

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

**ŞİDDET OLGUSUNUN 1980 SONRASI ÇAĞDAŞ SANAT
ESERLERİNE YANSIMASI**

**Hazırlayan
Nuri YAVUZ**

**Danışman
Yrd. Doç. Dr. A. Feyzi KORUR**

İZMİR-2009

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “Şiddet Olgusunun 1980 Sonrası Çağdaş Sanat Eserlerine Yansıması” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmıő olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih:12.06.2009

Nuri YAVUZ



İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 12.10.2009 tarih ve 17.....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 3.8.....maddesine göre Resim.....Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Nuri YAVUZ'un "Şiddet Olgusunun 1980 Sonrası Çağdaş Sanat Eserlerine Yansıması" konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 01.10.2009 tarihinde, saat 14.00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra 60..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin başarılı.....olduğuna oy.....birliği.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE
Yed. Doç. Dr.
A. Feyzi KOLAR

ÜYE
Prof.
Bedri KARAYAGMUKLAR

ÜYE
Yrd. Doç. U
Resim ÖZGÜK

ÜYE
Prof. Nihat SABAÇ

ÜYE
Prof. Gören Bulut

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: YAVUZ **Adı:** Nuri

Tezin/Projenin Türkçe Adı: “Şiddet Olgusunun 1980 Sonrası Çağdaş
Sanat Eserlerine Yansıması”

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: “The Reflection of Violence
On The Contemporary Works of Art After 1980”

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S. E.

Yıl: 2009

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Doktora:

Tıpta Uzmanlık:

Sanatta Yeterlilik:

Dili: Türkçe

Sayfa Sayısı: 213

Referans Sayısı: 277

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç. Dr. **Adı:** A. Feyzi

Soyadı: KORUR

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- Şiddet

2- Çağdaş Sanat

3- Postmodernizm

4- Küresel yozlaşma

5- Nihilizm

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Violence

2- Contemporary Art

3- Postmodernism

4- Spherical degeneracy

5- Nihilism

Tarih: 12/06/2009

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet

Hayır

ÖZET

Şiddet, insanoğlunun ortaya çıkışından günümüze değin süregelen bir olgu konumundadır. Şiddet her toplumda ve her dönemde kendine özgü yöntem ve davranış biçimleriyle var olmuş ve de var olmaya devam etmektedir.

Dünyada 1980'li yıllarla birlikte teknolojik gelişmelerin yaygınlaşması ve kitle iletişim araçlarının gelişmesi, kentleşme, endüstrileşme, iç ve dış göçler, hızlı nüfus artışı gibi faktörler sosyal sistemi etkileyerek kurumların yapısında ve işleyişlerinde, büyük bir değişim yaratmıştır. Bu değişim sonuçta her alanda olumlu sonuçlar getirmesine karşın, bazı sosyal problemlerin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kuşkusuz bu sorunlardan en önemlisi şiddet olgusudur.

20. yüzyıl, yaşanan iki dünya savaşı, bölgesel ve etnik çatışmaların yoğunluğu nedeniyle şiddetin yüzyılı oldu. Kuşkusuz bu kadar yoğun yaşanan bir şiddete karşı sanat duyarsız kalamazdı. Soğuk savaş sonrası küresel politikalar ve Neo-liberal hareketlerin hız kazandığı bir dönem başladı. Bu dönemde sanatçılar, hiç olmadığından daha fazla şiddeti konu ettiler; teknolojinin görüntüleme tekniklerini kullanarak, disiplinler arası yaklaşımlara varan işler ürettiler. Bu çağdaş çalışmalarda amaç, hep aynıydı. Şiddetsiz bir yaşam özlemi, her tür iktidar olgusu karşısında, baskı gören birey düşüncesi, sıkça konu edildi ve sorgulandı.

Günümüz çağdaş sanatı, şiddetin insan yaşamına yönelik tehdidi sorgulama ve gündemde tutma görevini sürdürüyor. Çünkü teknoloji ve kitle iletişim araçlarının gücünü elinde bulunduran güç odakları, kendi emellerini ulaştırmak için şiddeti bir tüketim nesnesine, haz nesnesine indirgemiş durumdadır. En marjinal şiddet görüntüleri dahi, estetik bir çekicilikle sunularak kitle duyarsızlaştırılıyor, kavramların içi boşaltılıyor. Yaşamımızda şiddet olduğu sürece, sanatta bir şiddet temasının olmaması düşünülemez.

ABSTRACT

Violence is a phenomenon that endures since the ever first appearance of mankind until today. Violence showed up in each society and in every era before with individual modalities and behavioural forms and will keep on doing so.

During the 80's technological innovations expanded. Mass – communication – devices were developed which modified the social system and altered the institutions' structures and functions deeply by acting together with additional factors like urbanization, industrialization, internal and external immigration as well as rapid increase of population. These changes finally lead to positive results in every area. Nevertheless they caused appearance of several social problems, too. The most important one is definitely the phenomenon of violence.

The 20th century was a period of violence because of two world wars and regional and ethnical conflicts. It is beyond doubt that fine arts couldn't stay unimpressed by such an intensive violence. A time began where global policies which were commenced after the end of the cold war and neo-liberal movements gathered pace. Artists dealt more than ever before with the subject violence during this period of time. They utilized visualization techniques and produced works which nearly consisted of interdisciplinary approaches. The target of these modern approaches was always the same. The longing for a life without violence... the idea of individuals suffering from depression caused by every kind of power... These issues were covered and questioned frequently.

The Contemporary arts of our time are still doing their duty by questioning the threat caused by violence against human life and by keeping this matter in the agenda. Those ruling powers which possess the force of technology and of mass – communication – devices, demoted violence to a matter of consumption and to a matter of pleasure in order to obtain their aims. Even the

most marginal violence apparitions are presented within esthetical attraction. Thus the masses became insensitive. Notions' contents were depleted. As long as there is violence in our lives, art can't be considered without discussing it.

ÖNSÖZ

20. yüzyıl tarihte hiç görülmediği kadar büyük kitlesel şiddet olaylarının yaşandığı bir çağ olmuştur. 21. yüzyılın ilk çeyreğini yaşadığımız günümüzde ise “şiddet” neredeyse kendini hiç unutturmamak istermiş gibi her gün yaşamımızı sarsmaya devam etmektedir. Durum böyleyken, sanatın da bu kavramdan kendini soyutlaması düşünülemezdi.

Tez kapsamımızda hazırladığımız çalışmanın konusu “*Şiddet Olgusunun 1980 Sonrası Çağdaş Sanat Eserlerine Yansıması*”dır. Bu konunun seçilmiş olmasının iki önemli nedeni vardır. Birincisi, düşünürlerin günümüz sanatını tartışırken üzerinde durdukları en önemli kavramlardan biri olarak “şiddet’e atıfta bulunmalarıdır. İkincisi, 2000’li yıllardan günümüze değin şiddetin ve dramın konu edildiği resimsel çözümler yapmamdan kaynaklanıyor.

Konunun geniş bir alanda anlam bulması bilgilerin değerlendirilmesi aşamasında güçlükler çıkartmıştır. Çıkan bu sorunların giderilmesi aşamasında verdikleri katkılardan dolayı başta danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. A. Feyzi KORUR’a ve Sayın Prof. Bedri KARAYAĞMULAR’a; sabrından dolayı eşime teşekkür etmek isterim.

Nuri YAVUZ

İÇİNDEKİLER

“ŞİDDET OLGUSUNUN 1980 SONRASI ÇAĞDAŞ SANAT ESERLERİNE YANSIMASI”

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	i
TUTANAK	ii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	xiii
KISALTMALAR	xi
RESİM LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM:
BİR KAVRAM OLARAK ŞİDDET

1.1. Şiddet Olgusunun Kökeni.....	10
1.1.1. Bir Kavram Olarak Şiddet.....	11
1.1.2. Medya görüntüleri, Video- Bilgisayar Oyunları ve Şiddet.....	20
1.1.3. Bir Kişilik Sorunu Olarak Saldırganlık.....	33

II: BÖLÜM:
1980'Lİ YILLARIN SANATINA
YÖN VEREN OLGULAR BAĞLAMINDA ŞİDDET

2.1. 20. Yüzyıl Sanatında Bir Değişim Süreci Olarak şiddet.....	37
2.2. Çağdaş Sanat, Postmodernizm ve Şiddet.....	48
2.3. Küreselleşme, Soğuk Savaş ve şiddet.....	61
2.4. Nihilizm ve Şiddet İlişkisi.....	68
2.5. 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Şiddet.....	70
2.5.1. 1980'li Yıllarda Türkiye.....	70
2.5.2. 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Şiddet.....	73

III. BÖLÜM:
ÇAĞDAŞ SANATTA ŞİDDET BAĞLAMINDA ÖNE ÇIKAN SANATÇI
TAVIRLARI VE YAPIT ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. Çağdaş Sanatta Şiddet Olgusunu Konu Eden Sanatçılar ve Yapıt	
Çözümlemeleri.....	90
3.1.1. Leon Golub.....	90
3.1.2. Cindy Sherman	95
3.1.3. Orlan.....	102
3.1.4. Damien Hirst.....	111
3.1.5. Tracey Emin.....	118
3.1.6. Stelarc.....	123
3.1.7. Gunter Von Hagens.....	126
3.1.8. Maurizio Cattelan.....	138
3.1.9. Chris Burden.....	144
3.1.10. Joel-Peter Witkin.....	148
3.1.11. JR.....	153
3.1.12. Guillermo Vargas.....	159
3.1.13. Barbara Kruger.....	165
SONUÇ.....	168
EKLER.....	174
ÖZGEÇMİŞ.....	180
KAYNAKÇA.....	181

KISALTMALAR

a.g.e.	: adı geçen eser
cm.	: santimetre
.	: ap
h.	: yükseklik
kay.	: kaynak
s.	: sayfa
Prof.	: profesör
Yrd. Doç.	: yardımcı doçent
yy.	: yüzyıl

RESİM**SAYFA**

Resim:1, Francisco Goya “1808 Madrid Ayaklanmasında Kurşuna Dizilenler”, Tuval Üzeri Yağlıboya, 266 X 345 cm, 1814, Prado Müzesi/ Madrid – İspanya.....	16
Resim:2, Resim:2 Francisco Goya, “Tutsaklık Suçun Kendisi Kadar Barbarcadır”, 1810-1814, Gravür.....	17
Resim:3, 1871’li yıllar, Fransa (Fotoğraf).....	18
Resim:4, Eugène Delacroix, “ Halka Önderlik Eden Hürriyet”, tuval üzerine yağlıboya, 325 x 260 cm, 1830, Louvre Müzesi.....	19
Resim:5, Scott Kildall, “Atış” (2006) 76,20 cm x 50,80 cm Dijital Baskı.....	30
Resim:6, Benvenuto Cellini,1533, “Perseus Heykeli”.....	32
Resim:7, Paplo Picasso, “Guernicâ”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 349 x 76cm, Madrid, 1937.....	41
Resim:8, Hermann Nitsch, “Orgien Mysterien Theatre”, 1998.....	43
Resim:9, Marcel Duchamp, “Çeşme”, Philadelphia Sanat müzesi, 1917.....	51
Resim: 10, Hans Haacke, Jean Tinguely, “New York’a Ağıt”, 1960.....	55
Resim:11, Neşet Günel, “Kapı Önü”, 160x17cm. Tuval üzerine yağlıboya, 1977.....	74
Resim:12 Neşet Günel, “Korkuluk V”, 1988.....	75
Resim:13, Cihat ARAL, “Hücrede I”, 1991.....	76
Resim:14, Cihat Aral, “Yıkım II”, 1989-90.....	77
Resim:15, İbrahim Çiftcioğlu, “Eylülde Av” 175x150cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1987.....	78
Resim:16, İbrahim Çiftcioğlu, “Gayrettepe Portlereri”, 50x40cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1987.....	79
Resim:17, İbrahim Çiftcioğlu, “Önce En Temiz Olan Vurulsun” Yarıçap, 200cm, Tuval Üzerine Yağlıboya,1992.....	79
Resim:18, Aydın Ayan, “Patron”,1978.....	80
Resim:19, Aydın Ayan, “Elektrik İşkencesi” 1978.....	80

RESİM**SAYFA**

Resim:20, İrfan Önürmen, “Çığlık”, 1988.....	82
Resim:21, Mehmet Güteryüz, Mehmet Güteryüz, “Avcılar”, 65x54cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 2006.	84
Resim:22, Mehmet Güteryüz, “Avcı”, 69x55cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001.....	85
Resim:23 Arzu Başaran, “İhlâl”, kağıt üzerine suluboya-mürekkep, 260x400 cm, 2005.....	87
Resim:24, Leon Golub, “Beyaz Takım III”, Tuval üzerine Akrilik, 308.3 X 434,4 cm. New York, 1982.....	90
Resim:25, Leon Golub, “Sorgu III”, Tuval Üzerine Akrilik, 1981, Özel Koleksiyon,.....	91
Resim:26, Leon Golub: “Sorgu II”, Tuval üzerine Akrilik, 305 cm x 427 cm, 1981, Chicago Sanat Enstitüsü Koleksiyonunda.....	92
Resim:27, Leon Golub: “Vietnam III”, Keten Üzerine Akrilik, 304,8 x 853,44 cm, 1973.....	94
Resim:28, Cindy Sherman, İsimli:153,1985.....	96
Resim:29, Cindy Sherman, İsimli:255,1992.....	97
Resim:30, Cindy Sherman, isimli:302, 1993.....	99
Resim:31, Cindy Sherman, İsimli:261,1992.....	100
Resim:32, Cindy Sherman, “Tarihi Portreler:183”, 1991.....	100
Resim:33, Cindy Sherman “Tarihi Portreler: 193”.....	100
Resim:34, Cindy Sherman “Tarihi Portreler: 199”, 2005.....	100
Resim:35, Cindy Sherman, İsimli:250, 1992.....	101
Resim:36, Orlan, “5. Estetik Ameliyat Gösterisi”, 8 Aralık 1991, (performans).....	104
Resim:37, Orlan, “Popüler Portre”.....	105
Resim:38, Orlan, 1993.....	107

Resim:39, Orlan, “Ameliyat” Sydney, Avusturalya 1993(performans fotoğrafı).....	108
Resim:40, Damien Hirst, “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkânsızlığı”, 213 cm x 518 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York 1992.....	112
Resim:41, Damien Hirst “Bu küçük domuz markete gitti, bu küçük domuz evde oturdu”, 1996, çelik, cam, domuz, formaldehit, elektrikli motor, 2 tank, boyut: 120 x 210 x 60 cm., Charles Saatchi Koleksiyonunda.....	114
Resim:42, Damien Hirst, “Saint Sebastian”, Formaldehit içinde oklarla vurulmuş boğa, 2007.....	115
Resim:43, Damien Hirst, “Meryem Ana Heykeli” (Virgin Mother) Yükseklik: 10,668 metre, Ağırlık: 13,5 ton, Bronz döküm, Royal Sanat Akademisi, Londra 2006.....	116
Resim:44, Damien Hirst, “Tanrı aşkına!” 8601 mücevher, insan dişleri,platin kuru kafa, 2007.....	116
Resim:45, Damien Hirst “Doğum” (Cyrus), Fotoğraf , 2007.....	117
Resim:46, Tracy Emin, “Yatağım”,1998.....	120
Resim:47, Tracey Emin, “Yattığım Herkes” 1995.....	121
Resim:48, Tracey Emin, “Yattığım Herkes” (detay) 1995.....	121
Resim:49, Tracy Emin, “Para” Fotoğraf,.....	122
Resim:50, Stelarc, “Elyazma” (Handswriting), Maki Galerisi, Tokyo, 22 Mayıs 1982.....	123
Resim:51, Stelarc, “Üçüncü El ve Lazer Göz” (Performans Fotoğrafı)Maki Galerisi, Tokyo, 2 Mart, 1986.....	125
Resim:52, Stelarc, “Yan asma”, (fotoğraf),Tamura Galerisi, 12 Mart 1978.....	127
Resim:53, Stelarc, “Cadde Asma”, (performans Fotoğrafı), Mo David Galerisi, 21 Temmuz 1984.....	128
Resim:54, Stelarc, “Gergin Cilt/Üç El”, (performans Fotoğrafı), Yokohama Sanat Galerisi, 29 Mayıs 1988.....	129
Resim:55, Gunter Von Hagens “Ten yeni yılda çıkıyor”, 2000.....	131

RESİM**SAYFA**

Resim:56, Gunter Von Hagens, 16 Kasım 2006, Germany.....	134
Resim:57, Gunter Von Hagens “ <i>Strip Soccer</i> ” (Çıplak futbol).....	135
Resim:58, Gunter von Hagens (fotoraf).....	136
Resim:59, Gunter von Hagens, “ <i>Anne ve Çocuk</i> ”.....	137
Resim:60, Maurizio Cattelan, “ <i>La Nona Ora</i> “(The Ninth Hour), 1999.....	139
Resim:61, Maurizio Cattelan, “ <i>Novecento/1900</i> ”, 1997.....	141
Resim:62, Maurizio Cattelan, “ <i>Frankie&Jamie</i> ”.....	142
Resim:63, Chris Burden, “ <i>Shoot</i> (Atış), performance, Santa Ana, CA, 1971.....	144
Resim:64, Chris Burden “ <i>Mihlanmış</i> ”,(Performans), 23 Nisan, 1974.....	146
Resim:65, Eddie Adams,1968, ABD	147
Resim:66, Joel-Peter Witkin, “ <i>Woman Once a Bird</i> ”(Fotoğraf), 92.7cm X 73.2 cm, Los Angeles 1990.....	149
Resim:67, Joel-Peter Witkin, “ <i>Figür</i> ”(Fotoğraf).....	151
Resim:68, Joel-Peter Witkin, “ <i>Myself as a dead clown</i> ”(Fotoğraf), 190.5cm X 190.5 cm, 1990.....	152
Resim:69, JR., “ <i>Kahraman Kadınlar</i> ”, Brezilya, Rio de Janeiro, Providencia, 2008.....	154
Resim:70, JR., “ <i>Kahraman Kadınlar</i> ”, Brezilya, Rio de Janeiro, Providencia, 2008.....	155
Resim:71, JR ., “ <i>28 milimetre: Kadınlar</i> ”, İngiltere, Ekim 2008.....	156
Resim:72, JR., “ <i>28 milimetre: Kadınlar</i> ”, İngiltere, Ekim 2008.....	156
Resim:73, JR. “ <i>Kahraman Kadınlar</i> ”, İngiltere, Ekim 2008.....	158
Resim:74, Guillermo Vargas “ <i>You Are What You Read</i> ”, Nicaragua 2007.....	160
Resim:75, Guillermo Vargas “ <i>You Are What You Read</i> ”, Nicaragua 2007.....	161
Resim:76, Guillermo Vargas “ <i>You Are What You Read</i> ”, Nicaragua 2007.....	163

Resim:77, Barbara Kruger, Entalasyon, Mary Boone Gallery, 1991.....	167
Resim:78, Barbara Kruger, İsimsiz (You Are Not Yourself), New York, 1981....	167

GİRİŞ

Şiddet olgusunun çağdaş sanat bağlamında 1980’li yıllardan itibaren alınmasının temel nedeni siyasal dönüşümlerin, bilim ve teknolojik gelişmelerin ve sanatsal hareketlerin bu dönemde ivme kazanmış olmasından kaynaklanıyor. Hızlı bir değişim içine giren çağımız insanı, bu değişimi, toplumsal yaşamın tüm katmanlarında hissetmeye başlar. “*Hızlı Değişim*” olarak adlandırılan bu olgu için düşünürlerin tanımları da hızla değişmektedir. Örneğin, 1980’li yıllar “*uzay-endüstri-teknoloji çağı*” 1990’lı yıllar “*bilgi-anlam, iletişim ve sibernetik çağı*” ve 2000’li yıllar ise şimdiden “*vizyon çağı*” olarak adlandırılmaya başlanmıştır. İşte bu değişime paralel olarak dünyada şiddetin yoğunluğu da artmıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte sanat, sosyoloji ve felsefe birlikteliği ön plana çıkmış; edebiyat, plastik sanatlar, sinema ve tiyatro sanatı yeni bir çehre kazanmıştır. Özellikle ekonomik ve siyasal egemenlik sisteminin değişim/gelişim süreçleri olarak kapitalizmin hız verdiği günümüz postmodern çağ söyleminde, mikro-elektronik devrim sonucunda bilgi alışverişi hızlanmış ve her alanda önemli kazanımlar ortaya çıkmıştır. Kuşkusuz bu durum, yaşamımızın kolaylaşması adına büyük bir adımdır, ama diğer taraftan kültürel alanda bir yozlaşmayı da beraberinde getirmiştir. Bilgilerin ve görüntülerin sanal ortamlarda denetim dışı üretilip çoğaltılması şiddet olgusunu geçmişten daha yoğun olarak kamu önüne çıkarmış ve yaygınlaşmasına sebep olmuştur. Bütün bu veriler, 1980 sonrası şiddet olgusunun ayrı bir çerçevede değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

20. yüzyıl sanatı incelendiğinde kapitalizmin sömürü sistemine karşı eleştiri ekseninde varoluşunu aradığı görülür. Hatta bu anlayışın kökeninin de 19. yüzyılın ilk çeyreğinden günümüze değin, günlük yaşam sanatsal ifade olanaklarıyla sorgulanmıştır. Zamanla sanat toplumsal konuları sıkca ele almaya başlamıştır. Toplumsal nitelikli ideoloji kavramı ile romantik sanat özelliklerinin benimsendiği Klasik Marksist estetik tavırlarla birlikte, Yeni-Marksist (Neo-Marksist) anlayışla, 20. yüzyılın ilk çeyreğinden son çeyreğine değin Frankfurt Okulu araştırmaları

sonucunda yeni bir bakış açısıyla yorumlanmıştır. Frankfurt Okulu'nun (Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Fredrich Pollock, Leo Loventhal, Erich Fromm ve Adorno gibi) teorisyenlerinin düşünceleri ışığında sosyolojik yapının bir bütün olarak gözden geçirilmesi sanata farklı bir açılım kazandırmıştır. Bu bağlamda aydınlanmanın kazanımı olan araçsal akıl gözden düşmüş, bilimcilik, mutlak evrensel doğruları güç kaybetmiş, gerçeklik kavramının sorgulanmış ve akabinde göreliliğin güç kazandığı bir dönem başlamıştır.

