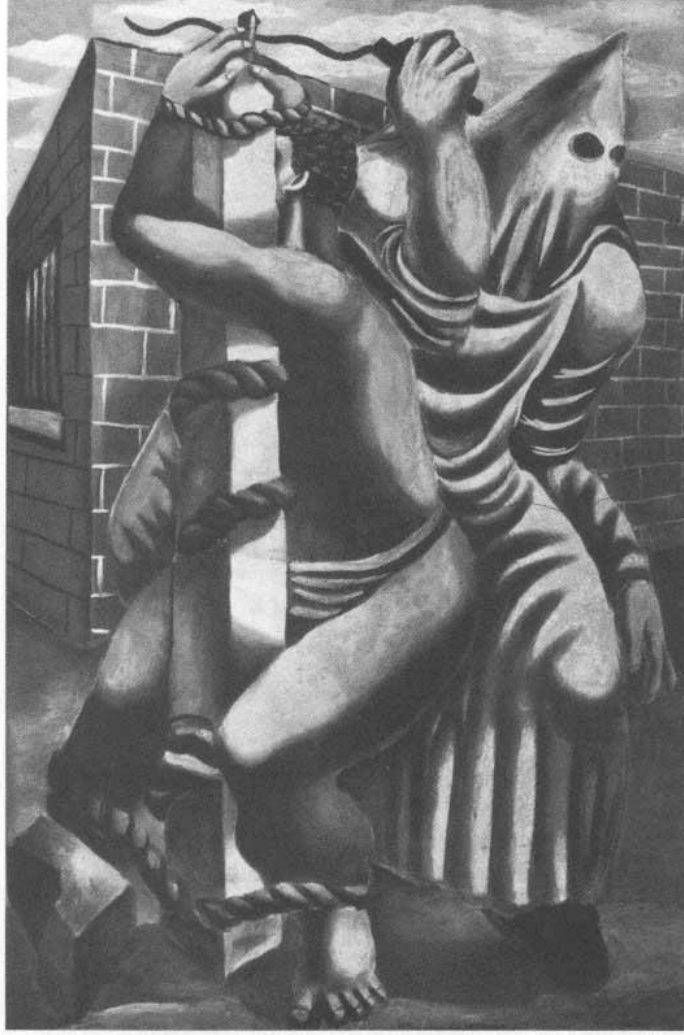


Resim 3.27. Jean Michel Basquiat, Sokaktaki Kırmızı Yangın Pompasıyla Oynayan Oğlan ve Köpek, (1982).

Basquiat, Sokaktaki Kırmızı Yangın Pompasıyla Oynayan Oğlan ve Köpek resminde, Basquiat'ın doymak bilmez bir biçimde yüceltilmiş bir tükenmişlik hissedilir (Resim 3.27). Rengin güzelliği ve muhteşem ekspresif fırça kullanımı izleyiciyi etkisi altına alır. Basquiat'ın resmi nefes kesici bir varoluşsal yokluğu tasvir eder.

"Bu resimde, yanında kırmızı haleli bir koruyucu ruhla siyah çocuk, avuçlarını bir yalvarış ve ruhani bir gizlenme jestiyle uzatarak durur. Kendini sevdiren bir gülümsemesi vardır, fakat yüz (Sanatçının mı?) içindeki kişiyi gözlerden saklayan boş bir maskedir. Bu arada, oğlanın rastalı saçları sanki içerden aydınlatılmış gibi parlak kırmızı renkle ışıldar; kemikler siyahın karşısında, iskeleti hayata döndürülmüş bir ruh gibi canlandırarak parıldar. Basquiat her bir rengi ve fırça darbesini, çalışmaya sanat tarihçisi Robert Farris Thompson'un "Afro-Atlantik canlılık" diye adlandırdığı şeyi vererek tıpkı cazın ritmik yapısı gibi en uç noktadaki yoğunluğa ulaştırmıştır" (Fineberg, 2014: 444).

Sokaktaki Kırmızı Yangın Pompasıyla Oynayan Oğlan ve Köpek'teki figürün sol ön kolundaki jسته dayalı siyah çizgi bir grafiti sanatçısının harfleri gibi "yazılmıştır" ve sol tarafta adeta bir duvarın üzerindeymiş gibi "NEEET" yazısı kazanmıştır. Bu resimde yüzeyin anlam dolu aşırılığı ilk elde bir duygu boşalımına ve dışarıdaki kişinin sanatçının varlığının özüne nüfuz edemediği bir duvar örülmesine neden olur. Bell Hooks'un yazdığı gibi; "*Basquiat'ın yapıtı sanatsal dışavurumun üzerinde (siyah deneyime ait) derin bir keder verir*" (Fineberg, 2014: 444). Sanatçının dışlanmışlık durumuyla takındığı isyankar tutum eserinde farklı bir üslupla korkuyu ve şiddeti hissettirir.