Bilimsel alanlarda arka arkaya yapılan buluşlar toplumsal yaşamı, çevreyi, dünya politikasını ve felsefi düşün sistemlerini değiştirirken sanatsal anlatım biçimlerinde de bir değişime neden olmuştur. Bu bağlamda çağdaş sanatın boyutlarını kavramak ve anlamlandırmak için geçmişten tamamen farklı yöntem ve yaklaşımlara gereksinim duyulmaya başlamıştır. Bu durumu siyasal bilimci Hasan Bülent Kahraman şöyle özetliyor: “*Şurası muhakkak ki, artık yeni bir sanat var. Üstünde yeterince düşünmüyoruz belki ama 2000'lerin ürettiği yepyeni bir duyarlılık, kavrayış ve ifade görmezden gelinecek gibi değil. Algılaması, her yenilikte olduğu gibi zor; çözümlenmesi daha da güç bir yaklaşım bu, çünkü özünde geçiciliğe, sınırlılığa ve unutuşa dayanıyor.*”¹

Kahraman; çağdaş sanatın, II. Dünya Savaşı sonrasında çok geniş ölçüde ölümü ve şiddeti kendine konu ettiğini belirtiyor.

“Bu, en nihayet 1990'larda, Damien Hirst gibi sanatçıların türlü hayvanları ikiye kesip koruyucu eriyikler içinde halka göstermesine kadar gitmişti. Ortada belli bir anlayış vardı ve bunun bir 'şiddet estetiği' olduğu apaçıktı. Gerçekten de, Viyana Okulu'ndan başlayarak gelişen, Feminist sanatla yeni bir boyuta taşınan performanslar, gövdenin kullanımı bu şiddeti ürettiyordu. Kan, vücut salgıları ve her şey sanatın artık neredeyse ayrılmaz bir parçası haline gelmişti... İşin içinde şöyle bir yan da var: şiddetin en önemli gerçeği, yarattığı uyumsuzluk, ortaya koyduğu aykırılık ve en nihayet 'şok'tur. Ben bunu, az önce kullandığım kavramın tersi olarak niteliyorum. Yani 'şiddetin estetiğine' karşılık 'estetik'in şiddeti'. İnsanlık yaklaşık bir yüzyıldır bu gerçekle yaşıyor. Estetik, her gün, insanlara, mimarlıktan resme, performanstan sanayi ürünü tasarımına, tiyatroya ve sinemaya

¹ Hasan Bülent Kahraman; “*Cinselliği Anlatan Sanat*” (erişim: 30.Ocak.2008)
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=135274&tarih=25/11/2004>

kadar her düzeyde bir şiddet yaşıyor. Hiç beklemediği şeylerle onu yüz yüze getirip bu şiddeti içselleştirmesine yol açıyor.”²

Günümüz sanatı incelendiğinde bilim ve teknoloji alanındaki gelişmelerin sanatı, sanatın teknolojik gelişmeleri tetiklediği paralel bir etkileşim içinde oldukları gözlemlenir. Mikro-elektronik devrimle birlikte neo-liberel ekonomik yapı içinde bireyin yabancılaşması kaçınılmaz olmuştur. Sonuçta insan kendi özüne yabancılaşmış böylece anomiyeye (kendini dahi yok etmeye) varan bir psikolojik bir çıkmaza girmiştir. Bu psikoloji hal, kişide hayatta otoritenin verdiği baskılara karşı hınç duyan “*Ressentiment*”a (Hınç) neden olmuştur. Böyle bir kişilik hali tüm insanlara, kurumlara, düşüncelere, pratiklere, yapıtlara hatta genel olarak da değerlere ve değer yüklenmiş nesnelere karşı duyulan tepkiyle şiddete, yıkıcılığa başvurmaktan kaçınmayan şizofren bir kişilik yaratmıştır.

Hiç kuşku yok ki, bu ressentiment’in (hınç-garaz) kökeninde Nietzsche’nin Nihilizm anlayışının yarattığı çözülme ortamının ve hızlı yaşanan toplumsal değişimin, kriz ve bunalım durumlarının büyük bir etkisi vardır. Böyle bir ortamda kişi, başka insanlara, onlardan yansıyarak da kurumlara, düşüncelere, pratiklere, yapıtlara, hatta genel olarak değerlere ve değer yüklenmiş nesnelere karşı duyduğu kızgınlık, garaz, intikam ve haset gibi olumsuz duygular üretir. Ressentiment’in kaynağı bir iktidarsızlık ve tıkanma durumu vardır. Scheler, böyle bir tıkanmanın tarihsel, toplumsal, sınıfsal koşullarını tartışırken hukuksal eşitlikle maddi eşitsizliğin ya da tam tersine, maddi varlıkla siyasal güçsüzlüğün bir arada bulunduğu durumlarda Ressentiment’in ortaya çıkacağına inanmaktadır.

Geçkapitalist toplum dünyasının yaratmış olduğu küreselleşmeyle birlikte sanatın, 80’li yıllardan itibaren yeniden siyasallaşma sürecine girdiğini gözlemliyoruz. Küreselleşmenin tetiklediği dünya düzeninde artık ırkçılık, ayrımcılık, ötekilik, göç, milliyetçilik, yersiz-yurtsuzlaşma ve yoksulluk karşıtı politikalar Deleuz, Guattari ve Lacan “*şizofreni*” kavramı ile açıklık getirmeye çalışmışlardır. Sanatta post-yapısalcı bir anlayışla, genel anlamda modernizmin

² Hasan Bülent Kahraman; “*Estetiğe Şiddetli Dokunuşlar*” (erişim:2.Mayıs.2008)
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=116248&tarih=13/05/2004>

kendine özgü stratejileri ve biçimleri olarak kolâjlarla başlayan ve daha sonra beden politikalarıyla Body-Art'a kadar gelen çeşitli ifade biçimlerinde özünde “şok etmek” mantığına dayalı şiddetin konu edildiği yeni bir iktidar söylemi ortaya çıkmıştır.

Gerçekten de Scheler'in Ressentiment'ına benzer toplumsal koşullarda ortaya çıkan Günümüz Çağdaş Sanat'ı, Viyana Okulu'ndan başlayarak gelişen, Feminist sanatla yeni bir boyuta taşınan performanslarla, gövdenin kullanımı ve bunun sonunda beden üzerinden yürütülen iktidar anlayışının sorgulandığı ve şiddet ekseninde varoluşunu arayan bir yapı oluşturur.

Kahraman'ın “*Cinsellik, Görsellik, Pornografi*” adlı yapıtında da sıkça vurguladığı gibi Çağdaş Sanatın yönelimiyle şiddet arasında bir ilişki vardır:

“Savaştan sonra, Alman felsefeci Adorno, felsefe tarihinin en trajik cümlelerinden birisini kurarak, Auschwitz'den sonra artık şiir yazılamayacağını söyledi. Adorno, bir olayın boyutlarını ve insanlık için ne ifade ettiğini dile getirmeye çalışıyordu. Buna rağmen ve biraz da bunun için şiir yazıldı, bugüne kadar. Daha da yazılacak. Fakat, bu soykırımın izlerini ve onun içerdiği ‘Şeytani’ ruhun izlerini de insanlık içi sıra taşıyacak. Bu, o kadar böyle ki, savaş sonrasında ortaya çıkan sanat, salt bu tarihten etkilenmekle kalmadı. Onu çoğaltmaya da başladı”³

Bir anlamda Auschwitz'de tam bir trajedi yaşanmıştı ve insanlık buna kayıtsız kalmıştı. Bundan sonra yaşanmış tüm şiddet olaylarında insanların başkalarını veya kendilerini duyarsızlıkla suçlamasının hiçbir anlamı yoktu. Artık sanatın da bu şiddet olaylarından etkilenmemesi düşünülemezdi. Çünkü sanatla yaşam arasında organik bir bağ vardı.

“Kan, vücut salgıları ve her şey sanatın artık neredeyse ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Artık, iş tersine dönmüştür. Adorno'nun kehaneti gerçekten tersine çevrilmişti. Artık, olanlardan dehşete kapılıp şiir ‘yazmamak’ bir yana, yazılan şiir, yaşananların şiddetini azaltıyordu. Buradaki şiir, artık sadece şiir değildi. Çağdaş sanatın toplamıydı.”⁴ (...) “Sanat tarihinin önemli eleştirmenlerinden birisi, toplama kamplarını gezdiğinde gördüklerinin kendisini hiç de şaşırtmadığını belirtiyordu. Bütün geriye kalanlar ve gördükleri ona neredeyse bir ‘çağdaş sanat’ sergisini anımsatıyordu. O tel kafesler, arkasında görülen aletler sanki bir serginin unsurları gibiydi. Çağdaş sanat, 2. Dünya Savaşı sonrasında çok geniş ölçüde ölümü ve şiddeti kendisine konu edinmişti. Bu, en nihayet 1990'larda, Orlan gibi sanatçıların kendi ameliyatlarını, kan revan içindeki durumlarını halka göstermesine kadar gitmişti. Ortada belli bir anlayış vardı ve bunun bir ‘şiddet estetiği’ olduğu apaçıktı.

³ Hasan Bülent Kahraman; **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**, Agora Kitaplık,,İstanbul, 2005,s.212

⁴ Hasan Bülent Kahraman; “*Estetiğe şiddetli dokunuşlar*” (erişim:2.Mayıs.2008)
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=116248&tarih=13/05/2004>

Gerçekten de, Viyana Doğrudan Eylem Grubu'ndan başlayarak, Acconci'ye, Stelarc'a kadar gelişen, Feminist sanatla yeni bir boyuta taşınan performanslar, gövdenin kullanımı bu şiddeti üretiyordu. Kan, vücut salgıları ve her şey sanatın artık neredeyse ayrılmaz bir parçası haline gelmişti. Artık, iş tersine dönmüştü. Adorno'nun kehaneti gerçekten tersine çevrilmişti. Artık, olanlardan dehşete kapılıp şiir 'yazmamak' bir yana, yazılan şiir, yaşananların şiddetini azaltıyordu. Buradaki şiir, çağdaş sanatın toplamıydı" (...) "Başlı başına bir sorun bu. Küçümsemek mümkün değil. İnsanlar, modern sanatın 20. yüzyıl başındaki erken tarihinden bu yana bu gerçekle iç içe, yüz yüze. Marinetti ve arkadaşları, Fütüristler savaşın en önemli sanat olduğunu söylüyorlardı. Şiddetin 'gerçek' ve güzel olduğunu 'manifest' hale getiriyorlardı. Bugün vardığımız yer, Irak'ta, bir hapishanede karşılaştıklarımız. O zaman neye şaşıyoruz?" (...) "İşin içinde şöyle bir yan da var: şiddetin en önemli gerçeği, yarattığı uyumsuzluk, ortaya koyduğu aykırılık ve en nihayet 'şok'tur. Ben bunu, az önce kullandığım kavramın tersi olarak nitelendiriyorum. Yani, 'şiddetin estetiğine' karşılık 'estetığın şiddeti'. İnsanlık yaklaşık yüz yıldır bu gerçekle yaşıyor. Estetik, her gün, insanlara mimarlıktan resme, performanstan sanayi ürünü tasarımına, tiyatroya ve sinemaya kadar her düzeyde bir şiddet yaşıyor. Hiç beklemediği şeylerle onu yüz yüze getirip bu şiddeti içselleştirmelerine yol açıyor. O zaman, gerçekten, 'türünün tek örneği' olduğu için insanları dehşete düşüren, mesela bir Treblinka veya Hiroşima hiçbir şey ifade etmiyor.⁵

Kahraman'ın burada belittiği nokta, şiddet imgelerine boğulan insanlığın duyarsızlaşmasıdır. Hiç kuşkusuz tarih sayfalarında yüzlerce şiddet içerikli olay yaşanmıştır; ama günümüzde yaşanan şiddet olgusu bunlardan tamamiyle farklıdır. Günümüzde kitle iletişim araçlarının pompaladığı şiddet görüntüleri medyanın her safhasında günbegün çoğalarak karşımıza çıkmaktadır. Şiddet imgelerini sürekli izlemek durumunda kalan bireyler şiddete karşı günden güne duyarsızlaşmaktadır. Böyle bir ortamda kavramların içeriği nihilistçe tahrip edilmekte içleri boşaltılmaktadır. Günümüz dünyasında hem bireysel hem küresel bağlamda şiddet olayları giderek artmaktadır. Bu sebeptendir ki olaylar toplum bilincinde derin izler bırakmaktadır. Her insan gibi sanatçıların da şiddetin bu etkilerinden rahatsızlık duymamaları düşünülemez. Sanatçılar, çalışmalarıyla bu şiddeti sorgulayarak şiddetsiz bir yaşamın izini sürmek istemektedirler.*

⁵ Hasan Bülent Kahraman; **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**, Agora Kitaplık, İstanbul, 2005, s.212-213

* Şiddeti çalışmalarında konu edinen sanatçılar için çalışmamızın 2. bölümün sonu ile 3. bölüme bakınız.

Bütün bu değişim süreçleri sonucunda günümüz sanatını artık farklı açılardan algılamamız gerektiğini düşünen Kahraman şöyle diyor:

“karşımızda artık bambaşka bir teknolojik yapı duruyor. Farkında olmasak bile dünyaya onun ürettiği ideoloji içinden bakıyoruz. Bu da en basitinden çeşitli kaymaların ortaya çıkmasına yol açıyor. Artık sabitelerin değil değişkenlerin oluşturduğu bir dünyadayız. Postmodern dönemin üzerinde çok durduğu köksüzlük, yersizyurtsuzluk gibi olgular şimdi, sadece sanallık teknolojilerinin getirdiği olanaklarla bile, hem doğrulanmış hem de öncekinden çok daha ileride bir noktaya taşınmıştır” (...) “Böyle bir ortamda mekâna bağlı ama olanakları sınırlı ‘arşiv’ kavramından, biraz da Derrida’nın öngöremediği bir biçimde, mekândan bağımsız ama olanakları sınırsız yeni bir arşiv anlayışına doğru açılıyor. Artık teker teker insanlarda yerleşik bir hafızanın sınırları sanal dünyanın yarattığı hafıza karşısında bir anlam taşıyor, teknik olarak. Tekil insanın hafızası sadece bir öznellik bağlamı oluşturmakla sınırlı. Bu, bize kayıtlı olan değil bizde kayıtlı olan dünyadır. Oysa sanal ortamın getirdiği yeni hafıza teknolojileri bize kayıtlı dünyanın sınırsızlığını işaret etmekte ve onu sonsuzca çoğaltmaktadır. Böyle bir kurgu içinde mekânın tekillikinden de olsa olsa ancak öznellik düzeyinde söz edebiliriz. Onun dışında tarihin herhalde hiçbir döneminde karşılaşmadığımız ölçüde bir mekân yıkımı yaşanıyor ve biz onun birinci elden tanıyoruz. Ne yaparsak yapalım dilin meydana getirdiği sürekliliği de geleneği de aşmak, kırmak, koparmak olanaksızdır. Oysa bugün yeni bir dilden de söz etmek mümkün. Sanallığın dili ve onun üretilmesine olanak veren dil. En azından, mevcut ve ‘konuştuğumuz’ dilin sınırlarını genişleten bir evreden geçiyoruz.”⁶

Bu söylemler bize teknolojinin günümüz olanakları içerisinde ne kadar geniş bir alana yayıldığını göstermesi açısından önemlidir. Artık sanal (bilgisayar) ortamda bilgiler kopyalanarak çoğaltılmakta ve her çoğaltılma işleminde özünden uzaklaşan gerçeklik bir üst gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu döngüye Baudrillard’ın söylemlerinde de sıkça karşılaşmak mümkündür (“*Kusursuz Cinayet*”, “*Kötülüğün Şeffaflığı*” gibi kitaplarında).

Medya ve iletişim araçlarının yaydığı şiddet imgelerini sürekli izlemek zorunda kalan bireyin, zaman içinde bu tür olaylara alışacağı ve duyarsızlaşacağı varsayılmaktadır. Gerçekten de şiddet olaylarına ilişkin duyarsızlaştırma her geçen gün artarak devam etmektedir. Şiddet ile ilgili duyarsızlaşma arttıkça, şiddetin dozu da artmaktadır. Böylece şiddete karşı duyarsızlaşan birey şiddete ilişkin bir sahneyi izlediğinde bırakın tepki göstermeyi, o sahnelerden zevk alır hale gelmektedir.

⁶ Hasan Bülent Kahraman; “*Günümüz Görselliğini Algılamak*” (erişim:22.Kısım.2008) <http://research.sabanciuniv.edu/889/1/301180000249.pdf>

Kuşkusuz bu anlayışın ortaya çıkmasında medyanın rölü büyüktür. Sonuç itibariyle, şiddet görüntüleriyle kuşatılan bireyler gerçek bir şiddet sahnesiyle karşılaştıklarında daha az tepki verir hale gelmektedirler. Başkalarının yaşadığı acı ve olumsuzluklar onlar için önemli olmamaya başlar. Şiddete karşı tepki vermek bir yana kanıksanmaya başlanır. Zamanla empati kurma alayışı zayıflar ve bununla birlikte bireyin bencilliği artar. Ama şu gerçek de unutulmamalıdır: Başkalarının yaşadığı olumsuzlukları birgün birey kendisi de yaşayabilir. Onun içindir ki, insanlık olarak yaşamın tüm olumsuzluklarına karşı duyarlı olmak zorundayız. Bu geçeklikten hareketle sanatçılar şiddeti sorgulama görevini yerine getiriyorlar. Şiddetsiz bir dünyanın özlemini tüm insanlığa yaymak istiyorlar.

Hiçbir şüphe yoktur ki, günümüzde televizyon ve gazeteler bize şiddet dolu bir dünya sunmaktadır. Bugünün gösteri dünyasında şiddet, seyirlik bir malzeme olarak pazarlanmaktadır. Gerçekten de medya “*daha çok izleyici çekmek, daha çok kar elde etmek*” mantığına dayandığı için kitleleri istediği gibi yönlendirmektedir. Medyada önemli olan her koşulda yüksek izlenme oranını yakalamaktır. Onun içindir ki her tür şiddet ögesi, hiçbir çocuk, yetişkin ayrımı gözetmeksizin çizgi filmler, haber programları, televizyon dizileri, komedi programları, sinema filmleriyle çoğaltılarak sunulur. En vahşice işlenen fantastik filmler, bilgisayar ve video oyunları bir tüketim nesnesine dönüşür. Tepki duyulması gereken şiddet sahneleri neredeyse bir haz nesnesine indirgenmiştir. Artık eylem ve davranışlarımız, bizim bilinçli tercihlerimiz olmaktan çıkmıştır. Karar mekanizmamız kuşatılmıştır. Tüm arzu ve eylemlerimiz egemen sistemin ideolojik araçları ile yönlendirilir hale gelmiştir. Yaşam tarzımızı kendimiz belirleyemediğimiz gibi medya programlarını izlemekte de bilinçli tercihler yapamamaktayız.

Artık Neo-liberal kültürel yapının pompaladığı tüketim kültüründe ya da Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisinde, bir başka deyişle postmodern toplum insanında tüketen kısım olan beden önem kazanmıştır. İnsanların gerçekleri görmesi, düşünmesi ve araştırması bir kenara itilerek onların ne kadar tüketebilecekleri tasarlanmaya çalışılmıştır. Tüketim kültürü doğrudan bedeni hedef almış; insanların beynine ve ruhuna saldırmış; onların şizofrenler gibi gerçekleri görmeleri

engellenmiştir. Her şey gibi şiddet görüntüleri de bu yapı içinde tüketilebilir bir nesne konumundadır artık.

I.BÖLÜM:
BİR KAVRAM OLARAK ŞİDDET

1.1. Şiddet Olgusunun Kökeni

“Bir şiddetin felakete dönüşmesi için öncelikle imgeye dönüşmesi gerekiyor. İmge, gerçeği çoğaltıyor. İmge, ekranlarda, gazete sayfalarında, internet sayfalarında çoğaldıkça, gerçeğin etkisi de çoğalıyor. İmgesi olmayan şiddet, bir hiçe dönüşüyor. Ölünün, canlıyı ürkütmesi için imgeye dönüşmesi gerekiyor. Şimdi artık, Paul Virilio'nun söylediği, 'gerçeğin, sinematografik olarak yeniden-gerçekleşmesi'nin en kusursuz ve ürkütücü sahnelenmesi yaşanıyor.”⁷

Özcan Yüksel

İnsanoğlu tarihin ilk çağlarından itibaren doğayla büyük bir mücadeleye girmiştir. Kimi zaman deprem, sel, tsunami, yanardağ patlaması, kasırgalar gibi doğal felaketlerle uğraşırken; kimi zaman da kolera, veba, grip gibi salgınlarla, daha sonra bunlar da yetmezmiş gibi insanın insana zulmüne, savaşına, şiddetine karşı mücadele etmek durumunda kalmıştır.

İnsanların doğayla ilk mücadelesi avcılıkla başlamıştır. İlk insanlar beslenmek, yırtıcı hayvanların saldırısından kurtulmak amacıyla avcılık yapmışlar, taştan yontulmuş balta ve bıçaklarla hayvanları öldürmüşlerdir. Tarih öncesinde taş aletlerin, madernden yapılmış silahların tipolojik gelişimi incelendiğinde bunların gitgide daha sivri, daha keskin yapılması bu silahların sadece avlanma amacına yönelik olmadığını göstermiştir. Bu silahların, hayvanları avlamak için mi yoksa insanları avlamak için mi üretildiğine dair karar vermek gerçekten güçtür.

İlk olarak cilalı ve yontma taş devriyle başlayan silahlanma çeşitliliği maddeden yapılmış bıçak, hançer, kılıç gibi kesici; mızrak, topuz gibi vurucu; bumerang, cirit, ok-yay gibi uzaktan etkili, koçbaşı, mancınık gibi gereçlerle devam etmiştir. Bunları izleyen yıllarda ise barutun icadı tarihin en önemli keşiflerinden biri olmuştur. 1000'li yıllarda barutun bulunmasıyla başlayan, ateşli silah çılgınlığı, tarihin akışını etkileyen bilimde ve sanatta çığır açan değişimlerle çağın bilimsel ve

⁷ Özcan Yüksel; “İge İmparatorluğu” (erişim: 1.Haziran.2007)
<http://www.kesfetmekicinbak.com/atlasdan/atlasname/01034/>

teknik gelişmesine uygun olarak, biyoloji, fizik, kimya alanındaki buluşlar, silahlara yeni çehre kazandırmıştır. Böyle bir sürecin akabinde nükleer, biyolojik, kimyasal enerjili silahlar yerini güdümlü füzelere, lazer ışınli silahlara bırakmıştır.⁸ Şiddet olgusu incelendiğinde teknolojik gelişmelerle şiddet araçlarının gelişimi arasında organik bir bağ vardır. Kuşkusuz teknolojik gelişmelere paralel olarak şiddet araçlarının gelişimi ve kullanımı da artmıştır.

1.1.1 Bir Kavram Olarak Şiddet

Şiddet olgusu insanoğlunun ilk ortaya çıkışından günümüze değin süregelen bir olgu konumundadır. Şiddet olgusu çok geniş bir alanda anlam bulmaktadır. Şiddet sosyolojik, ekonomik, örgütsel, psikolojik ve kültürel etmenleri içeren; yapısal ve toplumsal bir sorun olarak geniş bir alanda incelenmektedir. Kısaca güzümüz şiddetinin kökeni incelendiğinde özellikle 1980 sonrası yaşanan toplumsal, teknolojik, ekonomik, siyasal ve küresel olaylarla ilişkili olduğu görülecektir. Bu bağlamda güzümüz şiddetinin kapsamı kendine özgü bir yapı arz etmektedir.

Etimolojik yönden şiddet incelendiğinde bu sözcüğün dilimize Arapçadan geçtiği görülür. Şiddet genellikle; sertlik, sert ve katı davranış, kaba kuvvet kullanma anlamına gelir. Yabancı dillerde ise şiddet; Fransızcada “violence” sözcüğüyle ifade edilir. Bir kişiye, güç veya baskı uygulayarak onun isteği dışında bir şey yapmak ya da yaptırmak; şiddet uygulama eylemi, zorlama, saldırı, kaba kuvvet, bedensel ya da psikolojik acı çektirme ya da işkence, vurma ve yaralama olarak tanımlanır. Violence sözcüğü Fransızcaya Latince Violentia aracılığı ile girmiştir. “Violentia” şiddet, sert ya da acımasız kişilik, güç anlamında kullanılır. Violare ise “şiddet kullanarak hareket etmek” demektir. Bu sözcüğün kökeni ise “vis” dir: Vis güç, erk, şiddet, bedensel gücü de simgeler. Ama güzümüz şiddetinin bu tanımları aşan bir yanı da vardır. Çünkü şiddetin başkasını öldürme, sakat bırakma ya da yaralama yoluyla ona

⁸ Özcan Köknel; **Bireysel ve Toplumsal Şiddet**, Altın Kitaplar yayınevi, İstanbul, 2000, s.152

zarar verilmesini içermesi ve bu tür eylemlerin başkasına karşı tehdit oluşturması kısaca insana fiziksel ve ruhsal zarar veren her ediminin şiddet olarak değerlendirilmesi sözcüğün kapsamını genişletmektedir. Şiddet kavramını düşünürken, yönettiği insanları ezen ve sömüren siyasal, sosyal ve ekonomik sistemleri veya sömürge yönetimlerinin varlığına indirgeyen ve yürürlükteki sistemin ancak karşı şiddetle ortadan kalkacağını ve yeni bir düzene geçileceğini savunan Marksist anlayış savunucularını, köktendinci siyasal eylemcileri ve ulusal kurtuluş savaşçıları da bu arada unutmamak gerekir. Bunların yanı sıra, şiddeti yücelten, ona olumlu bakan görüşler de vardır. Örneğin faşizm, savaşı devletin gücünü artıran ve insanlar arasında kahramanlığı, kendini başkaları için kurban etmeyi ve dayanışmayı pekiştirici bir araç olarak görmektedir.*

Türk dilbilimci Ali Püsküllüoğlu, *Arkadaş Türkçe Sözlük*'te şiddeti günümüze yakın bir anlamda kullanmaktadır: “1- bir devinimin, bir gücün bir davranışın, derecesi, yeğenlik, sertlik, 2- bir devinimden doğan güç, 3- aşırılık, yeğenlik, 4- karşıt tutumda, görüşte olanlara kaba kuvvet kullanma, sert davranma, sertlik... İnsanları sindirmek, korkutmak için yapılan olay ya da girilen eylem” olarak tanımlanır.⁹

Şiddet sözcüğü genel anlamda aşırı duygu durumunu, bir olgunun yoğunluğunu, sertliğini, kaba ve sert davranışı nitelendirdiği ileri sürülmektedir. Bireye ve topluma fiziksel ve ruhsal acı vermek, eziyet niyetiyle yapılan yıkıcı, yok edici, saldırgan davranışlar şiddet olarak tanımlanmaktadır. Kontrolsüz, aşırı, birdenbire veya bazen amaçsız olarak kişilere ya da çeşitli nesnelere fiziksel zarar vermeyi içeren davranışlar şiddet olarak görülür.

Doğal olarak bu veriler ışığında şiddeti bir iktidar olgusunun tezahürü olarak ele alındığımızda şiddet kavramının, “güç”le ilişkili olduğu görülecektir. Güç kullanımındaki kontrolsüzlük ve aşırılık durumu ise şiddeti yaratacaktır. Belirli ölçüleri aştığı veya bir düzeni bozduğu zaman güç “şiddet”i ortaya çıkaracaktır. Bu

* Artun Ünsal. “Genişletilmiş bir şiddet tipolojisi”. *Cogito* 1996, Sayı: 6–7, s.29–39.

⁹ Ali Püsküllüoğlu; *Arkadaş Türkçe Sözlük*, Ankara, 2000.s. 928–929.

yüzden şiddet denildiği zaman öncelikle anlaşılması gereken “*bedensel davranışlar ve eylemler dizisindeki aşırılık durumu*” akla gelmelidir. Şiddet bu bağlamda her şeyden önce bir vurma, yaralama ve kötü davranma eylemidir. Bu eylemde hedef iz bırakmaktır. Kimi zaman bu iz fiziksel yaralama amacı gütsen de asıl hedef psikolojiktir.

“*Histoire de la violence*” başlıklı çok kapsamlı bir incelemenin yazarı olan Fransız araştırmacı Jean-Claude Chesnais’nin uluslararası polis örgütü Interpol’ün sınıflandırmasını esas aldığı tipolojisi göz önüne alarak şiddet türlerini şöyle sıralayabiliriz:*

I- Özel Şiddet:

1. Cürümsel Şiddet

- a) Ölümle sonuçlanan: cinayetler, suikastler, zehirlemeler (ebeveyn ya da çocuk öldürmeleri de dahil), idamlar, v.b.
- b) Bedensel: Bilerek darbe ve yaralamalar.
- c) Cinsel: Irza geçmeler.

2. Cürümsel Olmayan Şiddet

- a) İntihar (intihar ve intihar teşebbüsleri).
- b) Kaza (araba kazaları da dahil).

II-Kollektif Şiddet

1. Grup şiddeti

- a) Grubun bireylere karşı şiddeti: (Terör, medya terörü)
- b) Grubun kendi içinde şiddeti: (Aşiret kavgası, toplu intihar, örgüt kavgası)
- c) Grubun karşı gruba şiddeti: (Kan davası, aşiretler arası savaş, stadyum ya da taraftar kavgası, mafyalararası hesaplaşma, karşıt gruplar arasında terör, grev, ırk ayrımı)

* Aktaran: Artun Ünsal. “*Genişletilmiş bir şiddet tipolojisi*”, **Cogito**, 1996, Sayı: 6–7, s.32.

d) Grubun iktidara karşı şiddeti:

(terör -siyasal ya da mafya terörü-, başkaldırı, sokak çatışması, iç savaş, genel grev, gerilla savaşı, ihtilal)

2.Devlet şiddeti:

a) İktidarın birey ve gruplara karşı şiddeti:

1-Devlet terörü: İnsan hakları ihlalleri, baskı, tekyanlı propaganda, soykırım, ırk ayrımı,

2-Endüstriyel şiddet: İş kazalarının sıklığı, çalışma koşullarının sağlıksızlığı, yetersiz sağlık ve güvenlik koşulları, aşırı gürültü, tehlikeli işyeri-atom santrali, vb.

3.Uluslar arası şiddet:

Enson kerte de şiddet (savaş)

Şiddetin yukarıdaki veriler ışığında genel bir tanımını şu şekilde yapabiliriz: Karşılıklı ilişkiler ortamında taraflardan biri veya birkaçını, doğrudan veya dolaylı, toplu veya dağınık olarak, diğerlerinin bir veya birkaçının bedensel veya törel (ahlaki/moral/manevi) bütünlüğüne, mallarına veya simgesel, sembolik ve kültürel değerlerine zarar verme eylemidir. Bu tanımlamalardan sonra şu sonuç ortaya çıkacaktır: Şiddet insana özgü olay, davranış ve tutumları içine alan bir kavramdır. Dolayısıyla doğada insandan bağımsız bir şiddet türü olmadığı söylenebilir.

Şiddet olgusunda somut verilere ulaşmak için iki grupta incelemek mümkündür. Birinci boyutuyla şiddet, akla ilk gelen haliyle fiziksel şiddettir. Fiziksel şiddet gibi önemli olan diğer bir şiddet türü ise simgesel şiddettir. Sembolist yaklaşım, şiddetin maddi olduğu kadar zihinsel de olduğu varsaymaktadır. Kısaca maddi olarak şiddet, nesnelere çarpıtmak, hasara uğratmak veya yok etmek için zor kullanmayı gerektirmektedir. Diğer şiddet türünde ise zihinsel tasarımda bulunan bir terim tehdit edildiği zaman tecavüz gerçekleşmiş olmaktadır; tecavüzün yoğunluğu, hem tehditin gücüne hem de terimin tasarımdaki önemine bağlıdır. Terimin karşılık geldiği maddi nesneye uygulanan yıkıcı fiziki güç, böylesi bir tehdit getirebilir. Terim, zor kullanan birinde, kendisine zor kullanılan birisinde, zor kullanıldığına

tanık olan birinin veya bunların birkaçında veya tümünde bulunabilir. Bu açıdan hem yumruk atan hem de yumruk yiyen boksörler hem tecavüz eden hem de mağdur konumundadır. Dövüşte tanık olan insanlar, fiziki kuvetin tecrübesini yaşayamazken, boksörlerin tecavüzünü yaşayabilirler; böylesi bir tecrübe dövüşte tanık olmanın özelliğidir. Buradaki örnekten hareketle, sokakta fiziki şiddeti izleyen kitlelerin zihninde bu olay derin izler bırakabilir. Bu olayı genişletmek de mümkündür. Her tür medya ve teknolojik araçların ürettiği görüntülere indirgenen şiddet sahnelerinin zihinsel boyutta bir şiddet yaşatacağı düşünülmektedir. Günümüzde maddi şiddetden belki de daha yoğun etkisi olan şiddet türü ise görüntüyü içeren sanallığı barındıran zihinsel etki amacına yönelik şiddettir.

Günümüzde yaşanan zihinsel etki içerikli şiddeti sorgulayan düşünürler olmuştur. Bu alandaki çalışmalarıyla tanınan düşünürlerden biri Jean Baudrillard'dır. Jean Baudrillard'ın "*The violence of the image*" (Görüntünün Şiddeti) adlı makalesinde ifade ettiği gibi şiddet olgusunu dört bölümde ele almak mümkündür. Baudrillard, şiddetin ilk biçimini "*saldırganlıktan, zulümden, tecavüz ve bozukluktan*" doğan şiddettir diyor. Jean Baudrillard, bu şiddet türünü, en güçlü ve tek taraflı şiddet olarak yorumluyor.¹⁰ Gerçekten de günümüzde bu tür şiddetie neredeyse her gün rastlıyoruz. Herhangi bir gazete ya da televizyona göz attığımızda dünyanın her bir bölgesinde yaşanan bu tür şiddet haberleriyle karşılaşırız.

Sanat tarihi incelendiğinde savaşı, katliamı, zulmü işleyen onlarca resim, heykel ve gravürün yapıldığı görülecektir. Şiddetin bu boyutunu en çok işleyen sanatçılardan biri kuşkusuz Francisco Goya idi. Goya'nın "*1808 Madrid Ayaklanmasında Kurşuna Dizilenler*" resimde, 1808'de İspanya'ya giren Fransızlara karşı, 2 Mayıs'ta halk ayaklanması ve bu ayaklanma sonucunda Fransızlar tarafından kanlı bir biçimde bastırılışı konu edilmiştir.

Bu kanlı olayların, tanıklığını yapan Goya, altmış iki yaşındayken o yaşanan vahşet dolu iki günün resmini, sekiz yıl sonra, yetmiş yaşında bitirme fırsatı

¹⁰ Jean Baudrillard; "*The violence of the image*", (çev: Nazmi Yıldız), (erişim: 12.Ocak.2009)
<http://www.egs.edu/faculty/baudrillard/baudrillard-the-violence-of-the-image.html>

bulmuştur. Sanatçının “Kara Resimler” diye adlandırılan dizisi içinde, 2/3 Mayıs resimlerinin yeri apayrıdır. Nedeni ise, bu resimlerde gerçekçi bir bakış açısı vardır. Sanki yalnızca gördüklerini resmetmişti Goya. Katıksız şiddetin hiçbir aracıya gereksinim duymadan imgeye dönüşmüş hali olan resimlerdi bunlar. Gerçekten de “Tüm figürler simge olmanın (bile) ötesinde, dehşetin, vahşetin, korkunun, korkunçluğun dolaysız kanıtları olarak yaşarlar tuvalde.” *



Resim:1, Francisco Goya “1808 Madrid Ayaklanmasında Kurşuna Dizilenler”
Tuval Üzeri Yağlıboya, 266 X 345 cm, 1814
Prado Müzesi / Madrid – İspanya

Goya'nın bir başka teknikle (gravür) yapmış olduğu “Tutsaklık Suçun Kendisi Kadar Barbarcadır” resmi yine barbarlığın katıksız bir ifadesi gibidir. Maalesef tarihin sayfalarında barbarlığın, vahşetin, şiddetin kol gezdiği en kanlı sahneler hep yaşanmıştır. Yakın tarihimizde Ebu Graip Hapishanesi'nde yaşanan sahneler Goya'nın resim:2'de ki imgesinden hiç de farklı değildir.

Baudrillard'a göre diğer bir şiddet biçimini ise, “tarihsel ve eleştirel şiddettir, olumsuzun ve ihlal etmenin, baş kaldırmanın ve devrimin şiddetidir” (belki analiz ve

* http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=1866

yorum şiddeti de buraya dâhil edilebiliriz).¹¹ Baudrillard, her iki şiddet biçiminin de belirli nedenlere ve güce, tarih ya da anlam gibi üstünlük biçimlerine bağlı olduğunu belirtiyor.



Resim:2, Francisco Goya, “Tutsaklık Suçun Kendisi Kadar Barbarcadır”
Gravür, 1810-1814

Baudrillard’ın belirttiği gibi tarihin sayfalarında devrimler hep şiddetin kol gezdiği yıllar olmuştur. Devrim yılları sadece iktidar ve karşı grupların çatışmalarıyla hatırlanmaz. Devrimler aynı zamanda iktidarın gerçekleştirdiği idamlarla da hatırlanır. Örneğin: Giyotinle Fransa’da sadece “1793 ile 1794 yılları arasında (Terör Devri) 18000 ile 40000 arasında kişi idam edildiği” tahmin edilmektedir.¹²

Toplumsal bir olgu olarak şiddeti ele alan birçok düşünür olmuştur. Örneğin; Clausewitz Savaşı “siyasetin başka araçlarla sürdürülmesi” diye tanımlarken; Engels şiddeti “iktisadî gelişmenin hızlandırıcısı”¹³ olarak görmüştür, burada yapılan

¹¹ A.g.e.

¹² http://tr.wikipedia.org/wiki/Frans%C4%B1z_devrimi (erişim:19.Aralık.2008)

¹³ Hannah Arendt; **Şiddet Üzerine**, (Çev:Bülent Peker), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.15

vurgu, hep siyasal ya da iktisadî süreklilik üzerine olmuştur. Ayrıca Engels şiddetin daima araçlara muhtaç olduğunu hep vurgulamıştır.