Resim 3.28. Philip Guston, Komplocular (Conspirators), (1932).

Philip Guston, ünlü, ırkçı Scottsboro Oğlanları davasını tema alan birtakım taşınabilir freskler resmetmiştir. Bunlardan biride komplocular adlı eseridir (Resim 3.28). Bu eserde Ku Klux Klancıları, iplerle bağlanmış siyah bir adamı kamçılarken betimlemiştir. Philip Guston'nun Komplocular adlı bu çalışması, toplumsal düzeyde çatışmaya sebep olan ırkçı eylemleri, özellikle Amerika'da siyahilere karşı yapılan baskı ve şiddetin boyutunu bizlere göstermektedir.

Soyutlanmış figür ve nesnelerin harmanlandığı yarı-soyut bir imgeselliğin arayışlarını duyuran, ortak noktaları kadar farklı yönleri de bulunan Susan Rothenberg (1945-), de Yeni İmgeciyedir.



Resim 3.29. Susan Rothenberg, Kırmızı (Red), (2008).

Susan Rothenberg, çitlerdeki bir adam, köpekler, atlar, yılanlar ve kuşlar çalıştı, aynı zamanda varoluşsal ve anksiyete dolu bir çalışmalar topluluğu gibi görünen metafizik oto portreler ve bedenin parçalanması üzerinde durdu. Kırmızı adlı bu eserinde de parçalanmış bir beden görüyoruz (Resim 3.29). Eser; insan bilincinin karanlık yanının, yırtıcı hayvani bir duygu olan şiddet arzusunun, saldırıya uğramış bir benliğin, parçalanmış bir kimliğin sonunun ifadesi gibidir. Bedeni kırmızı bir renkle, yoğun fırça vuruşlarıyla betimlemesi şiddetin dozunun yüksekliğini bize hissettirir. Benlik algısı ile gerçeklik algısı arasındaki kopukluğu ve yaşama eylemi içinde ölümün varlığını ima eder gibidir. Bu eserde de şiddet duygusuna çoğu eserinde olduğu gibi melodramatik bir üslupla yaklaşmıştır.

3.1.4. 1980 – 2000’ler

Postmodern kuramların yaygınlık kazanmaya başladığı 1980’li yıllarda postmodern Yeni Kavramsalılık akımı ortaya çıkmıştır. Yeni Kavramsalcılar, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanmışlardır. Toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynayarak, onları kendilerine mal edip dönüştürmüşler ve bilinen imgelerden yola çıkarak yeni anlamlar yaratmışlar ve sorgulamışlardır.

Bu dönemin sanatçıları, kitle iletişim araçlarından yayılan imgeler bombardımanının gizlediği toplumsal düzenin stratejilerini açığa çıkaran yapıtlar üretmişler, belgesel, dram, popüler müzik, komedi gibi farklı ifade biçimlerini harmanlayarak gerçeklikle kurgunun iç içe geçtiği kültürel ürünlerin gündelik yaşam üzerindeki etkisini sorgulamışlardır (Antmen, 2008: 276).

Amerikalı sanatçı Thomas Lawson, 1970’lerden itibaren tüketim ve gösteri kültürünün sunduğu görsel dağarcığı kendine mal eden sanatçılar arasında önemli bir yere sahiptir. İronik bir yaklaşımla medyanın temsil biçimlerini taklit eden Lawson, böylece görsel stereotiplerin ne denli ideolojik olduğunu göstermiş, izleyicinin bu tür bildik imgelerle “asimile edilişi”ni engellemeye çalışmıştır (Antmen, 2008: 279).



Resim 3.30. Thomas Lawson, Şehvetli Panik , (2012).

Thomas Lawson’ın Şehvetli Panik adlı eserinde tamamen canlı ve parlak renkler kullanılmış ama aslında içten bir felaket ve zayıf anlamı taşımaktadır (Resim 3.30). Yerde acılar içinde kıvrılan korku duygusu içinde yere yatmış kulaklarını kapatmış bir insan figürü, başı kopmuş heykel gibi görünen bir erkek, parçalanmış ayak uzuvları ve bir kurt başı görüyoruz. İronik bir yaklaşımla medyanın temsil biçimlerini taklit eden Lawson, bu eserinde de medyanın tamamen renkli görünen dünyasının ardında gizlenen felaket kalıntılarını anlatır gibidir.