Bauman'a göre ise medenilik ve barbarlık, sürekli daha kötüye giden bir şiddet spiralinde yan yana durmaktadır. O, medenileşmiş normlarla gayri medenî anormallik arasında ayırıcı bir çizginin olmadığını iddia eder. Medeniyet, çağdaş koşullarda, siyasal iktidarın kendi kendini kusursuzlaştırarak bürokratik planlamaya dönüştürmesi ve soykırımı girişmesi yönünde sürekli bir potansiyeli içinde barındırır: *“Yahudi soykırımı (Holocaust) türünden fenomenlerin, medenileşme eğiliminin meşru sonuçları ve her zaman mevcut potansiyeli olduğu gerçeği kabul edilmelidir.”*¹⁴



Resim:3, 1871’li yıllar, Fransa(Fotoğraf)

Keane göre ise şiddetin kökenleri monarşide (Paine), despotizmde (Montesquieu), kapitalizmde (Marx), kapitalizm öncesi değerlerle yapılandırılmış devletlerde (Schumpeter) veya totaliter diktatörlüklerde (Arendt) aranmalıdır.¹⁵ Bu yüzden de şiddet, ancak bu rejim biçimleri yerine cumhuriyetin, anayasal monarşinin, sınıf savaşının sonunda üretim güçlerinin kolektif mülkiyetinin kurulması veya aktif yurttaşlığın canlandırılması durumunda sona erdirilebilir ya da en azından hafifletilebilir.

¹⁴ John Keane; **Şiddetin Uzun Yüzyılı**, (Çev: Bülent Peker), Dost Kitabevi, Ankara, 1998, s.42

¹⁵ A.g.e. s.106

Şiddet üzerine fikirleriyle aydınlatan filozoflardan bir diğeri ise Georges Sorel'dir (1847–1922). Sorel'e göre 1789'dan itibaren bütün siyasal devrimler ya da (başarılı başarısız) devrim girişimleri, devletin baskıcı güçlerini pekiştirmiştir. Ona göre parlamenter sosyalist bir hükümet, ne kadar iyi niyetle yola çıkmış olursa olsun, aynı gidişatı daha vahim bir şekilde sürdürecektir. Kimse, zafer kazanmış devrimcilerin yaptığı kadar düzen bayraktarlığı yapamazdı.¹⁶



Resim:4, Eugène Delacroix – Halka Önderlik Eden Hürriyet, tuval üzerine yağlıboya, 325 × 260 cm, 1830, Louvre Müzesi

Ayrıca, Sorel'e göre “*grev, bir savaş fenomenidir*”, “*güzel ve çok kahramanca*”¹⁷ diye nitelediği proleter şiddetin dahi uygarlaştırıcı bir etkisinin olduğunu savunur. Ona göre şiddet, burjuva barbarlığından kurtuluşun bir aracı olarak görülmektedir. Sorel, bu yaklaşımında uygarlaşmaya giden yolda kim zaman şiddeti ön gören bir anlayışı benimsemektedir.

Marx'ın toplum tasarısında ise şiddet, sistemin bir parçası olarak ortaya çıkıyordu. Marx, insanın toplumsal varlığına ve doğasına geri dönüşü olarak tanımladığı sosyalizmde dahi insanı köleleştiren totaliter bir rejim olarak

¹⁶ A.g.e. s.81

¹⁷ A.g.e. s.81

gerçekleştiğine tanıklık etmiştir. Marx'ın hümanist insan kuramı, gerçekte, sosyalizmle çelişen düşünce, tutum ve davranışlar insan doğasına aykırı sayılarak, şiddetle bastırılmasını öngörüyordu. Marx'ın insan kurgusu, insanın özgürleştirildiği bir sürece değil; tersine katı disipline dayanan merkezi totaliter örgütlenme içerisinde insanların özgürlüğünü kısıtlayarak, kendi varlıklarını gerçek eğilimlerine göre oluşmasını engelleyerek, yeni bir yabancılaşma, yeni bir kölelik sürecine yol açacaktı.¹⁸

Cari Schmitt'in anlayışında ise çağdaş devlet “ölümsüz tanrı” olarak tasarlanmakta ve çağdaş teknolojik dünyanın ilk yapay ürünü olarak kabul edilmektedir. Schmitt'e göre çağdaş devlet, tüm iç ya da dış, fiilen mevcut ya da potansiyel rakip güçlere karşı mücadeleyi yürüten; bunu da gerekirse şiddet yoluyla yapan, insanlarca icat edilmiş bir komuta mekanizmasına indirgenmektedir.¹⁹

Sonuçta, uygarlık tarihi incelendiğinde; uygarlık “*tarihinin bedeninin baskı altına alınmasının ve biçimlendirilmesinin tarihi*” olduğu görülecektir İktidar sadece bireyleri kısıtlayan, yönlendiren, gerektiğinde tahrip eden bir güç olarak var olmamış; aynı zamanda onu kuran, şekillendiren pozitif bir güç olarak da işlemiştir.

1.1.2. Medya Görüntüleri, Video- Bilgisayar Oyunları ve Şiddet

Kitle iletişim araçlarının toplumsal ve bireysel şiddetin meydana gelişini etkileyen faktörlerden biri olduğu iddia edilmektedir. Kitle iletişim araçlarında yer alan şiddet sahnelerinin bireylerde çatışma durumlarının artmasına yol açtığını ileri sürenler olmuştur. Bunun yanı sıra, kitle iletişim araçlarının şiddetin azalması yönünde de yararlı olabileceğini, şiddetin gösterilmesinin zihinsel bir boşalma, tat-

¹⁸ Barlas Tolan; **Çağdaş Toplumun Bunalımı, Anomi Ve Yabancılaşma**, Kalite Matbaası, Ankara, 1980, s. 142–150

¹⁹ Aktaran: John Keane; **Şiddetin Uzun Yüzyılı**, (Çev: Bülent Peker), Dost Kitabevi, Ankara, 1998, s.54

min (katarizis) oluşturacağını, şiddeti azaltabileceğini savunanlar da vardır.* Ama günümüz dünyasına bakacak olursak gün geçtikçe artan bir şiddet döneminden geçtiğimiz bir gerçektir. Bireysel şiddet olayları incelendiğinde bu olaylara neden olan birçok faktör gibi kitle iletişim araçlarının da bu olaylara sebebiyet verdiği de ortaya çıkarmıştır. Şiddet olaylarına karışan gençleri kıyaslayan uzmanlar bazı ortak verilere ulaşmıştır. Örneğin, şiddete karışan bir gencin durumu şöyle özetleniyor:

“Genç, erkek, kırsalda yaşıyor, orta sınıf aile çocuğu. Sınıf arkadaşları tarafından sessiz biri olarak tanımlanıyor. Eğitimcilere göre ise sıradan bir öğrenci. Okuldan ayrılmış. Okulunda güzel anıları yok, okul hayatını sevmiyor. Silaha ulaşımı kolay ve atış talimleri yapıyor. Masa tenisi ve **şiddet içeren bilgisayar oyunları oynamayı, korku filmleri seyretmeyi seviyor**. Yani giyinip kuşanıp şok edici eylemini gerçekleştirene kadar tipik bir genç.”²⁰

Diğer bir olayın kahramanı Almanyada eski okulunu basan, 16 kişiyi öldüren ve sonunda kendini vuran on yedi yaşındaki Tim Kretschmer'dır. Onun ifadelerinde ise yine bilgisayar oyunlarına düşkün olduğunu görüyoruz:

“Bu yaşamdan sıkıldım artık. Herkes benimle dalga geçiyor. Hiçkimse potansiyelimi görmüyor. Benim burada silahlarım var. Yarın erkenden eski okuluma gideceğim ve bir güzel ızgara yapacağım. Belki de kurtulurum. Kulaklarımı açık tut. Bernd, yarın benden haber alırlar. Yerin ismini unutmayın: Winnenden. Ve şimdi polise ihbarda bulunmayın, korkmayın, sadece oyun oynuyorum.”²¹

İnternet ortamındaki yazıştığı arkadaşına korkmaması gerektiğini söyleyen Kretschmer, sadece oyun oynadığını söylemiştir. Nitekim öyle de yapar. Her gün saatlerce oynadığı şiddet yüklü oyunların kahramanları gibi giyinir. Önce kurşungeçirmez bir yeleği, ardından da özel tim kıyafetini giyer ve 259 mermiyi ceplerine doldurmayı da ihmal etmez. Çünkü insan öldürmek onun için bir oyundur ve bu oyunun bir kuralı vardır: “*Oyun alanına gitmek ve oyununa başlamak.*” Ve öyle de yapar.

* Ayrıntılı bakınız:<< İbrahim Balcıoğlu; **Şiddet ve Toplum**, İstanbul, 2001, s.21>>

²⁰ <http://www.kanaldhaber.com.tr/HaberDetay.aspx?haberid=35662&catid=32>

²¹ <http://www.bilgisayaralimi.com/velbilisim-70/587-oyun-sanal-katl-gercek.html>

Olayın ardından uzmanlar incelemelerde bulunur. Bu incelemeler sonucunda işin “püf noktası” dikkatlerden kaçmaz. Çünkü bu ayrıntı, hemen her gencin bildiği ve çok sevdiği “*yarı gerçek*” bir internet oyununun “*gerçek*” bir gösterimi gibidir. Olayın yaşandığı günün ertesinde yapılan açıklamalar, nefeslerini tutmuş, ayrıntılı bir haber bekleyen uzmanların korkusunu doğrular niteliktedir. Katliamın perde arkasında “*şiddet yüklü sanal oyunlar*” vardır. Tim Kretschmer da katliamdan bir gece önce, sabaha dek **Counter Strike** ve **Cry Far 2** oynamıştır.²²

ABD’de yapılan bir araştırmaya göre, şiddet dolu video oyunları ve filmler, başkalarının acılarına karşı duyarsızlaştırdığını ortaya çıkarmıştır.* Psychological Science dergisinde yayımlanan ve Michigan ile Iowa Eyalet Üniversitesi tarafından yapılan araştırmaya göre, şiddet içerikli film ve video oyunlarının, başkalarını düşünme duygusunu açıkça azalttığını ortaya koymuştur.

Araştırma kapsamında 320 üniversite öğrencisinden iki gruba ayrılır. İlk denek grup 20 dakika süreyle şiddet içerikli video oyunu oynarken, diğer grup içinde şiddet bulunmayan oyunlar oynamaları sağlanır. Bir süre sonra denekler yalnızca gürültülerini duydukları şiddetli bir kavgaya tanıklık ederler. Ardından da kavgada yaralanan ve acıdan inlerken aksayarak yürüyen bir kişiyi görürler. Araştırma verilerine göre, şiddet oyunları oynayanların kavgada yaralanan bu kişiye yardım etmekte çok geç kaldıkları tespit edilir. Şiddet oyunu oynamayan grup 16 saniyede yardım ederken, diğer grup ancak 73 saniyede yardım etmeyi düşünebilmiştir. Hatta şiddet oyunu oynayanların bazılarının kavgayı bile fark etmedikleri gözlemlenir. Bu verileri değerlendiren uzmanlara göre, şiddet içerikli film, video oyunu gibi görsellere maruz kalmak, kısa süre sonra gerçek bir şiddet sahnesi görüldüğünde, kalp ritminin ve cildin elektrik iletkenliğinin düşmesine yol açan bir fizyolojik dengesizliğe yol açtığı görülmüştür.** Bu gibi veriler bize göstermektedir ki sanal

²² <http://www.bilgisayaralimi.com/velbilisim-70/587-oyun-sanal-katl-gercek.html>

* <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetay&ArticleID=922630&Date=20.02.2009&CategoryID=117>

** Ayrıntılı bakınız: <<<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetay&ArticleID=922630&Date=20.02.2009&CategoryID=117>>>

ortamda yaratılan şiddet oyunlarını sıkça oynayan kişilerin yaşama karşı daha duyarsız olduklarıdır.

Konuyu daha derinlemesine bakmak gerekirse, gerçek maddi şiddetin zihinsel etki aracına dönüşen görüntü üzerine kuramsal bilgileriyle katkıda bulunan düşünürlerden biri Jean Baudrillard'dır. Onun "*Simülakrlar ve Simülasyon*" ve "*Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*" adlı yapıtlarında da sıkça vurguladığı gibi çağımız insanı simülakr ve simülasyonların görüntüsüne indirgenen bir gerçekliği yaşamaktadır. Ona göre Simülakr, "*Bir gerçeklik olarak algılanmak istenen görüntü*"dür.* Kısaca ifade etmek gerekirse, bu durum, gerçekliğin her tür kodlar işaretler ve simgeler aracılığıyla farklı bir gerçeklik olarak tekrar üretilmesi olayıdır. Günümüzde teknolojik gelişmelerle birlikte her tür görüntü ve nesnenin kopyalanması kolaylaşmıştır. Dahası, bilgisayarlar yardımıyla kendi gerçekliği olan milyonlarca simülasyon yaratmak mümkün hale gelmiştir. Baudrillard'ın kuramsallaştırdığı simülasyon ortamında şiddet imgeleri de artık günümüz teknolojisinin olanaklarıyla sürekli üretilmektedir. Baudrillard birinci ve ikinci şiddet olarak bahsettiği fiziki şiddetten farklı olarak bir başka şiddet türünü ise şu şekilde ifade ediyor:

"Bana kalırsa bunlar ilk tür ve ikinci tür şiddetlerdir. Fakat şimdi çok farklı olan üçüncü bir tür şiddetle ilgilenmemiz gerekiyor. **Son derece radikal ve incelikli: caydırıcılığın, görüş birliği ve kontrolcülüğün, aşırı yönetmeliğin ve serbestleştirme şiddeti – sanal olanın şiddeti, bir nevi meta-şiddeti.** Tıpkı sosyal bir estetik ameliyat gibi, zorlanmış görüş birliğinin ve etkileşimin şiddeti. Bu

* **SİMÜLAKR:** Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm.

SİMÜLE ETMEK: Gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak.

SİMÜLASYON: Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi.

Ayrıntılı bakınız: <<Jean, BAUDRILLARD; *Simülakrlar ve Simülasyon*, (Çev: Oğuz Adanır), Doğu Batı, Ankara, 2008

ÜÇ BASAMAKLI SİMÜLAKRLAR DÜZENİ:

Rönesans'tan bu yana, değer yasasındaki değişmelere paralel olarak art arda ortaya çıkan üç simülakr düzenine göre:

—Rönesans'tan sanayi devrimine "klasik" dönemi belirleyen biçim *kopyalama*,

—Sanayileşme dönemine egemen biçim *üretim*,

—Kodun belirlediği güncel evredeyse egemen biçim *simülasyon*'dur.

Birinci basamaktaki simülakr doğal değer yasası, 2. basamaktaki simülakr ticari değer yasası, 3.

basamaktaki simülakr ise yapısal değer yasası tarafından belirlenmektedir.

Ayrıntılı bakınız: << BAUDRILLARD, Jean; *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*,

(Çev: Oğuz Adanır), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008.

iyileştirici, genetik, iletişimsel ve bilgiye dayalı bir şiddettir, fakat öncelik olarak profilaksi, fiziksel ve zihinsel düzenleme yoluyla kötülüğün kaynağını, olumsuzluğu ve tekilliği (tekilliğin en son biçimi olan ölüm dahil) ortadan kaldırmaya meyilli olan saydam bir şiddettir. Çatışmanın, ölümün ortadan kaldırılmasına yönelik bir şiddettir. Paradoksal olarak şiddete son veren, ve bu yüzden kökten tekzip dışında dengelenemeyen, her şeye karşı duygusal boşalma sağlayan bir şiddettir – herhangi bir amacı, herhangi bir azmi olmayan salt şiddettir.” (...) “Bilginin, medyanın, görüntülerin ve olağanüstü olanın tipik şiddetidir. Komple bir görünürlüğe sahiptir, gizlilik ortadan tamamen kaldırılmıştır.” (...) “Ekrandaki şiddet ve şiddetin insanların zihninde bıraktığı etki hakkındaki ihtilafın temel noktası budur. Gerçek şudur ki aracının nötrleştirici bir gücü vardır, şiddetin imgelem üzerindeki doğrudan etkisini dengelemektedir: **Bence üçüncü çeşit şiddet, birinci ve ikinci tür şiddeti ortadan kaldırmaktadır – ancak bunun bedeli zihniyet dünyamızdaki derin hücrelerde daha düşmanca bir ihlaldir. Tıpkı antibiyotikte olduğu, sağlığımızın genel seviyesini düşürerek hastalığa neden olan organizmaları ortadan kaldırmaktadır.**”²³

Baudrillard, savaşın, siyasetin artık şiddet araçlarıyla sürdürülmesinden ibaret olduğu tezini değiştirmemiz gerektiğini ileri sürer, çünkü ona göre medyatik imajlarla, savaşın artık başka araçlarla sürdürüldüğü farklı bir ortam yaratılmaktadır. Ona göre şiddetin en yoğun hali olan savaş, artık sinematografik ve tele-görseldir; tıpkı mekanik bir biçimde üretilen bir imajın önüne çıkan her şeyi ve herkesi etkisi altına alıp yuttuğu ve sonra da her şeyi kitlesel heyecan verici nesnelere indirgediği gibi. Napalm bombasının yol açtığı felaketler, birbirine perçinlenmiş görüntüler, gazdan zehirlenmiş cesetler, kavrulup patlamış yanıklar, gürültüyle uçan jetler, patlamalar, çığlık çığlığa çocuklar, tecavüz ve yağmalama sahneleri, tüm bunlar birer birer her an üzerimize gelmekte ve beynimize kazınmaktadır. Böyle bir ortamda savaş artık film, film de savaş olmuştur. Burada artık gerçekle simülasyon içiçe geçmiştir. Baudrillard, ister fotografik, sinemasal, isterse tele-görsel olsun, imaj üreticilerinin ve tüketicilerinin kendi gerçekliklerine anlık güven duyularını teşvik ederek onları baştan çıkardığına inanır. Böylelikle savaşın kirli gerçekliğini, tüm referans noktalarını es geçen ve özne/ nesne, özel/kamusal, iyi/kötü ve sanal/gerçek gibi tüm temel karşıtlığı çökerten imajlar kara bir delikte yitip gitmektedir. Savaş artık sorgulanamaz hale gelmiştir. Böyle bir ortamda şiddet görüntülerinin aşkın bir anlamı kalmamıştır. Onlar sadece her gün yaşadığımız şiddet sahnelerine dönüşürler. İzleyiciler bu tür görüntülerle ayartılır, ele geçirilir ve esir alınır; şiddet görüntüleri

²³ Jean Baudrillard; “*The violence of the image*”, (çev: Nazmi Yıldız), (erişim: 12.Ocak.2009) <http://www.egs.edu/faculty/baudrillard/baudrillard-the-violence-of-the-image.html>

onları, ‘bir tür ilksel memnuniyetle, antropolojik bir eğlenceyle; hiçbir estetik, ahlâkî, toplumsal veya politik yargı sınırlaması olmaksızın duyulan kaba bir coşkuyla’ doldurur.²⁴ Artık böyle bir ortamda şiddetin en tehlikelisi olan boyutu neşeye sevince ve eğlenceye karışmış olan şiddet yaşanmaya başlar ki en vahşice yaratılan şiddet imgeleri* sanki yaşamımızın doğal bir parçasıymış gibi anlam bulmaya başlar. Bu olaylar kanıksanır hale gelir. Olaylara tepki göstermek bir yana katılma arzusunu içerir. Bir anlamda şiddet yasallaşır, yayılma ortamı bulur. Bu sebepten dolayı kitleler, şiddet sahnelerinden yoğun haz almaya başlar. Video oyunları, sinema filmleri, bilgisayar oyunları ile birey kişiler ele geçirilir, sömürülür, sisteme hizmet eder bir konuma getirilir.

Görüntüye indirgenen şiddette amaç, en temel gerçekliğe ait şiddetin ortadan kaldırılmasıdır. Bu tam anlamıyla gerçekliğin tekrar yaratılması olayıdır. Gerçeklik şimge, işaret ve kodlara indirgenerek tekrar üretilir. Her şey şeffaf ve görünür olmaya başlar. Yaratılan görüntü bu görünürlüğün mükemmel halidir artık. Her şeyin eridiği kaybolduğu yerde görüntünün büyüleyiciliği yeni bir geçeklik olarak ortaya çıkar. Baudrillard’ın ifadesiyle bu durum şöyle özetleniyor:

“... gerçek olaylara tanıklık eden tüm profesyonel medya resimlerinde bu durum geçerlidir. Gerçekliği oluştururken, en vahşi olan bile, görünür hale gelirse, gerçek içeriğin ortadan kalkmasına neden olabilir. Tıpkı Eurydice Mitinde olduğu gibi: Orpheus ona bakmak için döndüğünde, ortadan kaybolur ve cehenneme geri döner. Bu yüzden, görüntülerin pazarlanması ne kadar önemli hale gelirse, gerçek dünyaya karşı o kadar umursamazlık geliştirilir. Son olarak, gerçek dünya işe yaramaz bir işlev haline gelir, hayalet biçimlerin ve hayalet olayların bir koleksiyonu olur. Plato’nun mağarasının duvarlarındaki gölge görüntülerden çok da uzakta değiliz.” (...). “Bugün her şey görüntünün kimliğine bürünmektedir - herkes gerçekliğin görüntülerin basıncı ve fazlalığı altında yok olduğunu görmezden gelmektedir. Göz ardı edilen görüntünün de gerçekliğin rüzgârı ve etkisi altında ortadan yok

²⁴ John Keane; **Şiddetin Uzun Yüzyılı**, (Çev: Bülent Peker), Dost Kitabevi, Ankara, 1998, s.164

* **İmge**: sanatçıların düş güçleri ile yarattıkları, duygu ve düşüncelerle ilgili kavramları da içeren, aynı zamanda simgesel nitelik gösteren zihinsel görüntü.

İmgelem: 1. önceden görülmüş varlıkların, yaşanmış olayların zihinde canlandırılması.
2. yeni varlıklar, olaylar yaratılması, konular bulunması.

İmgesel: 1. imge ve imgeleme ile ilgili.
2. bir sözcüğün genel kullanımının dışında kalan ancak imge gücü ile kavranabilen anlamı.

Ayrıntılı bakınız: <<http://www.toplumdusmani.net/modules/dictionary/detail.php?id=2504>>

olduğudur. Görüntü genellikle gerçeklik ile utanç verici bir suç ortaklığına girerek kendi görüntüsel varlığından zarar görmektedir. Görüntü tarafından uygulanan şiddet büyük ölçüde görüntüye uygulanan şiddet – belgelendirmenin, tanıklığın, mesajın salt vektörü olarak görüntünün sömürsü (sefalet ve şiddet mesajı da dahil olmak üzere), ahlaka, pedagojiye, politikaya ve kamusalığa bağlılığı – ile dengelenmektedir. O halde yaşamsal ve ölümcül ilüzyon olarak görüntünün büyüğü ortadan yavaş yavaş kaybolmaktadır. Bizans İkonoklastları, tanrının anlamını ve temsilini ortadan kaldırmak için görüntüleri tahrip etmek istediler. Bizler bugün de hala ikonoklastlarız, ancak karşıt anlamda: görüntüleri aşırı dozda anlam ile öldürüyoruz.” (...) “Bugün, çoğu görüntü ve fotoğraf insan durumunun içinde bulunduğu sefaleti ve şiddeti yansıtmaktadır. Ancak, bunların tümü bizi gittikçe azalarak etkilemektedir. Bunun sebebi anlamın çok fazla şeye işaret etmesidir. Bir anlamın veya bir mesajın bizi etkileyebilmesi için, görüntü kendi başına var olabilmeli ve orijinal dilini empoze edebilmelidir. Gerçek olanın imgelemimize aktarılabilmesi ya da imgelememizi gerçek olana aktarabilmemiz için, görüntü ile karşılıklı aktarımın gerçekleşmesi gerekir ve bu karşılıklı aktarım engel tanımamalı, etraflıca ele alınmalıdır (psikoanaliz açısından). Bugün, sefalet ve şiddetin görüntüler yoluyla kamusalığın ana motifi olmaya başladığını görmekteyiz.”²⁵

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere yaşadığımız çağ imajların görüntüleriyle bombardımana uğramış ve aşırı gerçeklik boyutuyla kuşatılmış bir çağdır. Teknolojinin olanaklarıyla belirlenen gerçeklik boyutunun koşulları tamamen kendine özgü bir yapı içinde belirlenir. En vahşi şiddet görüntüleri teknolojik ortamda şeffaf olarak tekrar tekrar üretilmek suretiyle kamu önüne çıkarılırsa bu görüntülere maruz kalan kişiler tahrip edilir. Bu tahribatın en somut verisi kuşkusuz duyarsızlaşmaktır.

Baudrillard, ekrandaki şiddetin etkisi üzerine şu görüşlerine yer veriyor:

“Ekrandaki şiddet ve şiddetin insanların zihninde bıraktığı etki hakkındaki ihtilafın temel noktası budur. Gerçek şudur ki aracının nötrleştirici bir gücü vardır, şiddetin imgelem üzerindeki doğrudan etkisini dengelemektedir: Bence üçüncü çeşit şiddet, birinci ve ikinci tür şiddeti ortadan kaldırmaktadır – ancak bunun bedeli zihniyet dünyamızdaki derin hücrelerde daha düşmanca bir ihlaldir. Tıpkı antibiyotikte olduğu, sağlığımızın genel seviyesini düşürerek hastalığa neden olan organizmaları ortadan kaldırmaktadır.”²⁶ “Bizim şiddetimiz, aşın-modernliği-mizin ürettiği şiddet, terördür. Simülakr bir şiddettir bu: Tutkudan çok ekrandan doğar, görüntülerin doğasıyla aynı yapıdadır.” (...) “Şiddet, ekranın zihinsel evrende açtığı oyuk aracılığıyla, kuvve halinde ekranın boşluğundadır. Öyle ki televizyonun varlığından kaynaklanacak şiddeti bir eylemin yüksek olasılığı göz önüne alınarak, televizyonun çekim yaptığı halka açık bir yerde bulunmamak yeğdir. Medya her zaman terörist

²⁵ Jean Baudrillard; “*The violence of the image*”, (çev: Nazmi Yıldız), (erişim: 12.Ocak.2009) <http://www.egs.edu/faculty/baudrillard/baudrillard-the-violence-of-the-image.html>

²⁶ A.g.e

şiddetin ön saflarındadır. Terörist şiddeti özellikle modern bir biçim haline getiren budur; bu şiddete yüklenmek istenen politik, sosyolojik, psikolojik “nesnel” nedenlerden çok daha modern bir biçime dönüştüren de budur; bu nedenlerden hiçbiri terörist şiddete denk değildir.”²⁷

Gerçekten de 1970’lerin ortalarından itibaren, teknoloji gelişmeler, bilgisayarın kullanımının yaygınlaşması birçok kişiye büyük kolaylıklar getirmiştir. Gerek mikro-işlemcinin bulunması, gerekse oldukça küçültülmesine rağmen daha da güçlendirilen transistor çipler, bilgisayarların boyutları, maliyeti ve ulaşılabilirliği açısından dramatik farklar yaratmıştır. Tasarım, televizyon reklamcılığı, fotoğraf ve filmlerde kullanılan özel imaj oluşturma süreçleri, ticari yatırımlar sayesinde kısa sürede milyonlarca dolarlık dev bir endüstrinin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Sonuçta, etkili bir imaj üretim sisteminin ortaya çıktığını göstermektedir. Böylece bilimadamları ve mühendislerin sanatçılarla işbirliğini gerektiren bir süreçten, müşteri için Software’de gerçekleştirilen resimler ve imaj sentezlemelerine doğru yönelen bir pazar anlayışı ortaya çıkmıştır. Ama bu gelişmenin kimi olumsuzlukları da yok değildir. Bilgisayarların yaygın kullanımı sonuçta fantastik öğeleri içeren birçok film ve video oyunlarının çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu durum teknik olarak mükemmel bir buluş olarak algılansa da şiddet içerikli birçok sanal görüntünün yaygınlaşmasına neden olduğu bir gerçektir. Sonuçta, şiddete karşı olan tutumumuz değişmiştir. En sıradışı şiddet içerikli sahneler estetikleşerek bir haz nesnesine dönüşmüştür. Böyle olunca bireyler daha çocukluktan beri şiddet görüntüleriyle iç içe yaşar duruma gelirler. Bu ortamın oluşmasında kuşkusuz elektronik araçların ve bilgisayarların katkısı yadsınamaz. Bu konuda Baudrillard şunları söylüyor:

“Görüntüye uygulanan son şiddet – nihai şiddet – teknolojik şiddettir: elektronik ve bilgisayarlaştırılmış, sayısal kombinasyonlar yoluyla oluşturulan sentetik görüntüler bir araya getirilir ve ekran yüzeyinde tekrar üzerlerinde çalışılır. Bu, görüntünün kendi imgeleminin, temel ilüzyonunun sonudur, çünkü sentetik işlemlerde referans alınan nokta artık mevcut değildir ve gerçeğin sanal gerçeklik olarak hemen üretildiğinde gerçekleşmesi için bile zamanı yoktur. Resmin doğrudan yakalanması mümkün değildir artık, geri çevrilemez bir anda ve yüz yüze gerçek bir nesne bulunmamaktadır. Bu, fotoğrafçılığın ve tekil bir olay olarak hareket eden görüntünün büyüdür – aşırı gerçekçiliğe adanmış bir dünyadaki son ışıktır. Bu

²⁷ Ayrıntılı bakınız: Jean Baudrillard; **Kötülüğün Şeffaflığı**, Ayrıntı yayınları, İstanbul, 2004, s.79–80

‘anlık’ kararın, zamansal ‘nokta’ ‘nın sentetik görüntüsünden geriye hiçbir şey kalmamıştır (Roland Barthes’ın ifadesiyle söylemek gerekirse). Bu, analog görüntünün karakteristik özelliğidir. Yokluğun fotoğrafı gerçekte meydana gelmiş bir şeyi yansıtsa da, Barthes’a göre, artık sonsuza dek orayı terk etmiştir. Bugün fotoğraf, gerçek analog fotoğraf, öznenin nesneyle olan aracısız ilişkisini doğrulamaktadır, bilgisayarla oluşturulan görüntülerde ise bu artık gerçekleşmemektedir. Bu, bizi istila eden sentetik düzene nihai bir meydan okumadır. Görüntünün referans noktası ile olan ilişkisi hala hazırda temsili birçok soruna yol açmıştır. Ancak referans alınan nokta kapsama alanının dışındaysa ve ortada temsili görüntü yoksa, gerçek nesne görüntünün teknik programlamasına girip ortadan kaybolduysa, görüntü, salt artefakt olarak herhangi bir şeyi veya kişiyi yansıtmıyorsa ve belgeler negatif evresinden geçmiyorsa – hala bir görüntünün varlığından bahsedilebilir mi? Uzaktan iletilen görüntüler, sayısal ve sanal görüntüler gerçekten görüntü müdür? Gerçek görüntü dünyamız yakında son bulacak ve görüntülerin kendilerini sanal olarak tüketir duruma geleceğiz.”²⁸

Kuşkusuz gelişen bilgisayar teknolojisi yeni bir dönemin habercisi oldu. Her insan gibi sanatçılar da bilgisayarları, hem biçimsel deneylerini gerçekleştirebilecekleri bir aygıt, hem de bir yaratım ortamı olarak kullanmaya başladı. İmgeler zamanla nesnesizleştirilmiş bir bilgi olarak bilgisayarın belleğine aktarımlara başlandı. Dijitalleştirme süreciyle birlikte, bilgi akışı tümüyle yeni bir görsellik alanını yarattı. Aşırı Dijitalleşme, temsil konusunda bir krizin ortaya çıkmasına neden olacaktı. Çünkü 1990’larda her tür imajın bilgisayar aracılığıyla dijitalleştirilmesi ve yeniden üretilmesi fotoğraf, video ve film sektörüne ciddi bir darbe vuracaktır. Gerçekten de kopyalamanın gelişmesi sonucunda orijinal ürünleri kolay edinmenin yolu açıldı. Böylece geleneksel fotoğrafçılık değer kaybetmeye başladı. Nerdeyse her şeyin kopyası yapılır oldu. Böyle bir ortamda şiddet imgeleri de kolay üretilip tüketilir hale geldi. Yaygınlaşan internet ortamıyla birlikte kitleler koşulları tamamen farklı sanal bir dünyanın içinde kendilerini buldu. Hiç kuşkusuz sanal ortam insanlara istedikleri her şeyi sunan bir dünya olması itibarıyla olumlu karşılandı; ama diğer taraftan hayatın etik, estetik, kişisel alanlarını tehdit eder bir konuma gelmesiyle de bir olumsuzluk olarak yorumlandı. Çünkü her şeyin şeffaflaşması, her şeyin gözler önüne serilmesi en vahim şiddet görüntülerinin dahi hiçbir denetimden geçmeksizin kolay ulaşılabilir hale gelmesi bir anlamda şiddeti kamusalılaştırdı. Gazete sayfalarında, televizyon ekranlarında internet ortamında her gün binlerce şiddet imgeleri boy boy gazetelerde tekrar tekrar çoğaltılmak suretiyle,

²⁸ A.g.e.

gerçeklikten uzaklaşan bir ortam yaratıldı. Bu durum tam anlamıyla kavramların içinin nihilistce boşaltıldığı bir ortamdı artık. Baudrillard, bu durumu şöyle yorumluyor:

“Görüntünün kötü kaderi (ve düşünmenin ve genel olarak gerçeğin!), aynı zamanda gerçek fotografik görüntünün patetik başarı şansı, şimdi olduğu gibi yok olmakta olan bir hayvan türünün yapay dirilme şansdır. Belki de görüntünün bu sembolik cinayetinde, gerçeğin cinayetinin görüntü tarafından alınan ironik bir intikamı söz konusudur. Görüntü, teknik, ekonomik ve estetik değerlerin, moda, piyasa ve spekülasyonun seli altında boğulmaktadır.” (...) “Görüntünün özgüllüğü bir anlamda paralel evren olmasıdır – iki boyutlu başka bir dünya, başka bir olay yeri – bunu bizim üç boyutlu evrenimizle, gerçek evrenimizle, temsili evren ile karıştırmamak gerekir. Bu boyut büyüsünü ve ilüzyon gücünü seyrekleştirmiştir. Üçüncü boyutta görüntüye tekrar entegre edilen her şey, görüntüye uygulanan potansiyel bir şiddettir. Sadece rahatlama ve üç boyutlu görünüşün bulunduğu uzamsal bir boyut değildir bahsettiğimiz, hareketin, zamanın (filmde) veya anlamlandırmanın ve mesajın bulunduğu bir boyuttur aynı zamanda – görüntüyü dünyamıza yeniden entegre eden ve bir paralel dünya gibi yok eden her şey.” (...) “Daha da kötüsü görüntünün – Sanal ve sibernetik olanın - dördüncü boyut olarak adlandırdığımız boyuttaki emilimidir. Genelde, eklenen her boyutun bir artı getireceğine inanırız, ancak aksine, eklenen her boyut öncekilerin tekilliğini ortadan kaldırır. Üçüncü boyut, görüntüye ait iki boyutlu dünyayı yok eder. Dördüncü boyut ise, diğer boyutların tümünü ortadan kaldırır, üç boyutlu temsili dünya da dâhil olmak üzere. İlginç bir oyundur bu. Sanal olanın yenedünyası (Cesur Yeni Dünya) Integral Gerçeklik dünyasıdır. Integral Gerçeklik dünyasında paralel bir evrene yer yoktur, tpki görüntüye yer olmadığı gibi. İşte, görüntü ve imgelem için nihai çözüm.”²⁹

1970 yıllar Vietnam Savaşı yıllarını rastlayan yıllardı. Chris Burden tarafından 1971 yılında yapılan “*Shoot*” performansı günümüzün digital ortamlarında hala kullanılan bir başyapıt görevi görüyor. Chris Burden*, bir işinde asistanına beş metre kadar uzaklıktan tüfikle nişan alarak koluna sıyrık açması için talimat vermişti, ancak kurşun biraz içerden geçmiş ve buradan kolunda epey bir derin yara almıştı. Yine o yıllarda, Burden bedenini agresif bir şekilde sanat nesnesine dönüştürme arzusundaydı. “*Benim sanatım bir gerçeklik sorgulaması: Anormal durumlar oluşturarak daha üst seviyede bir gerçeklikte, değişik bir mertebede işliyor. O anlar için yaşıyorum*” söyleminden de anlaşılacağı üzere onun için, yaşam- ölüm arasındaki sınırdaki gerilim önemliydi. Bugün ikonlaşmış olan “*Shoot*” performansı özellikle son yıllarda daha da sık karşımıza çıkar oldu. Scott

²⁹ A.g.e.

* Chris Burden hakkında detaylı bilgi için çalışmamızın 3. bölümünü inceleyiniz.

Kildall adlı sanatçı, Paradise Ahead Serisi'nde (2006–2007), Second Life'nin ilkel grafik ortamını kullanarak ikonlaşan sanat enstalasyonları, performansları, filmler ve fotoğrafları tekrardan sahneledi. Dijital baskı olarak “belgeleyerek” sergilediği performanslardan birinin Kildall, Chris Burden'in “*Shoot*” performansının imgesini kullandı. Çizgi film karakterlerine benzeyen figürleri, zamanında büyük bir ciddiyetle yapılmış olan bu işleri tekrarlamak suretiyle, canlandıran Scott Kildall, nesne ve olayların önüne geçebildiğini ve en dramatik olayları bile güçsüz kılıbildiğini söylemiştir. Gerçekten de sıkça vurguladığımız gerçek bir nesnenin yerini tutan her tür kopya üretim gerçeğinin etkisini maalesef düşürmektedir. Bu durumu dijital sanatın olanaklarıyla sorgulayan Scott Kildall, duyarlı bir tutum seğilemiş gibi gözüküyor.



Resim:5, Scott Kildall, Atış (2006) 76,20 cm x 50,80 cm Dijital Baskı

Tarih sayfalarında önemli bir yer işgal eden diğer bir şiddet türü ise kuşkusuz kurban ritüelleridir. Kurban ritüelleriyle şiddet arasındaki ilişkiyi geniş bir alanda inceleyen sosyologlardan biri Girard'dır. Girard'a göre kurban ritüelleri önceleri gizli olan şiddeti yok etme amacını gütmekteydi. Buna örnek olarak da Çin düşüncesini veriyor: “*Bunlar, eski Çin düşüncesinin kurban edimine ilişkin tezleridir. Çoğul oluş, huzurunu kurban geleneğine borçludur. Bu bağın koparılması genel bir kargaşaya*

çağrı çıkarılması anlamına gelir” diyor.³⁰ Dinsel inançların her şeyden önce insan toplumlarının yaratılması açısından önemine değinen Girard, o toplumlardaki birlikteliği yine şiddete bağlıyor:

“Karşılıklı şiddet koşullarında hem vazgeçilmez hem de insani açıdan olanaksız duruma gelen ama hiçbir efendilik ilişkisinin ya da hiçbir gerçek uzlaşmanın sağlayamadığı bir farklılaşmış birliği ancak ikame kurban sağlayabiliyor insanlara.”³¹

“*Katharsis*” ister şaman ayinlerinde, ister klasik Yunan kültüründe, isterse diğer tüm dini ve sosyal ayinlerde farklı anlamlarda kullanılmış olursa olsun genel olarak anlamı bedenın veruhun arınmasını, sağaltılmasını ifade ediyordu. Kurban ayinlerini birer dram ya da bir tür sanat yapıtı gibi betimleyen budunbilimciler de vardı. Örneğin, Victor Turner şöyle der: “*Verili bir ayinin bütünlüğü, dramatik bir bütünlüktür. Bu anlamda da ayin bir tür sanat yapıtıdır.*”³² 20. yüzyılın son çeyreğinde performans sanat gösterileriyle popüler olan Hermann Nitsch gibi sanatçıların sanat aktivitelerinde bir tür “*katharsis*”i düşledikleri gerçeği ağır basmaktadır.

Girard, Temiz olan hiçbir şiddet türünün olmadığını, kurban ediminin, en iyi durumlarda dahi ancak arındırıcı bir şiddet olarak tanımlanabileceğini söylüyor. Kurban kesenlerin de bu kesme işinden sonra arınma işleminden geçmelerinin nedeni arınma gereksiniminden kaynaklandığını vurguluyor.³³ Buradan hareketle kurban kesim eylemiyle, atom tesislerinin arındırılması işlemi arasında benzerliği işaret eden Girard: “*Uzman işini bitirdikten sonra kendi kendisini de arındırmalıdır.*” gerçeğini savunuyor. Ve bu süreçte her zaman bir kaza olasılığının varlığına işaret ediyor.