Resim 3.31. David Wojnarowicz, Amerikan Maneviyatının Ölümü, (1987).

David Wojnarowicz kimliğinin keskin hatlarını, başta kültür normlarından farklı bir biçimde, çıplak toplumun etik bozukluklarını ve ikiyüzlülüğünü açığa vurmak için kullanmıştır. Wojnarowicz, sanatını rahat ettiği bir bölgenin dışına iten yüzleşmecî bir çalışma stili geliştirmiştir. Onun çalışmaları, toplumun bir tüketici kurmacası ve çelişkiler barajının içinde maskeleydiği kabul edilmemiş şiddetle dolu bir kültürde, bedensel deneyim ve kimliğin gerçek yakınlığıyla ilgilidir.

Amerikan Maneviyatının Ölümü adlı eserinde sanatçı, kompozisyonu, içinden geçen boğanın, diğer ikisi boyunca ilerleyen dağların ve başka ikisi üzerindeki gökyüzünün devamlılığıyla birleşen dört panele bölmüştür (Resim 3.31). Ancak gökyüzü yukarıda devam eder ve kırmızı elektrik yıldırımları dört çerçevenin tümünü birleştirirken, sağ üstteki gri kayalar kenarda keskin biçimde sonlanır ve diğer unsurlardan farklı olarak dağın sağ taraftaki sınırı kompozisyonunun orta hattı tarafından birdenbire kesilir. Bu Wojnarowicz için deneyimin çok yüzeyle gerçekliğini sarsıcı biçimde güçlendirir.

Hopi yılan oynatıcısının ve ışıldayan enerji şimşekleriyle kachina'nın korkunç görüntüleri Amerika kıtasının antik kültürlerinin ve belki de doğanın kendisinin arındırıcı gücünün avatarlarıdır. Enerji ışınları dolar banknotlarından görüntülerin içine sarılmış mekanik parçaları (sol üstte ve sol ortada) yönlerini tayin ederek çevreler ve Wojnarowicz'in nükleer “kovboy (buckaroo)” olarak Ronald Reagan grafiti şablonundan türetilen kovboyun koluna kement atar. Amerika kıtasının politik bir haritası üzerine resmedilmiş dişli çarklar (sağ altta), içinden dikenli tacıyla hasta yeşil renkli Hz. İsa'nın belirlediği yıkımın alevlerinden yüzeye çıkmış gibidir. Wojnarowicz, bu “hastalıklı toplumdan” umudunu kesmiştir ama yine de toplumun ahlaki çöküşüyle doğrudan yüzleşmesinin toplumun kurtuluşuna katkıda bulunabileceğine ilişkin hafif bir umudu varmış gibi görünmektedir (Fineberg, 2014: 450).



Resim 3.32. Fang Lijun, Seri 2 (Serial 2), (1992).

Fang Lijun, “Sinik Realistler (Cynical Realist)” olarak isimlendirilen ressamlar grubundandır. Fang Lijun’ un Seri 2, Numara 2 (Series 2, Number 2) adlı çalışmasındaki merkezde duran kel kafalı figür sıkıntıdan esniyor ya da bağırıyor gibidir; arka fondaki serser, tehditkar figürler, akılsız, manipüle edilmiş kalabalıkların bir geçidi şeklinde görülmektedir (Resim 3.32).

Fang Lijun’nun resminde bir benlik algısının açıkça ifade edilmesinin zor olduğu insan kalabalıklarıyla istila edilmiş ve toplumsal ivmenin yönlendirilmesinin zor olduğu bir dünyanın tuhaf şartlarını görüyoruz.



Resim 3.33. Martin Kippenberger, Öz Portre, (1982).

Bu ilk oto portre, Kippenberger'ın S.O.36 zamanlarının ardından yapılmıştır ve burada deneyimlediği sosyo-politik çatışmayı açık bir şekilde ortaya koyar (Resim 3.33). Siyasi açıdan sanatçı “daha keskin”, hızlı yaşayan, ihtiraslı yeni sol zihniyete yakındı ama çoğu nihilist anarşist olan genç insanların müdavimi olduğu bir gece kulübü işletiyordu. Bu gençler gibi sanatçı da ebeveynlerinin neslinin değerini reddediyordu ama genç kitlenin öz yıkım dürtülerini paylaşmıyordu. Punklar Batı Almanya'nın meritokratik toplumunun ve “canlılığın çürümesi” şeklinde gördükleri yönetim biçiminin karşı tezi olarak rastgele şiddet, cinsel özgürlük ve uyuşturucu kültürüne sarılıyorlardı. Kippenberger ise aksine, bir yandan “başarılı” olmaya çalışan bir yandan da toplumun her kesimini kapsayan sosyal özgürlük düşünün peşinde koşan bir idealistti. Kippenberger'ın bu resmi, gece kulübünde uğradığı bir saldırı sonrasında yapmış olduğu oto portresidir. Kippenberger, yaşamış olduğu korku dolu bu travmatik olayı etkili bir biçimde resmetmiştir. Resimde pek çok retorik içermektedir: üst üste rastgele yığılarak imgeyi meydana getiren grafik semboller; acımasız bir resimsel eleştiri; renk tonu aralığını hiç taviz vermeksizin kırılma noktasına varıncaya kadar zorlamak. Ama resmin, Kippenberger'ın yapıtlarında pek görülmeyen karanlık bir ürkütücülüğü ve korkutucu yanı vardır. Resme baktığımızda yaşamış olduğu şiddetin dozunun yüksekliğini de hissedebiliyoruz (Thompson, 2014: 356).



Resim 3.34. Fernando Botero, Ebu Garip İşkence 1.

1932 doğumlu Fernando Botero Angulo, Latin Amerika kökenli Kolombiyalı sanatçıdır. 1973'te de Ortadoğu'daki Yom Kippur Savaşı'ndan etkilenecek büyük bir tablo yapan ressam, 90'lı yılların sonunda da Kolombiya'daki uyuşturucu karteline karşı yaptığı resimlerle dikkat çekmiştir. Botero, politik tavrını da sanatçı kişiliğine yansıtarak ortaya koyar. Bunun en açık örneği Irak'ta bulunan Ebu Garib Cezaevi'nde yaşanan işkence olaylarını sanatına yansıtmıştır (Uzun, 2014: 81).



Resim 3.35. Fernando Botero, Ebu Garip İşkence 2.

Resimlerinde, o güne kadar geçmişte yarattığı çalışmaların ötesinde çizgisinin dışına çıkarak kendisini çok etkileyen Ebu Garip işkenceleri, Amerikalılar tarafından işlenen korkunç görüntüleri gösteren çalışmalar yapmıştır (Resim 3.34-35). Kurbanlarının acı çeken çıplak vücutlarını ve acıyı somutlaştıran yüz ifadelerini

fotoğraflardan daha başarılı bir biçimde yansıtmıştır. Ebu Garip cezaevinde yaşanan vahşeti kırmızı ve gri renkler kullanarak kendine özgü tarzıyla anlatan Botero, acıya maruz kalan figürlerinin korku ve dehşet içerisindeki hallerini etkili bir şekilde ifade etmiştir (Uzun, 2014: 80).



Resim 3.36. Fábio Magalhães, Büyük Beden.

Brezilyalı ressam Fábio Magalhães'in "Büyük Beden" adlı hiperrealist tarzdaki eserinde, ölü bir bedeninin bir poşetin içinde resmedildiğini görüyoruz (Resim 3.36). Ressamın kendi vücut kısımlarının detaylı fotoğraflarını kullanarak yaptığı resimlerinde ölü bir bedeninin yarattığı dehşeti derinden hissediyoruz.



Resim 3.37. Alfred Leopold İsidor Kubin, Su Hayaleti.

Alfred Leopold İsidor Kubin, sembolizm ve ekspresyonizmin temsilcilerindendir. Sembolizmin ve dışavurumculuğun karanlık fantezileriyle ünlü sanatçısı Alfred Kubin'ın "Su Hayaleti" isimli çalışması, denizde gerçekleşecek bir kıyameti resmetmektedir (Resim 3.37).