³⁰ Rene Girard; **Şiddet Ve Kutsal**, (çev: Nemciye Alpay), Kanat Kitap, İstanbul 2003, s. 67

³¹ A.g.e. s. 446

³² A.g.e. s.416–417

³³ A.g.e.



Resim:6, Benvenuto Cellini, “Perseus Heykeli”, 1533.

Sonuç olarak sosyolog Doğan Cüceloğlu'nun şu görüşlerine katılmamak elde değil: *“İnsanoğlunun ortama uyum göstermesi yönünden bugün karşılaştığı en önemli sorun ‘Saldırganlık Davranışı’ nı denetleyebilmesi sorunudur. Yer küresini yüzlerce defa yok edecek güçte silahlar dünya politikasını etkileyen güçlerin elinde bulunuyor, tarih içinde gözlediğimiz savaş davranışını insanoğlu değiştirmese, kendi kendini yok edebilir. ‘Savaşçı’ olmalarıyla övünen devletlerin bu yeni durumda ortadan silinmeleri büyük bir olasılık haline gelmiştir. Hepimizin üzerinde durması gereken bir konu ‘barışçı’ olmakla övünen milletlerin nasıl yaratılabileceğidir. Bu konuda başarısız olursak, insanlık olarak yeryüzü üzerinden silinip gitme tehlikesiyle karşı karşıya kalırız.”*³⁴

³⁴ Doğan Cüceloğlu; **İnsan Davranışları**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 94

1.1.3. Bir Kişilik Sorunu Olarak Saldırganlık

İnsan toplumsal sistem içinde yaşayan bir varlıktır ve bu sistemin ise kendilerine özgü kuralları ve işleyişi vardır. Bireyin toplumsal kural ve davranışları bu sistem içinde belirlenmiştir. Toplumda belli bir düzenin oluşabilmesi için insanların belirlenmiş bu kural ve kanunlara uyması gerekir. Kuralların işlemediği durumlarda da toplumsal kargaşa ortaya çıkmaktadır. Kaos ortamının yarattığı bir olgu olarak saldırgan davranış ve şiddet eylemleri yaşanır.

Saldırgan davranışın doğasına ve kaynağına ilişkin çeşitli kuram ve varsayımlar ileri sürülmüş, değişik yorumlar yapılmıştır. Bu görüşleri ise iki grupta toplamak mümkündür. Birinci grup saldırganlığın içgüdüsel ve dürtüsel; ikinci grup, toplumsal kaynaklı ve örgütlenmiş bir olgu olduğunu kabul etmiştir. Başka bir deyişle, saldırganlık insanda doğuştan gelen ya da sonradan kazanılan bir güdü olarak iki değişik yaklaşımla yorumlanmıştır.

Kelime olarak saldırganlık (Aggression), hâkim olmak, yenmek, yönetmek amacı ile güçlü, şiddetli, etkili bir hareket, fiil, işlem; bir işi bozma, engelleme, boşa çıkarmaya karşı düşmanca, yaralayıcı, hırpalayıcı veya tahrip edici (yıkıcı, yokedic) amaç taşıyan bir davranış olarak tanımlanmaktadır.³⁵

Günlük yaşantıda karşılaşılan engellerin aşılması, sorunların çözülmesi için gerekli dürtülerin ve yaratıcılığın kaynağı olan saldırgan davranışlarla, özellikle atak (cüretkâr) girişimlerle, şiddet arasındaki ilişki ve sınır sürekli tartışma konusu olmuştur. Şiddet; kızgınlık, öfke, kin, nefret, düşmanlık gibi duygu durumlarının etkinlik kazandığı saldırganlık biçimi olarak da tanımlanmıştır.³⁶ İnsanda saldırgan davranışların; kızgınlık, öfke durumunu dışa yansıtan yüz mimiğinden ya da bir sözcükten doğaya, canlıya zarar veren şiddet eylemlerine kadar geniş bir yelpaze

³⁵ Yavuz Erten –Cahit Ardalı; “*saldırganlık, şiddet ve Terörün Psikososyal yapıları*”
Şiddet, **Cogito**, Kış-Bahar 1996, s.143

³⁶ Özcan Köknel; **Bireysel ve Toplumsal Şiddet**, Altın Kitaplar yayınevi, İstanbul, 2000, s.21

içinde yer aldığı ileri sürülmektedir. Literatürde, saldırganlığın bütün canlılarda ortak olan içgüdü ve dürtüyle de ilişkili olabileceği olduğu kabul edilmektedir.³⁷ Tüm bu saldırgan davranışlar sonuçta bir kişilik durumunu bize yansıtmaktadır. Buradan hareketle kişilik kavramını kısaca incelemek gerekir.

Kişilik, bireyin bilinç ve bilinçdışı hafızalarını içeren, çevre koşullarının etkisi altında kendi psikolojik süreçlerinde oluşan kendine özgü tutum ve davranışlarını üreten dinamik bir yapıdır. Kişilik, bireyin doğuştan (nature) sahip oldukları donanımları (temperament dimentions) ile sonradan edindikleri (nurture) donanımları (charecter dimentions) kapsamaktadır. Birincisi alanda bireyin psiko-varlığının biyolojik içeriğine, ikincisinde ise sosyal boyutuna vurgu yapmaktadır. Bireyin kendine özgü tutum ve davranışları tamamen bu donanımların bir bütün olarak ürettiği süreçlerdir. Diğer deyişle kişilik, biyolojik ve sosyolojik nitelikleriyle, psikolojik bilinç ve bilinçdışı mekanizmaların aracılığıyla sürekli yeniden kurulum içerisinde olan dinamik bir yapıdır.³⁸ İşte kişiliğin bu dinamik yapısı ile biyolojik ve sosyolojik içeriğindeki belirsizlik farklı kişilik tasarımlarına neden olmaktadır.

İnsan, doğası itibariyle, mutlak biyolojik determinizme göre genetik olarak sıkı sıkıya programlanmış, yeni biyolojik teoriye göre kısmen özgürlüğe açık; rasyonalist kültürel deterministlere göre kültürün ve uzmanların belirlediği; Dewey'e göre alışkanlıkların tanımladığı; Bentham'a göre "*homo economicus*" Hume, Smith ve Hayek'e göre "*irrasyonel*"; Freud'a göre cinsel eğilimlerin güdülediği "*vahşi*", Marx'a göre ise "*doğa*"sını özgürce dışsallaştırması gereken olumlu bir varlığa karşılık gelmektedir.³⁹

Görüldüğü üzere, her düşünür farklı bir kişilik ve "*insan*" tasarımında bulunmaktadır. Her "*insan*" tasarımının da farklı toplum, kültür ve yaşam kurgularına yol açmaktadır. Hatta, aynı "*insan kuramı*"nda farklı yorumlarla

³⁷ İbrahim Balcıoğlu; **Şiddet ve toplum**, Bilge Yayıncılık, İstanbul, 2001, s.18

³⁸ T. C. Morgan; **Psikolojiye Giriş**, Hacettepe Üniversitesi Psikoloji Bölümü Yayını, No:1, Ankara, 2004, s.43-44

³⁹ Erich Fromm; **Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum**, (Çev: Necla Arat), Say Yayınları, İstanbul, 1998, s.79-80

birbirine zıt teoriler ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle toplum, teorileri temelde kişilik kuramlarının birer türevleri olarak ele alınabilir.

Bireyin doğuştan saldırgan olduğuna inanan Freud, insanoğlunun “öldürme” içgüdüsünün etkisi altında birey ve toplum olarak sürekli, savaş içinde yaşayacağına inanır. Bu açıdan insanlar ile hayvanlar arasında bir fark görmez;⁴⁰ ama şiddetin kökeni sorgulandığında sonradan öğrenilen bir davranışa doğru yönelmektedir. Yani insanoğlu doğadaki vahşi hayvanlar gibi saldırma içgüdüleriyle doğmazlar.

Freud ve onun yolundan giden düşünürlere göre kişilik cinsellik üzerine kurulmuş basit bir insan doğası varsayımını içermektedir. Freud’a göre kişilik “*id*”, “*ego*” ve “*superego*”dan oluşmaktaydı. Bunlardan “*id*” (ilkel benlik) içgüdüsel isteklerin tümünü temsil etmekte ve bilinçlilik düzeyine erişimine izin verilmediği için bilinçdışı ile özdeşleştirilmektedir. “*Ego*” (benlik) ise, yaşama ilişkin gerçekçi yorum yapma işlevini icra eden örgütlenmiş kişiliği; yani bilinçliliği; buna karşın, hem bilinç ve hem de bilinçdışındaki kökleriyle “*süperego*” (üst benlik), toplumsal buyruk ve yasaklamaların içselleştirilmesini temsil etmektedir. Freud’a göre, insan cinsellik ile saldırganlık eğilimleri arasında çelişki yaşamakta ve üçüncü taraf olarak toplumsal kurallar ve otoriteyi temsil eden superego bu çatışmaya dâhil olmaktadır. Kişilik, cinsellik ve saldırganlık güdülerinin çeşitli biçimlerde yüceltilmeleri ya da bunlara karşı tepki düzenlerinden oluşmaktadır. Ego’nun gerçekçi yorum işleviyle katıldığı bu süreçte, süperego’nun temsil ettiği kurallara uymayan cinsel ve saldırgan eğilimler şiddetle bastırılarak bilinçaltına itilmektedir. Freud’a göre baskı altına alınan bu eğilimler, insanın uygarlık karşıtı karanlık yanını temsil etmektedir. İnsanın tabiatı genellikle vahşi ve kötüdür. Toplum onu uygarlaştırmaya çalışır. Bu nedenle uygarlıkla baskı arasında doğrudan bir orantı vardır.⁴¹

⁴⁰ Doğan Cüceloğlu; **İnsan Davranışları**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s.32

⁴¹ Hüseyin Akyıldız; “*Bireysel ve Toplumsal Boyutlarıyla Yabancılaşma*”, Süleyman Demirel Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi, Say:3, 1998, s.163–176

II: BÖLÜM:
1980'Lİ YILLARIN SANATINA
YÖN VEREN OLGULAR BAĞLAMINDA ŞİDDET

2.1. 20.Yüzyıl Sanatında Bir Değişim Süreci Olarak şiddet

“Bizim şiddetimiz, aşırı-modernliği-mizin ürettiği şiddet, terördür. Simülakr bir şiddettir bu: Tutkudan çok ekrandan doğar, görüntülerin doğasıyla aynı yapıdadır.”

Baudrillard.

Sanatın ilk örnekleri olarak kabul edilen mağara resimlerinden günümüz çağdaş sanat biçimlerine değin şiddet hep konu edilmiştir.

Yüzyıllar boyunca sanatçılar yapıtlarında şiddeti ve ölümü konu etmişlerdir. Hatta denebilir ki plastik sanatlar tarihi içinde en popüler konulardan birisidir şiddet. Şaman ayinlerinin vazgeçilmez parçası olarak işlenen simgelerden totemlere, masklara, duvar resimlerine değin hep şiddet ve ölümün soğuk yüzüne rastlamaktayız. Antik dünyanın yeraltı diyarında Gece'nin Çocukları Hypnos'da (Uyku) ve Thanatos'da (Ölüm), tüm ortaçağ boyunca kilise vitraylarında, fresklerde, İncil hikâyelerinin en çok işlenen konularının başında şiddet gelir. İşkence gören azizler, cehennem ve kıyamet anlatıları gibi konularda hep şiddet vardır. Denilebilir ki, ölüm ve şiddet dinsel ideolojinin en popüler nesnesi ve konusudur. Nitekim Rönesans'ta Michalangelo'nun en ihtişamlı ürünlerinden birisi olan Sistine Şapeli'nin apsis duvarını süsleyen Mahşer freskinin şeytanlarında, derisi yüzülmüş bedenlerde ve dirilen ölülerde anlatılan hep şiddet ve ölümdür. Hieronymus Bosch'un türlü biçimlere bürünmüş cehennem yaratıkları, izleyen dönemlerde engizisyonun cadı avcılığını anlatan gravürler ölümün toplumsal bellek üzerindeki temsilleri gibidir. Caravaggio'nun Judith'i, Gorgo Medusa'nın kesik başı, Aydınlatma devrimlerinin kanlı sahnelerinde, savaş meydanlarında, Marat'nın Öldürülmesi'nde, Kurşuna Dizilenler, bombalama sahneleri(Guarnica) gibi konularda şiddet vardır. Modernden Postmoderne tüm çağdaş sanat biçimlerinde şiddet konusu daima güncelliğini korumuştur. Hatta şunu da iddia etmek mümkündür: Bugün geçmişten daha yoğun bir biçimde şiddet sanatın merkezine gelmiş bir kavram konumundadır.

Tarihsel olarak toplumsal yaşamı kökten etkileyen en önemli gelişmelerden biri sanayi devrimidir. Sanayi devrimiyle birlikte ekonomik faaliyetler hız kazanmış

ve toplumsal alanda büyük değişimlere neden olmuştur. Yeni teknolojinin üretime yansması, işbölümünün artması üretim ve verimliliği artırmıştır. Tarıma dayalı geleneksel toplumlarda üretim, evlerde el tezgâhlarında yapılırken, sanayi devrimi sonrasında fabrikalarda yapılmaya başlanmıştır. Böylece toplumun kurumları, yapısı, norm ve davranış kalıpları değişmiş, geleneksel davranışlar giderek yerini akılcı davranışlara bırakmıştır.¹

Toplumsal değişiminle birlikte teknolojinin gelişmesi, sanatın içeriksel ve kurgusal yönden yapılanmasına neden olmuştur. Örneğin; gelişen matbaa teknolojisi okur kitlesini artırırken, fotoğraf makinesinin icadı resim sanatını doğrudan etkilemiş ve böylece sanatın en temel özelliklerinden biri olan “*tek*” olma özelliği, fotoğraf makinesiyle birlikte ve çoğaltma tekniklerinin gelişmesiyle ortadan kalkmıştır. Bu bir anlamda sanatın makineleşmeye duyduğu ilgiyi de su yüzüne çıkartmıştır.

20. yüzyıl ise tarihte yaşamın tüm alanlarını etkileyen değişimlerle hatırlanır. Erich Fromm, 20. yüzyılda sanatta yaşanan en büyük değişmelerden birinin yaşamı küçümsemeleriyle, hıza ve tüm mekanik nesnelere duydukları hayranlıkla 1909’da Marinetti’nin önderliğinde Fütürizmle başladığını belirtiyor:

1. “Biz tehlike sevgisinin, çalışkanlık ve korkusuzluk alışkanlığının türküsünü çağıracağız.
2. Şiirimizin temel öğeleri gözüpeklik, yiğitlik ve başkaldırma olacaktır.
3. Bugüne dek edebiyat düşünce dolu durağanlığı, kendinden, geçmeyi ve Uyuşukluğu övmüştür; bizse saldırgan devin-genliği, ateşli uykusuzluğu, sekerek koşmayı takla atmayı, suratları yumruklamayı ve yumruk yumruğa kavgayı yücelteceğiz.
4. Biz dünyanın görkemimin yepyeni bir güzellikle, hızın güzelliliğiyle zenginleştirildiğini ilân ediyoruz. Dörtbir yanı alev kusan yılanlar gibi kocaman borularla donatılmış bir yarış otomobili... şarapnel gibi koyarcasına, kükreyerek giden bir otomobil bizce Semendirek Utkusu’ndan çok daha güzeldir,
5. Yörüngesinde hızla dönüp duran Yeryüzünü’nün hızını direksiyon başında sıfıra indiren insan türküsünü çağıracağız.
6. Şair, ilkel öğelerin taşkın arzularını çoğaltmak için kendini çılgınlığa, görkemliliğe ve bolluğa adanmıştır.
7. Kavga dışında güzellik düşünülemez. Saldırganlık olmaksızın

¹ C. Can Aktan - Mehtap Tunç; “*Bilgi Toplumunun Doğuşu ve Gelişimi*” **Yeni Türkiye Dergisi**, Ocak-Şubat, 1998: s.118–134. (erişim: 29 Aralık 2008) <http://www.canaktan.org/yeni-trendler/bilgi-toplumu/bilgi-toplum-dogusu.htm>

- bir başyapıt yaratılamaz. Şiir, bilinmeyen güçlere karşı girişilen şiddetli bir saldırı olmalıdır; insanın önünde bu güçlere boyun eğdirmelidir.
8. Yüzyılların en uç uzantısında duruyoruz biz!... Olanaksızlığın gizemli kapılarını zorlamak varken neden durup da, arkamıza bakalım? Zaman ve Yer dün öldüler. Daha şimdiden mutlakta yaşamaya başladık; çünkü sonsuz olan, her zaman, her yerde varolan hızı yarattık.
 9. Biz savaşı -dünyadaki tek sağlık verici şeyi- militarizmi, yurtseverliği, Anarşist'in yıkıcı kolunu, güzel, öldürücü fikirleri, kadının aşağılanmasını yüceltmek istiyoruz. Müzeleri, kitaplıkları ortadan kaldırmak, ahlâkçılığa, kadın haklarına, tüm çıkarıcı ve yararlı alçaklıklara karşı savaşmak istiyoruz.
 10. Biz çalışmanın, eğlenmenin ve başkaldırmanın heyecanı içinde yüzen büyük kalabalıkların türküsünü çağıracağız; büyük modern kentlerde devrimin çok renkli ve çok sesli çalkantısını; geceleyin kocaman elektrikli ayların altında gizli silâh yapımevlerinin ve atölyelerinin titreşimlerini, duman soluyan karayılanları yutan obur istasyonları, bacalarından çıkan duman şeridiyle bulutlardan sarkıtılmış gibi duran fabrikaları, güneşi içmiş ırmakların iki yanındaki şeytanca çatallar üzerinde cambaz gibi atlayıp geçen köprüleri, burunlarıyla ufku koklayıp duran serüvenci transatlantikleri, rayların üzerinde uzun borularla koşumlanmış kocaman çelikten atlar gibi zıplaya zıplaya giden geniş göğüslü lokomotifleri, motorunun sesi, çırpınan bayrakları, coşkulu bir Kalabalığın bağırışını anımsatan uçakların koyarcasına uçuşunu yücelteceğiz.”²

Hasan Bülent Kahraman, Marinetti ve arkadaşlarının, Fütüristlerin savaşın en önemli sanat olduğunu, şiddetin ‘gerçek’ ve güzel olduğunu ‘manifest’ hale getirdiklerini söylüyor:³

“20. yüzyıl sanatı bu uygarlık yabancılaşmasına bedenin doğallığını makineye dönüştürerek bir yeni boyut getirdi. Sanatçının yaptığı bu makineye dönüşme sürecini anlatmaktı. Kübizmle başlayan bu anlayış fütürizmle doruğuna ulaştı. Warhol daima makine olmak istediğini söylüyordu. Bugün de sürekli olarak bedenin yok oluşu ile uğraşılıyor sanat dünyası. Sadece feminist sanat bu gelişmeye karşı çıktı ve onu tersine çevirip, terk edilmiş, yadsınmış, unutturulmak istenmiş bedenin de bize ait olduğunu gösterdi.”⁴

Diğer taraftan, Hugo Ball'ın öncülüğünde Zürih'de 5 Şubat 1916'da “Cabaret Voltaire” adı verilen sanatçılar lokalinde kurulan Dada hareketinin asıl amacı kitlesel şiddet gösterisi olan savaşa karşı bir direnişti. Bu düşünceden hareketle Dada, kamuya açık en önemli kurumlardan birinin doğuşu anlamına geliyordu. Berlin'den

² Erich Fromm; **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, Çev: Yurdanur Salman – Nalân İçten, Payel Yayınevi, İstanbul, 1994, Say: 55–52

³ Hasan Bülent Kahraman; **Cinsellik, Görsellik, Pornoğrafi**, Agora Kitaplık, İstanbul, 2005, s. 212

⁴ Hasan Bülent Kahraman; “*Giysinin Yok Ettiği Beden*”(erişim:21.Aralık.2008)
http://www.look-art.com/haberler/march_april_2004/giysinin_yokettiği_beden.htm

Zürih'e gelmiş olan dadacı Richard Huelsenbeck şu yorumu yapmıştı: “*Dada, yüreklilik, küçümseme, üstünlük, devrimci karşı koyuş; egemen mantığın, toplumdaki hiyerarşinin yok edilmesi, tarihin yadsınması, köktenci bir özgürlük, anarşi, burjuvanın yok edilmesi anlamına gelir.*”⁵ Özünde savaş karşıtı düşüncede birleşen dada sanatçılar topluluğu, burjuva ile savaşı ve düşünce yoksulluğuna karşı radikal söylemlerde bulunuyorlardı:

“Halka hitaben:
Çürük dişlerinizi, duyan kulaklarınızı, yaralarla dolu dilinizi sökmek için sizin seviyenize inmeden önce,
Kırmadan önce kokuşmuş kemiklerinizi,
Kolera sarmış karnınızı yarıp gübre olarak kullanmak için çıkarmadan önce,
Yağ bağlamış karaciğerinizi, bayağı dalağımızı ve şeker hastalığına tutulmuş böbreklerinizi, parçalamadan önce çirkin, gevşek ve mide bulandırıcı cinsel organınızı,
Güzellik, coşkunluk, şeker, felsefe için açlığınızı söndürmeden önce
Matematiksel ve şiirsel metafiziksel biber ve hıyarlarınızı, Sizi acımasız eleştirilerle dezenfekte etmeden, tutkuyla temizleyip parlatmadan önce,
Hepsinden önce,
Uzun bir antiseptik banyo yapmalıyız,
Ve sizi uyarıyoruz, Bizler katiliz.”⁶

20. yüzyılda yaşamı kökten etkileyen diğer bir olgu ise savaştır.