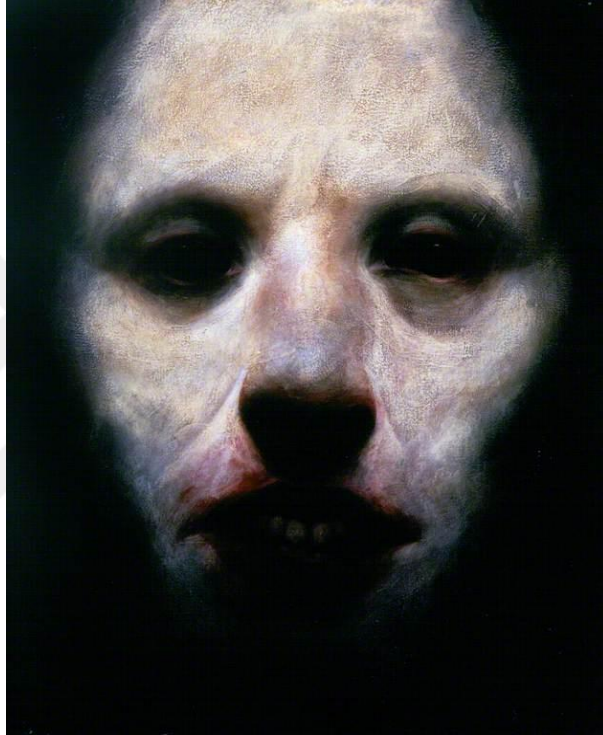
Ciddi ve karanlık çizimleri olan avangard sanatçı, distopik uzaylı yaratıklarla oluşturulmuş garip irrite edici hayal dünyasına bizide çeker ve korkunun içimize kadar işlenmesini sağlar.



Resim 3.38. Otto Rapp, Maddenin Üzerindeki Zararın Bozulması, (1973).

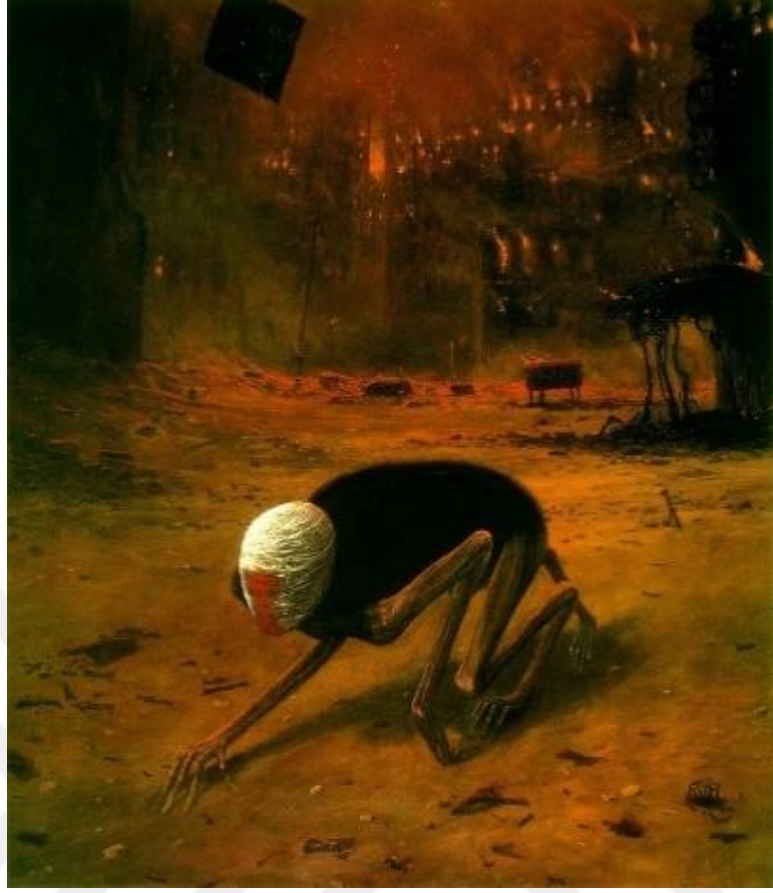
Aslen Avusturyalı olan Otto Rapp'ın "Maddenin Üzerindeki Zararın Bozulması" adlı çalışması oldukça kendine özgüdür (Resim 3.38). Nesnelerin başkalaştığı, dönüşüme uğradığı, gerçeküstü imgelerin kullanıldığı bir ambiyans ile doludur. Kullandığı teknik, detay seviyesi son derece yüksek olan, fırça vuruşlarının minimize edildiği ve izleyiciye hissettirilmediği, çoğunlukla monokrom etkilerde, yağlı boya, karakalem ve çini mürekkebi gibi teknikler ile bezeli, renk geçişlerinin ustalıkla kullanıldığı, gölge ve ışık

oyunlarıyla doludur. Eserde kullandığı imgeler birbirlerine geçerek Metamorfoza uğramakta, başkalaşmakta, dönüşüme uğramaktadır. Başka bir boyutta olduğumuzu hissettirmekte, bilim kurgu etkisi yaratmaktadır. Eser bizi korku verici hislerle dolu bir yolculuğa çıkarmaktadır. Çalışmada üzerinde çürüyen bir kafatasının yer aldığı kuş kafesi ve kafesin içinde yer alan cansız bir beden görmekteyiz. Resim bize insan zihninin yok oluşuna tanıklık ettirmekte belki de çürümenin ardından belirecek olan yeni bir oluşumun haberini vermektedir.



Resim 3.39. Ken Currie, Gallowgate Lard, (1996).

İskoç ressam Ken Currie'nin bu oto-portresi İskoç işçi sınıfının kasvetli kent yaşamını anlatıyor (Resim 3.39). Ken Currie, çağdaş toplumun rahatsızlığı olduğunu düşündüğü savaş ve çatışmanın, toplumun hastalanmasına ve çürümesine yol açtığı düşüncesini, eserlerinde sıklıkla rahatsız edici bir tasvirle anlatıyor. Sistemin yıkıcı mekanizmasını insan vücudunun yaratıcı potansiyeli ile birleştiriyor. Trajik temalarla toplumun ve insanın yıkımını anlatıyor.



Resim 3.40. Zdzisław Beksiński, Night Creeper.

"Fantastik gerçekçilik" akımının önemli temsilcilerinden Zdzislaw Beksiński, İlk olarak soyut eserler verdi. 1970'lerde içine girdiği "fantastik dönem" olarak adlandırdığı dönem 1980'lere kadar sürdü. Rahatsızlık verici imgeleri, yüzü kopuk sakatlanmış oyuncak bebek, yüzü olmayan ya da yüzü bandajlarla sarılmış insanlar gibi portreleri betimledi (Resim 3.40). Bu onun en iyi bilinen dönemidir, rahatsızlık verici imgeler, sürrealistik, kıyamet sonrası çok detaylı ölüm, çürüme manzaralarıyla, iskeletlerle dolu manzaralar, biçimsizleşmiş vücut ve çöller resmettiği dönemidir. Beksiński "Night Creeper" adlı eserinde de aynı temalar ile fazlasıyla korkutucu bir atmosfer yakalamayı başarmıştır.

SONUÇ

20. yüzyıl özellikle yaşanan sanayi devrimi ve ardından yaşanan dünya savaşının etkisi ile şekillenmeye başlanmıştır. İnsan endüstriyel dönemde yaşanan gelişmeler sonucunda doğadan ve doğallıktan kopmaya başlamasının ardından meydana gelen modernite kavramı özellikle bir ontolojik sorun olarak baş göstermeye başlamıştır. Modernite kavramının böyle bir olumsuzluk içinde baş göstermesi bu dönemde ortaya çıkan modern sanatın ona karşı mücadele vermesi uzun zaman almamış ve moderniteye karşı durmaya başlamıştır. Belirli zaman sonra meydana gelen modern sanat bir süre sonra teşhircilik görevini benimsemiştir. Daha açık şekilde anlatmak gerekirse eğer modern anlamda sanat sanatçı tarafından moderniteye karşı bir tepki olarak kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle 1945 ve 1950 yıllarından sonra resim sanatı ve sanat anlayışı Avrupa'dan yönünü Amerika'ya doğru çevirmesi sonucunda özellikle New York'ta resim alanına ilişkin yeni boyutlar ve denemeler gerçekleşmiştir. New York'da sanat büyük bir gelişme göstermiş olsa da bu tarihten itibaren oluşan dünya savaşının ardından yaşanan ekonomik ve siyasi krizler bu alanda yaşanan gelişmelere sekte vurmuştur. Yaşanan sanayi gelişmeleri ve savaşlar sonucunda insan yaşantısında meydana gelen değişimler ve insanın yaşadığı alana makinaların ve teknolojik gelişmelerin etki etmesi sanatçıyı sanata ve nesneye karşı görüşünü ve düşüncelerini farklılaşmaya zorlamıştır. Bu çerçevede sanatçılar nesnelere hesaplaşmaya başlamış ve psikolojik yönden sıkıntılar yaşamaya başlamışlardır. Sanatçı açısından nesnelere ve cisimler yeniden tanımlanması gereken birer yabancı kavram olmuştur. Bu çerçevede yapılan biçimsel bozular, soyut hale getirmeler ve modern sanat nesneyle yaşanan hesaplaşmayı gözler önüne sermektedir.