“... savaşın gölgesi altında yaşar insansoyu;... yalnız yenilenlerin değil yenenlerin de uğradıkları büyük çapta insan kayıpları ve korkunç maddi yıkımlar, savaşı, yıkıntıları çabucak giderilecek bir olgu olmaktan çıkarmış, giderilmesi imkânsız bir ulusal felakete dönüştürmüştür. ‘İki savaş arası’ boyunca, iktisadî güvensizlik, uluslararası ilişkilerde istikrarsızlık, ulusal isteklerdeki şiddet ve mahreç arandığındaki sertlik, kapitalist dünya ile Sovyet dünyası arasındaki düşmanlık, diplomatik gerilimi neredeyse sürekli hale getirir ve bu gerilim, bütün devletleri, kaynaklarının önemli bir bölümünü savaş hazırlığına ayırmaya götürür; ordular eğitilecek ve askerlere, bilim ve tekniğin en son bilgileri verilecektir. Böyledir, çünkü “savaş sanatı”, çarpışma yöntemleriyle silahların kullanılışı derin değişikliklere uğramış, karada ve denizde savaşın çehresi kökünden değişmiştir. Faşist devletlerin, dünyaya üstünlüklerini dayatma yolundaki umutsuz girişimleri, İkinci Dünya Savaşı’na bütüncül (total) bir nitelik verir; azgın bir çatışmadır bu ve daha önce görülenleri aşar.”⁷

⁵ M. Brauneck “*Dada: Zürich ve Berlin*”, **Dada Manifestoları**, Altıkırkbeş Yayınları, Türkçesi: Melis Oflas, İstanbul, 2008, s.5

⁶ Georges-Dessaignes Rimbemont; **Dada Manifestoları**, Altıkırkbeş Yayınları, Türkçesi: Melis Oflas, İstanbul, 2008, s.49

⁷ Sever Tanilli; **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası**, Cilt:6, Adam Yayınları, İstanbul, 1999, s.243

Toplumsal şiddetin resim sanatındaki en etkili örneklerden birini 1937’de Picasso’nun yaptığı “*Guernica*” adlı resim oluşturur. Bu resimde İspanya iç savaşı sırasında Nazi Almanyası’na ait 28 bombardıman uçağının 26 Nisan 1937’de İspanyadaki Guarnica şehrini bombalamasını anlatır. “*Benim resimlerim düşmana karşı saldırı ve savunma silahlarıdır*”⁸ diyen Picasso politik içerikli tüm resimlerinde sanki şiddetin izini sürer.



Resim:7,
Pablo Picasso
Guernica, Tuval Üzerine Yağlıboya, 349 x 76cm, Madrid,1937.

II. Dünya Savaşından sonra toplumlarda yeni milliyetçilik hareketleri başladı. 1960 öğrenci olaylarıyla birlikte oluşan toplumsal yapı içinde sanat, bir gösteriye dönüştü. Sanatçılar aktivitelerinde bedeni sanat nesnesi olarak kullanmaya başladılar ve 1960’lı yıllarla birlikte sanat, disiplinlerarası bir nitelik kazanarak ve teatral bir gösteriye dönüştü. Böylece sanat etkinlikleri “*birleşik sanat yapıtı*” niteliğine (disiplinlerarası) bürünmüş oldu. Sanatta bedenden hareketle eyleme yönelen gösteri sanatçıları yapıt içerisinde şiddeti konu ettiler ve söylemlerini şiddet olgusu çerçevesinde biçimlendirmeye başladılar. Eylem aracılığıyla bedene yönelen

⁸ Aktaran. Ceyrail Ötkün; “*Sanat eseri toplumsal duyarlılıktan alır ve yeni bir yaşamın olanağını yaratır*” (erişim:17.Aralık.2008)
http://www.dicle.edu.tr/~fel/akademik/Metin_Bal/metin_yayinlar/siddet_violence_article_symposium_metin_bal.htm

sanatçılar şiddet içeren bu gösterilerinde iktidar karşısında “öteki” olarak kurulan bedeni yeniden kurmayı amaçladılar. Sanatçılar, bedenleriyle gerçekleştirdikleri etkinliklerde izleyicinin katılımına olanak sağladılar ve çağın ortaya koyduğu görüntüleme tekniklerinden de yararlandılar.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra sanatla bireyin ilişkisi kopmaya başlar. Sanat gitgide bir bilgi nesnesine dönüşür. İnsan, onun içinde kendisini arayıp bulamadığı için, kendisini bir sanat nesnesine dönüştürmek, sanata içkin olan ölüm trajedisini kendi üstünde deneyerek ve çoğalma yoluyla yeni bir varoluşu yaşamak istemiştir. 1960'lardan itibaren ortaya çıkan ve artık başka bir anlam kazanmış olan gövdesel sanat,* Viyana Çevresi, Orlan doğrudan bedenlerini kullanıp ona işkence ederek sanat yapıtı (nesnesiyle) ve beden arasındaki ilişkiyi, sanatın temel konusu yapmışlardır.⁹ Bu aynı zamanda imkânsız denemek ve başarmak üzerine kurulu bir sanat aktivitesi olarak da görüldü. Sonuçta buradan hareketle performans sanatı** doğmuştur.

Diğer taraftan 1950'lerde Japonya, ABD ve Avrupa'da bir uygulama olarak ortaya çıkmış Happening, eylem resmi (J. Pollock), kolaj (A. Kaprov) , Dadacılık, Vahşet Tiyatrosu gibi sanat eğilimlerinin etkisinde türemiştir. Resim, heykel, müzik projeksiyon, monolog karışımı, katılanların tepki verdikleri plastik bir uygulama biçiminde ortaya çıkan Happening, belli bir metne, alışageldik bir düzene bağlı kalmaksızın, mekânın somut ve bütüncül olarak kullanılması yoluyla, kişilerin kendi içlerinden geldiği biçimde, herhangi bir eyleme yönelmeleriyle gerçekleşiyordu.

* **Gövdesel Sanat:** Kavramsal sanata yakın, performans'ın doğrudan öncüsü olan, Halkın önünde gerçekleşen ve fotoğraf ya da video bandı ile muhafaza edilen eylem bütünü.

⁹ Hasan Bülent Kahraman; **Cinsellik, Görsellik, Pornografi,** Agora Kitaplık, İstanbul, 2005, s. 59

** **Performans Sanatı:** Performans sanatı, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan, izleyicinin önünde canlı olarak icra edilen bir sanat biçimidir. Performans sanatı etkinlikleri bazen happening olarak da adlandırılır. Bunun yanısıra Fluxus, beden sanatı, süreç sanatı ile yakından ilgilidir. Sahne ve gösteri sanatları ile ortak yönler taşısa da, dans, müzik, tiyatro, sirk, jimnastik gibi etkinliklerden farklı olarak görsel sanatların içinden çıkmış öncü bir akım olarak kabul edilir; tiyatro performanslarından farklı olarak olayların ilüzyonu değil olduğu şekliyle olayın kendisi sergilenir. Kökleri 20.yy başındaki Dada akımının anarşist performanslarına, 1920 ve 30'lu yılların sürrealist ve fütürist performanslarına ve hatta Jackson Pollock'un aksiyon resmine kadar gider. Bildiğimiz anlamıyla performans sanatı 1960'larda doğduktan sonra yaygınlaşıp 70'lerde fikirleri ön plana çıkaran kavramsal sanatla bağlantılı olarak devam etmiştir.

<Bakınız: http://tr.wikipedia.org/wiki/Performans_sanat%C4%B1 >



Resim:8, Hermann Nitsch, “*Orgien Mysterien Theatre*”, 1998.

Happening böylece sahne, oyuncu ve seyirci arasındaki sınırı kaldırmış; gerçeklik ile imge, yaşam ile sanat arasındaki sınırı da kaldırmaya çalışarak, doğaçlama yoluyla yaşamı, yaşanan anı sanatsallaştırmayı çalışmıştır. Japon Gutai Topluluğu'nun sanatçının bedenini sanatının (installation) etkin bir parçası kılma deneyimi, 1959'da Allan Kaprow'un New York Reuben Galerisi'ndeki “6 Bölümde 18 Olay” adlı doğaçlaması, C. Schneemann'm kinetik tiyatrosu, H. Nitsch'in Orji-Gizem Tiyatrosu (resim:8) buna örnek olarak verilebilir. Happening bugünkü kimliğiyle düşünüldüğünde postmodern sanat içinde gösterilmekle birlikte, 1960'da sonra yerini Gövdesel Sanat ve Performans'a bırakarak varlığını daha güçlü bir biçimde sürdürmektedir.¹⁰

“Happening anlatımı zor bir kavram, olay, oluşum en yaklaşanı kavrama. Zihni alışkın olmadığı yöne çekmek, insanı gittikçe ele geçiren makineleşmeye karşı bir refleks, içerisinde anarşist öğeleri de barındıran toplu ya da solo bir anti sanatsal anlatım bütünü. Renklerin, seslerin, devinimlerin bir rüyaymış gibi uçuşturulduğu psikanalize varan bir performans. Rüyaları, zevkleri, acıları kuran kimsenin bilinçaltı kilitlerini parçalar. Utanmanın, korkmanın, coşmanın dolaysız anlatımından yana, kitleyi harekete geçirebilecek güçte bir enerjisi vardır Happenin'in. Şiddet yoluyla resmedersiniz. Gırtlaktan çıkan filtresiz bir hayvandır. Dizginleyemezsiniz”.¹¹

¹⁰ Adnan Tönel; “*Sanatçı Refleksi Happening ve Şiddet*”, **Cogito, Şiddet**, Sayı: 6-7, Y.K.Y., İstanbul, 2007, s.365

¹¹ Aktaran: A.g.e., s.364

Happening'lerde “şiddet” kimi zaman doğrudan kimi zaman da sanatsal anlatımın bir parçası olarak çoğunlukla kullanılmıştır. Örneğin, “Haykırma” ismiyle 1989 yılı Aralık ayında İ.Ü. Devlet Konservatuvarı Konser Salonu’nda gerçekleşen bir Happeninge dair öğrenciler şu görüşleri paylaşıyor:

“...öğrencileri gündelik hayatın konformizminden kurtarmak, onlara eleştirel bilinç ve estetik duyarlılık kazandırmak amacına yönelmiştik. İşte bu nedenlerle vurmaları ve nefesli sazlardan oluşturduğumuz orkestra ile eleştirel bilinç ve estetik duyarlılığı, güç ve şiddetin simgesi vurmaları ve nefeslilerle sağlayacaktık. Estetik duyarlılık kazandırmaya yönelik ikinci çabamız, Dale öğrencileri ile Happening’den bir gün önce bir araya gelerek oluşturduğumuz imgelem çalışmasıydı. Gösteri günü orkestra, Henry Mancini ‘Pink Panther’ çalıyordu sürekli. Salon ana baba günüydü. Herkes gelmişti, okulun müdürü bile” (...) “Bale öğrencileri bir düş sahnesini canlandırırken; düş duvarlarını boyuyor, boyadıkları duvarlara afişler yapıyor ve gösterileri sonunda belirli bir dozda şiddet yükleyerek (**afişleri duvarlardan yırtarak çıkararak, kuşkusuz şiddet ve saldırganlık içeren bir eylem sergiliyorlar**) gösterilerini bitiriyorlardı.”¹²

Dünyada toplumsal değişimi körükleyen olgulardan biri öğrenci olayları’dır. Mayıs 1968’de öğrencilerin başı çekmesiyle yeni bir kaos ortamı başlamıştır. II. Dünya Savaşı sonrası “Soğuk Savaş” Sosyalizm ile Kapitalizm arasındaki çelişmeyi, bu gelişmenin genel ve bloklaşmış bir biçim altında alevlenmiş olmasının sonucu olarak, bütün toplumsal ve siyasal süreçleri etkileyecek bir yaygınlığa yükseltti. Özellikle 1960’lı yıllara doğru derinleşen bu temel çelişmeler, yeni bir dünya kapitalist bunalımının habercisi olarak yükselirken, toplumsal muhalefet hareketlerinin de uç vermesine zemin hazırladı. Bu hareketlerden belkide en önemlisi öğrenci olaylarıdır.

“1965’te Amerikalı zenci lider Malcolm X öldürüldü. Malcolm X’in öldürüldüğü yıl, ABD, Fransa’dan boşalan yeri teslim almak üzere, Vietnam’a asker çıkardı. Bununla birlikte, ilk anti-empyalist öğrenci hareketleri başladı. Amerika’da ve Almanya’da savaş sonrası yılların en önemli öğrenci gösterileri gerçekleşti. ABD’nin Vietnam savaşı, önce, bundan en dolaysız olarak etkilenen Amerikan gençliğini harekete geçirdi. 1965te başlayan savaş karşıtı gösteriler, zaman zaman on binlerce gencin katıldığı eylemler biçimini alabiliyordu. Vietnam’da askerlik yapmaya karşı kampanyalar aynı zamanda askerlerin çoğunluğunun yoksul zenciler olduğu noktasından hareket eden “Kara Panter” gibi zenci örgütlerce de düzenleniyor, ya da destekleniyordu. Ancak bu karşı oluşun ciddi boyutlarda kitlesel eylemler ve askerlik boykot kampanyaları biçimini alması, 1967 de Amerikan Kongresinin, öğrencileri askerlikten muaf tutan yasayı kaldırmasıyla başladı.

¹² A.g.e. s. 365

Vietnam’da kullanılan napalm* bombalarının imalatçısı Down kimya fabrikasının merkezine yürüyen öğrencilerle polis arasında çıkan çatışma, Oakland askeri şubesine düzenlenen öğrenci saldırısı ve nihayet 50.000 öğrencinin Amerikan Genel Kurmayı’nın merkezi olan Pentagon’u kuşatması, bu sırada Vietnamlı devrimcilerin bayrağını taşıyan bir grubun Pentagon’a girmeye çalışması, eylemlerin niteliğini ve düzeyini gösteren örneklerdir” (...) ”Beyaz öğrenci ve barış hareketi de bu ayaklanmadan etkilenerek yükseldi. Nisan sonunda, Columbia Üniversitesi işgali, siyahları ve beyazları ortak eylemde birleştirdi.”¹³

II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan bu olaylar her insan gibi sanatçıları da etkilemiştir. Artık “*Sanat yapıtı*” tamamıyla sanatçının eylemiyle oluşan bir gösteriye dönüşmüştür. Sanatçılar aktivitelerinde bedeni sanat nesnesi olarak kullanmaya başlamışlar ve 1960’lı yıllarla birlikte sanat, disiplinler arası bir nitelik kazanmıştır ve teatral bir gösteriye dönüşmüştür. Böylece, sanat etkinlikleri artık “*birleşik sanat yapıtı*” niteliğine (disiplinlerarası) bürünmüştür. Örneğin, performans sanatçısı Tosun Bayrak, sanatsal tavrındaki şiddet için şu görüşlere yer veriyor:

“1963 ve 1972 yılları arası Vietnam Savaşı ve Nikson devri, sosyal, moral ve siyasi hareketleri çevresinde doğan, bencil ve psikolojik “Abstract Ekspressionist” ekolünden sonra nazikâne ve estetik bir “Popular Art” ekolü doğdu. Bu hafif ve mizahi bir ‘Social Comment’ sanatı idi. Daha sonra bazı sanatkarlar, daha cüretli, daha korkutucu, anti-estetik ve anti-art, galeriye ve müzeye sığmayacak, yarına kalmayacak, sadece göze hitap etmeyen, kulakla duyulan, kokusu alınan, vurup açılan, yenip tadılan, bir sanat icat ettiler. Adını “Shock Art” koydular. Şok sanatının gayesi; ayakta uyuyanları uyandırmak, sadece zahiri görüp, zarfta kalan, mazrufu görmeyenlere, sakatları, kanı, irini, pisliği ile o güzel tenin altında nelerin gizli olduğunu göstermek, emperyalist ve materyalist fahişenin makyajını silerek, altındaki gerçek yüzü teşhir etmek idi. Ve gerçekten de öyle oldu. Batı’nın korkunç yüzü, değişik gösterilerde sergilendi.”¹⁴

Tosun Bayrak’ın Aksiyon dergisi’ne verdiği diğer bir röportajda ise şok sanatıyla ilgili bir gösteriyi şu şekilde anlatıyor:

“... o gösteri sözkonusu yılın 1 Mayıs günü gerçekleştirilmişti. Sadece Metropolitan Müzesi’nin büyük havuzu kana boyanmadı. Washington Square Parkı’na Vietnam’da ölmüş yüzlerce askerin ismini taşıyan yüzlerce haç dikilerek park tam bir mezarlığa dönüştürüldü. Ayrıca bir gece, New York şehrinin birçok ana caddesinin isimleri değiştirildi. Sakatları, kanı, irini, pisliği ile o güzel tenin altında nelerin gizli olduğunu göstermek, emperyalist ve materyalist fahişenin makyajını silerek, altındaki gerçek yüzü teşhir etmek idi. Ve gerçekten de öyle oldu. Batı’nın

¹³ Bekir Güney; “27 Mayıs 1960 Darbesi ve Etkileri”, (erişim:10.Kasım.2008) www.geocities.com/begunay/z14.htm - 94k

¹⁴ Aktaran: <http://www.galeriinter.net/y.asp?id=-1201908981>(erişim:12.Aralık.2008)

korkunç yüzü, değişik gösterilerde sergilendi. Vietnam’da yanlış sayılanlar, sadece kendilerini doğru sanan Amerikalılar yendi. Hem de kendilerine göre çok zayıf olmalarına rağmen yendiler. Bu yenilgi Amerikalılar için hiç unutamadıkları bir ders oldu. Hala yenilginin hıncını başkalarından almaya uğraşıyorlar.”¹⁵

1980’li yıllarla birlikte şiddet artık günlük yaşamımızın temel bir parçası haline gelmiştir. Şiddetin gittikçe artan bir biçimde kamu önüne çıkarılması ile birlikte, medyanın kışkırttığı imajlarla dolu birçok şiddet eyleminin görüntülerine boğulmuş bir halde yaşamaktayız. Ortada yaşanan bu şiddet durumuyla ilgili olarak Baudrillard, savaşın artık medyatik araçlarla sürdürüldüğü bir zaman diliminde yaşandığını ve şiddetin en yoğun hali olan savaşın artık günümüzde, sinematografik bir ifade aldığını söylüyor. Görsel dünyadaki savaşın önüne çıkan her şeyi herkesi debisi hızlı bir akarsu gibi önüne katıp sürüklediği heyecan verici nesnelere indirgediği bir dönem yaşanmaktadır. Bununla birlikte savaşın yol açtığı felaketler, birbirine perçinlenmiş görüntüler, gazdan zehirlenmiş cesetler, kavrulup patlamış yanıklar, gürültüyle uçuşan jetler, patlamalar, çılgık atan çocuklar, tecavüz ve yağmalama sahnelerinin birer birer üzerimize çoğalarak geldiğini savunuyor. Savaşın artık film, filmin de savaş olduğunu ifade ediyor. Ona göre ister fotografik, ister sinemagrafik olsun bu iş tamamen bir baştan çıkarmadır. Böyle bir ortamda şiddet görüntülerinin aşkın bir anlamının kalmadığını, onların artık her gün yaşanan sıradan şiddet sahneleri gibi algılandıklarını söylüyor. Artık izleyicilerin bu tür görüntülerle ayartılarak, ele geçirildiğini, esir alındığını; bu tür bir konumda bulunan insanların ise memnuniyetle, antropolojik bir eğlenceyle, hiçbir estetik, ahlaki, toplumsal ve politik yargı sınırlaması olmaksızın bu olaylara kaba bir coşkudan ibaretmiş gibi baktıklarını savunmaktadır.¹⁶

Şiddet görüntüleri örtülü ve estetik biçimde sunulduğunda, şiddetin daha zararsız olarak algılanması, şiddeti neredeyse etkisizmiş gibi gösterebilir. Hâlbuki böyle sanatsal yollarla estetik bir yapıya kavuşturulan şiddet, her türlü davaya hizmet etmeye başlar. Umberto Eco’nun “*Ur-faşizm*” diye adlandırdığı dünya için şunlar söylenebilir: Kuşatılmışlık duygusuna kapılma, yabancı düşmanlığını besleme, ortak

¹⁵ A.g.e.