Sanat kavramı eskiden genel ve geleneksel bir yapı içinde olurken modernleşme ile birlikte esnek ve daha ifade edici bir hal almaya başlamıştır. Sanat bu noktadan sonra insanın içinde var olan duyguları ve düşünceleri daha genel ve belirleyici bir anlatımla ele almaya başlamış ve düşünsel açıdan daha esnek bir konuma gelmiştir. Sanatçının eser yaratma kavramında değişimler meydana gelmiş sanatçı modernlik ile birlikte güzel bir şey yaratmanın yanı sıra benzeri olmayan bir eser yaratmaya gayret göstermiştir. Modernizm kavramı ile beraber var olan toplumun istek ve düşüncelerine göre hareket etmekten çıkan sanatçı eserlerini belirli bir kalıba ya da kurala göre üretmekten çıkmış

eserlerinde kendi iç dünyasında bulunan duygu, düşünce, his ve o an ki ruh halini işlemeye gayret göstermiştir.

Dünya savaşıdan sonra halkın içinde bulunduğu özellikle korku duygusu sanatçılar için eserlerinde işleyecekleri birer konu haline gelmiştir. Yaşanılan bu çağ kişileri korkuya, yalnızlığa ve endişeye sürükleyecek derecede sanat eserlerinde işlenecek duygu ve düşüncelere sahiptir. Yaşanan korkuları ve buna bağlı duyguları sanatçı içinde yaşamış olduğu topluma ve içinde hissettiği duygulara bağlı olarak eserlerinde işlemeye başlamıştır. Yaşanan savaşın ardından toplumun içinde bulunduğu korku, şiddet ve yalnızlık sanatçıların eserlerinde oldukça fazla yer almıştır. Sanatçılar özellikle plastik yapılanmadan ve düşünsel düşünmeden taviz vermeden bu dönemde eserlerini açık ve eleştirel biçimde işlemişlerdir. Sanat içinde eskilerden beri bulunan insanlar sürekli olarak bulunmaya ve eserlerde işlenmeye devam ederken bunun yanı sıra insanda var olan korku ve şiddet duyguları da sanat eserlerinde sürekli olarak yer almaya devam edecektir. Bu bağlamda sanatçı olan kişi insanın içinde bulunduğu duyguları, düşünceleri toplumun içinde bulunmuş olduğu duruma göre yeniden yorumlayacak ve yeniden eserlerinde işleyeceklerdir.

KAYNAKÇA

- Acar, B. (2007). "Bir Biçem Analizi: Dışavurum ile Dışavurumun Ayrımlaştırılması". *Artist Modern*, 83, 48-51.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atkinson, R, L. Atkinson, R, C. ve Hilgard, E, R. (1995). *Psikolojiye Giriş*. (Çev.: M. Atakay, K. Atakay, Aysun Yavuz). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Aygün, Y. (29 Mart 2017). Şiddet ve Şiddet Olgusu. [Blog gönderisi] Erişim adresi: <https://medium.com/@yadigaraygun93/şiddet-ve-şiddet-olgusu-172a049431d>
- Bataille, G. (2018). *Gözün Öyküsü*. (Çev.: Yaşar Avunç). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Baynes, K. (2016). *Toplumda Sanat*. (Çev.: Yusuf Atılğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev.: Ali Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boztunalı, Z. S. (2016). Resim Sanatında Kırmızı Rengin Serüveni. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* , 6 (1), 90-114. <https://doi.org/10.20488/www-std-anadolu-edu-tr.291239>
- Canetti, E. (2010). *Kitle ve iktidar*. (Çev.: Gülşat Aygen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çimen, F. (2005). *Korku Duygusunun Seramik Form Ve Yüzeylerde Figüratif Yorumu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon - Duyumsamanın Mantığı*. (Çev.: Can Batukan, Ece Erbay). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Difturth, H. V. (1991). *Korku ve Kaygı*. (Çev.: Nasuh Barın). İstanbul: Metis Kitap.
- Duhm, D. (2009). *Kapitalizmde Korku*. (Çev.: Sargut Sölçün). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Eczacıbaşı, Ş. (2008). "Figür". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (I. Cilt, 516-517). İstanbul: Yem Yayınları.

- Elmas, H. (2006). *On Dokuzuncu Yüz Yılda Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu?*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Erdok, N. (1977). *Figüratif Resimde “Bakış Diyalektiği ve Bakış Espas İlişkisi”*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*. (Çev.: Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Frostig, M. (1968). *Pictures and patterns. Teacher's Guide*.
- Gerlilngs, C. (2006). *100 Great Artists* (Elektronik Sürüm). New York: Arcturus Publishing.
- Germaner, S. (1996). *1960 Sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Giderer, H. E. (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Goleman, D. (1996). *Duygusal Zekâ. Neden EQ, IQ'dan Daha Önemlidir?* (Çev.: Banu Seçkin Yüksel). İstanbul: Varlık Yay.
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve Yanılsama*. (Çev.: Ahmet Cemal). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. (Çev.: E. Erduran, Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Guiloume, P. (1970). *Psikoloji*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Han, B. C. (2017). *Şiddetin Topolojisi*. (Çev.: Dilek Zaptçioğlu). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hobbes, T. (2014). *De Cive Yurttaşlık Felsefesinin Temelleri* (Çev.: Deniz Zarakolu). İstanbul: Belge Yayınları.
- Hobbes, T. (2007). *Leviathan – Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti* (Çev.: Semih Lim). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnal, B. (2003). “Modern Sanatın Klasikleri Üzerine”. *Türkiye’de Sanat Dergisi*, 61, 32-39.

- İskender, K. (1991). “Modernizmden Postmodernizme Sanat Neydi, Ne Oldu?”. *Türkiye’de Sanat Dergisi*, 35, 38- 51.
- Karaağaç, A. (2016). “Jackson Pollock: Amerikan Soyut Dışavurumculuğun Yüzü”. *İndigo Dergisi*, Sayı: 133, (<https://indigodergisi.com/2016/10/jackson-pollock-amerikan-soyut-disavurumculuk/>).
- Kaya, Z. (2013). Savaşların Yaşam Üzerindeki Etkileri. [Blog gönderisi] Erişim adresi <http://zeynepkaya7923.blogcu.com/savaslarin-yasam-uzerindeki-etkileri/13786846>
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Köknel, Ö, (2005). *Psikoloji, Kaygıdan Mutluluğa Kişilik*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Cevat Çopan, Sadi Öziş). İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.
- Machiavelli, N. (1999). *Prens*. (Çev.: Nazım Güvenç). İstanbul: Anahtar Yayınları.
- May, R. (2008). *Yaratma Cesareti*. (Çev.: Alper Oysal). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mülayim, S, (1995). “Sanat ve Şiddet”. M.Ü. A.E.F. Resim-İş Böl. Mez. Der. Yayını, (6). <http://www.avnioztopcu.com/dersbelgeligi/kunduz/siddet/sanatvesiddet.htm>
- Ovidius. (1994). *Dönüşümler*. (Çev.: İsmet Zeki Eyüboğlu). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Ötgün, C. ve Bolat, E. (2008). “Jackson Pollock: Numara I, 1950 (Lavanta Kokusu)”. *Sanat Dergisi*, (14), 22. <https://dergipark.org.tr/download/article-file/28965>
- Paglia, C. (1996). *Cinsellik ve Şiddet, ya da Doğa ve Sanat*. (Çev.: Turgut Berkes). İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık.
- Rosenblum, R. (2001). *Sanat Tarihi Olarak Warhol*. (Çev.: Tuncay Birkan). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Simmel, G. (2016). *Gizliliğin ve Gizli Toplumların Sosyolojisi* (Çev.: İdil Dünder). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Svendsen, L. Fr. H. (2017). *Korkunun Felsefesi* (Çev.: Murat Erşen). İstanbul: Redingot Kitap.
- Şahiner, R. (2001). “1960 Sonrası Sanatın Göstergesel Karakteri”. *Türkiye’de Sanat Dergisi*, 50, 56-65.

Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. (Çev.: Firdevs Candil Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Tunalı, İ. (1981). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (2011). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türk Dil Kurumu. (2019, 12 Temmuz) Erişim adresi

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=korku

Uzun, A. (2014). *1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ünsal, A. (1996). "Genişletilmiş Şiddet Tipolojisi". *Cogito Dergisi*, 6-7, 30.

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

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Canan Yunak KUŞCA
Doğum Yeri ve Tarihi	Kayseri 1986
Eğitim Durum	
Lisans Öğrenimi	Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	M.E.B. Yunus Emre Mesleki Teknik Anadolu Lisesi
İletişim	
E-Posta Adresi	canannynk@gmail.com
Tarih	