¹⁶ John Keane; **Şiddetin Uzun Yüzyılı**, (Çev: Bülent Peker), Dost Kitabevi, Ankara, 1998, s. 164

iradeyi belirleyen tek kişinin peşine takılma, farklı olana karşı duyulan doğal korkuyu kullanarak ve abartarak görüş birliği arama, düşmanları hem çok kudretli, hem de çok zayıf görme, aydınlanmayı modern çürümüşlüğün başlangıcı olarak görme, akıl ve bilimi yadsıma, bu nedenle aydın dünyaya güvenmeme; akıldışı, uydurma bir gelenekçilik anlayışı içinde oluşturulmuş farklı bir gruba ya da bir topluluğa seslenen kurgusal bir dil kullanma gibi birçok neden sıralanabilir.¹⁷

¹⁷ Şükran Kara; “*Harry Potter’ın Şiddet Büyüsü*” (erişim:24.Mart.2008)
http://emecimemur.com/?s=makale_ayrinti&makale_no=48

2.2. Çağdaş Sanat, Postmodernizm ve Şiddet

*“İçinde bulunduğumuz güncel durumu nitelemek gerekseydi, bir orji sonrası hali derdim. Orji, tam da modernliğin patladığı andır; her alandaki özgürlüğün patladığı andır: Politik özgürleşme, cinsel özgürleşme, üretici güçlerin özgürleşmesi, yıkıcı güçlerin özgürleşmesi, kadının, çocuğun, bilinçdışı itkilerin özgürleşmesi, sanatın özgürleşmesi. Tüm temsil ve karşı-temsil modellerinin göklere çıkarılması. Bu tam bir orjidir; gerçeğin, ussalın, cinselin, eleştirel ve karşı-eleştirelin, büyümenin ve büyüme krizinin orjisidir. Nesne, gösterge, ileti, ideoloji ve zevklere ilişkin her türlü sanal üretim ve aşırı üretim yollarını katettik. Şimdi her şey özgür, kartlar açıldı ve hep birlikte asıl sorunla karşı karşıyayız:
ORJİ BİTTİ, ŞİMDİ NE YAPACAĞIZ?”**

Baudrillard.

Sanat çevrelerinde 1970’li yılların sonunda yaygınlık kazanmaya başlayan “Postmodernizm” teriminin kapsamı ve sınırları, bugün bile tam anlamıyla netleşmiş görünmüyor. Bazı kuramcılar (Charles Jencks) postmodernizmi modernizmin hem devamı hem de aşılması olarak tanımlarken; kimileri ise iletişim teknolojisindeki yeni gelişmelerin etkisiyle bir ‘medya toplumu’ haline dünyanın, soğuk savaş sonrasında ABD’nin egemenliğinde şekillenmekte olan yeni dünya düzeninde ekonomik/kültürel küreselleşmenin etkilerinden soyutlanamaz yeni duygu ve düşüncelerin sanata yansımalarını içeren, belli bir üslubu, tek bir sanatsal harekete indirgemenin olanaksız olduğu bir harekette birleşmektedirler. Bir dizi ekonomik, toplumsal ve kültürel dönüşümün kesişim noktasında ortaya çıkan postmodernizm, postmodern kuramcılardan Jean-François Lyotard’in “*Postmodern Durum*” adlı kitabında öne sürdüğü gibi, modern çağın meşrulaştırıcı “büyük anlatılarının” ve insanlığın bilim aracılığıyla ilerlediği yolundaki modernist inancın sonudur. Bu açıdan bakıldığında sanatsal modernizmin de sonuna işaret eder.

* Ayrıntılı bakınız: Jean Baudrillard; **Kötülüğün Şeffaflığı**, Ayrıntı yayınları, İstanbul 2004, s. 9–10

Steven Connor ve Hal Foster gibi postmodern kuramcılarının anlayışına göre postmodern sanat, iktidarın kurumlarda ve katı geleneklerde cisimleşmesi sorununu ele alır. Sanat yapıtının biçim ve üslup bakımından bütünlüğüne ve birey-sanatçı kültürüne karşı çıkar. Avangart anlayışın kurumlarca tahrip edilmesini ve piyasanın eline düşmesini basitçe kabullenmek yerine avangardı ve modernist sanatı eleştiriye tabi tutarak, yeniden kurgulamaya çalışır. Bu çerçevede, “*tek-değerliliğin karşısına çok-değerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, ‘yapıt’ın tekliğinin karşısına metinlerarasılığı*” koyar. Modernizmin sanatçı özneye ve bireysel üslupçuluğa attığı öneme karşılık postmodernizm “*orijinallik*” ve “*özgünlük*” gibi belli başlı modernist ilkelere karşı çıkar. Sonuçta postmodern olarak nitelendirilen süreçte görülen sanatsal yaklaşımlar bütünü, belli bir alana bağlı olmaksızın, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsal sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının -örneğin resmin- diğerlerine egemenliğine son vererek, disiplinlerarası ve çoğulcu bir anlayışı öngörmüştür.

Özellikle 1980’li yıllarla birlikte yaygınlık kazanmaya başlayan postmodern Yeni Kavramsalılık, sanatsal nesnellikten çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal kodları irdeleyen sanatçıların pratikleriyle şekillenmiştir. Toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış klişelerin, alışkanlıkların, değer yargılarının gizlediği alt anlamları adeta ‘okumaya’ yönelen postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecine girmişlerdir.

Günümüzde ise Yeni Kavramsalı yaklaşımınla dikkat çeken sanatçılar arasında, başta Damien Hirst* (1965-) olmak üzere resimden heykele, enstalasyondan performansa ve videoya uzanan bir ifade çeşitliliği içinde çalışan “Genç İngiliz Sanatçıları” yer alır. Köpekbalığı, inek, kuzu gibi hayvan ölümleri kullanarak gerçekleştirdiği enstalasyonlarında ölüm temasını günümüze özgü birer ‘natürmort’

* Damien Hirst hakkında detaylı bilgi için çalışmamızın III. Bölümüne bakınız.

aracılığıyla irdeleyen Hirst, son yıllarda gerçekleştirdiği yapıtlarında değerli taşlar kullanarak sanat yapıtının değerini belirleyen olguları sorgulamaya başlamıştır. Genç İngiliz Sanatçılarından Michael Landy (1963-) ise, aralarında sanat yapıtlarının da bulunduğu tüm malvarlığını lime lime ederek yok ettiği “Çöküş” (2001) başlıklı enstelasyon ve performansıyla tüketim kültürünün dinamiklerini gözler önüne sermiş, varlık/yokluk olgularının günümüzde yalnızca maddiyatla ölçülmesinin anlamını sorgulamıştır. Kısaca vurgulamak gerekirse postmodern sanatçılar ele aldıkları konuları işlerken anlatımın bir parçası olarak çoğu zaman şiddeti kullanmışlardır. Eylem aracılığıyla bedene yönelen sanatçıların şiddet içeren gösterilerinde iktidar karşısında öteki olarak kurulan bedeni yeniden kurmayı amaçladılar.

Postmodern süreçte ortaya çıkan sanat hareketlerine “güncel sanat” adı altında toplanan sanat uygulamalarına bakıldığında Marcel Duchamp’ın sıradan, fabrikasyon nesnelere sanatsal oluşumun merkezine koyma eğiliminin günümüzde de sıkça başvurulan bir strateji olarak ağırlığını hissettirdiğini görmekteyiz. Bu yaklaşımlar başta Pop-Art olmak üzere 1960 yılların avangardist sanat hareketlerinde sıkça kullanılmıştı. Kavramsal Sanat’la ilişkilenen çok sayıda sanatsal hareketin temel yönelimlerinden birini de bu yaklaşımlar oluşturmuştu. Performanslar, Yoksul Sanat (Arte Povera), Kavramsal Sanat (Conceptual Art), Fluxus, Oluşumlar (Happenings) ve Süreç Sanatı (Process Art) gibi avangard hareketler, sıradan nesnelere işlev ve statüsünü değiştirerek farklı metaforik anlamlar yaratmaya çalışıyorlardı.

İlk defa, sıradan ve gündelik bir nesnenin sanat nesnesi olarak kullanılması, ister istemez sanat nesnesinin ontolojik olarak radikal bir dönüşümünü gerektiriyordu. Bu dönüşüm aynı zamanda sanatta yerleşik değer yargılarına bir saldırıydı. Gerçekten de, Marcel Duchamp, “ready made”leri sanat nesnesi mertebesine yükselterek sanatın “yücelik” kategorisine yapmış olduğu eleştiri; bir başka deyişle, o güne dek kutsanan, yüceleştirilen kendinden menkul sanat yapıtlarının yerine, belki de varolabilecek en sıradan bir seri üretim nesnesinin konumlandırılması, o andan itibaren sanatın izlediği seyri de büyük ölçüde



Resim:9, Marcel Duchamp, *Çeşme*, Philadelphia Sanat müzesi, 1917

belirlemişti. Nitekim, 20. yüzyıl boyunca farklı kırılma anlarında yeniden gündeme gelen hazır-nesneler, kimi zaman estetize edilmiş unsurlar olarak, kimi zaman da Duchamp'ın radikal çıkışını tekrarlayan eylemlerin bir devamı olarak kullanıldılar.

Postmodern kuramcılardan Daniel Bell'e göre postmodernizm, sanayi sonrası toplumun kültürel yapısını anlatır.¹⁸ Sanayi toplumunun itici gücü, "*makineye dayalı bir üretim*

gücü" iken sanayi sonrası dönemde bu güç, "*bilgi*"dir. Postmodernizmin temelini de işte bu toplum biçimi oluşturur. Bu toplumda "*internet*", "*bilgi*", "*bilişim*", "*sibernetik*" ve "*gösterge*" ön plandadır. Buna paralel olarak, Baudrillard ve Lyotard'a göre postmodernizm; üretim ilişkilerinden tüketim ilişkilerine, üretim tarzından bilişim tarzına, emekten bilgiye, bilimsellikten simülasyona (taklit) geçiştir. Konuya sanatsal açıdan bakan Wittgenstein'e göre ise, postmodernizm, özgün bir sanat tarzıdır: "*Gerçeği temsil etmek kıstasını sanattan uzaklaştırma amacını güder ve modernist tarzdan estetik bir kopuşu simgeler.*"¹⁹ Günümüz çağdaş sanatı eserlerine bu perspektiften bakarsak tam bir gösteriye dönüştüğünü görürüz. Bu bağlamda Orlan, Stelarc, Eman, gibi sanatçıların işlerinde de bu gösteri mantığını hep görebiliriz.*

1960'lı yıllarda Daniel Bell'in eserinde "*Sanayi Sonrası Toplumun Gelişimi*"nde belirttiği postendüstriyel ekonomik olgu ve daha sonra de Alvin Toffler, Peter F. Drucker, Alain Touraine, Francis Fukuyama gibi düşünürlerin de söylemlerinde "*Bilgi Toplumu*" kuramı 20. yy. sonu ve 21. yy'nin sosyoekonomik

¹⁸ Alain Touraine; **Modernliğin Eleştirisi**, Yapı kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s.47

¹⁹ Kadir Cangızbay; **Sosyolojiler Değil Sosyoloji**, Liberté Yayınları, İstanbul, 1995, s.67

* Orlan, Stelarc, Eman, gibi sanatçıların işleri 3. bölümde ele alınmıştır.

formasyonunu oluşturmaktadır. Öte yandan postmodernite olgusunun, her ne kadar Foucault, aydınlanma projesinde çekirdek kavram olarak bulunduğunu ifade etmişse de, genel olarak iki dünya savaşı sonrasında ortaya çıkan hayalkırıklığı ve modernitenin akla olan güveninin pratik sonuç vermemesi sonucunda yaygınlık kazanmıştır.

19. yy'ın ekonomik formasyonu "*Sanayi Toplumu*" iken, kültürel formasyonu da "*Modernizm*" idi. 20. yy'ın sonunda ekonomik formasyonu "*Bilgi Toplumu*", kültürel formasyonu da "*Postmodernizm*"dir. Eşzamanlı bu olguların, yani postmodernizm ile postendüstriyalizmin, ortaya çıkardığı gerilimin tahlilini yapmak bir hayli önem arz etmektedir. Kültürel yaşamın postmodern karakteri ile ekonomik yaşamın postendüstriyel karakteri, çağdaş toplumların içinde bulunduğu çerçevenin temel verilerini oluşturmaktadır. Modernitenin temel karakteri "*akılcılaştırma*"dır. Bilim bu akılcılaştırmanın en önemli referansıdır. Bilim, doğrulanabilir, sınanabilir bir gerçekliğe dayandığından, aydınlanma akla, bilime hizmet eden bir toplum modelini tasarlıyordu. Bunun içindir ki akla ve bilime güveniyordu. Bu ideal kültürel yaşamda gerçekleşmeyince, postmodernite, hem modernitenin bu toplum düşüne hem de modernitenin referanslarına (akıl, bilim) karşı çıkmıştır. Oysa modernite ya da aydınlanma ekonomik yaşamda hedeflenen "*bilgi toplumu*"yla gerçekleştirmiştir. Gerçekleşemeyen ise kültürel yaşamdaki "*bilimsel ahlak*" düşüdü. Postmodernite bunu eleştirmekte haklıdır, ancak eleştirisini yaşamın bütün alanlarına yaymakta haksız gibi görünüyor. Öte yandan tek bilgi kaynağının bilim olduğu savı mantıkçı pozitivistlerin yaklaşımını da ifade etmektedir. Bu yaklaşımı eleştiren Kuhn, Wittgenstaine, gibi düşünürler olmuştur.

Sonuç olarak, bilim, tek bilgi kaynağı değilse bile en önemli bilgi kaynağıdır. Bu görüşü paylaştıktan sonra, belki de en önemlisi bu savın arkasında yatan zihinsel, psikolojik ve tarihsel olguların çözümlemesi gerekir. Bunlar bilim ile ideoloji-felsefenin ilişkileri ve çelişkileri çerçevesinde ele alınabilir. Bir tarafta "*gerçekliği*" temel alan bilim, diğer tarafta "*göreceliği*" ve "*öznelliği*" temel alan postmodern ideoloji ve felsefe karşı karşıya gelmektedir. Ancak buradaki görecelik, yaşamda ifade edilen "*renkler ve zevkler tartışılmaz*" fikri kadar basit bir düşün sistemi

değildir. Bilim dâhil, toplumsal yaşamın bütün alanlarını kapsayan bir rölativizmdir bu. Fransız Devrimi'yle başlayan “*kati olan her şeyin buharlaşması*” süreci postmodernizmle zirveye ulaşmıştır. Bu gelişme Heidegger'e göre “*Dünyanın gece çağı*”dır. Foucault'ya göre “*İnsanoğlunun ölümü*”, Adorno'ya göre ise “*Öznenin sonu*”dur. Bilimin referans olmaktan çıktığı postmodern kültürlerde bilimin varlığı da sorgulanmaktadır.

Kültürel yaşamın postmodern niteliği bireylerin de bağlarını koparmış, onları kitleselleştirmiştir. Bu gelişme Horkheimer'in “*Akıl Tutulması*” dediği sürecin adıdır. Sonuçta da Horkheimer'in deyimiyle birey ideologların piyonu olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Öte tarafta ve aynı zamanda ekonomik üretim sürecinin, ekonomik ilişkilerin bilgiye yaslandığı bilgi toplumdur. Postmodernite ve postendüstriyel, çağdaş toplumun ekonomik ve kültürel karakterlerini oluşturmaktadırlar. Ekonomik yaşam, üretim süreci artık “*bilgi*”ye ki bu bilgi güvenilir, geçerli, sonuç doğuran bilgiye dayanmaktadır. Tıbbı ve mühendisliğe uygulanabilen bilimsel bilgidir. Kültürel yaşam ise “*değerler anarşisi*” ne ya da “*Nihilizm*”e dayanmaktadır. Toplumsal yaşamın bir alanı düzene, bilime ve olgulara dayanırken; diğer alanı düzensizliğe, öznelliğe, yorumlara ve çatışmaya dayanabilmektedir. Bu durum özünde büyük bir çelişki yaratmaktadır. Yabancılaşmayı tüm boyutlarıyla yaşayan insan bir “*anomi*” durumunu yaşamaya başlar. Durkheim ifadesiyle “*Anomi*” “*sosyal/ahlaki kuralsızlık*” olarak belirlemiştir. Anomi, bilgi toplumunun bilimsel dinamikleriyle, postmodern toplumun kaotik bunalımı arasındaki gerilimden doğan durumudur. Bu çelişki boyutu, bireyleri deyim yerindeyse “*havada*” tutmaktadır. Birey bu iki çerçeve arasında bocalamaktadır. Dolayısıyla da sağlıklı, dengeli ve nitelikli bir kişi ve sosyal bir birey olamamaktadır. Tarihin ulaştığı bu safhada görünen odur ki, çağdaş toplumlar postmodern ve postendüstriyel kuramların etkisi ve çelişkileri altındadır. İdeolojilerin toplumları yönlendirme ve şekillendirme işlevlerinin yitilmesiyle ortaya çıkan “*kültürel kriz*” ya da postmodern durumun egemenliğiyle oluşan sosyokültürel ilişkiler, bilgi toplumunun önündeki en büyük açmazdır. Bundan dolayıdır ki çağdaş çatışma, bilim ile postmodern değerler arasındaki çatışmadır. Huntington'un “*Medeniyetler Çatışması*” savı ile Fukuyama'nın “*Tarihin Sonu*” savı işte bu ortamda bir arada yürümektedir. Bu süreci

“*Tarihin Sonundaki Kùltürler Çatışması*” olarak da adlandırabiliriz. Bir yanda tarihin son aşaması olarak beliren “*Bilgi Toplumu*” ve bununla birlikte “*Liberal Demokrasi*” diğer yandan da değerler eksenindeki medeniyetler ya da paradigmlar çatışması gözlenir. Weber’ci “*değer*” tanımından hareket edecek olursak, yani insanın eylemine yüklediği anlam olarak değer, çağdaş toplumlarda bir değerler anarşisinden ve çatışmasından doğar.²⁰ Bu ortamı yaşayan birey ister istemez şiddeti içselleştiren bir bireye dönüşür ki, artık bu birey yaşamın kaosu içinde bocalaya, haytıtutunamamaya başlar.

Bauman’a göre postmodernizm:

“İnsanların oluşturduğu dünyaya ya da deneyimine özgü nihai hakikat arayışlarının sonunu; sanatın siyasal ya da misyonerce iddialarının sonunu; egemen üslubun, yerleşik sanatsal ölçülerin, sanatsal kendine güvenin estetik zeminine ve sanatın nesnel sınırlarına yönelik ilginin sonunu ilan etmiştir.”²¹

Postmodern toplum ve sanat üzerine görüşleriyle katkıda bulunan düşünürlerden biri Jean Baudrillard’dır. Onun düşüncesine göre sanat bir yokoluşa doğru gitmektedir. Bu yokoluşu şöyle bir örnekle açıklayabiliriz:

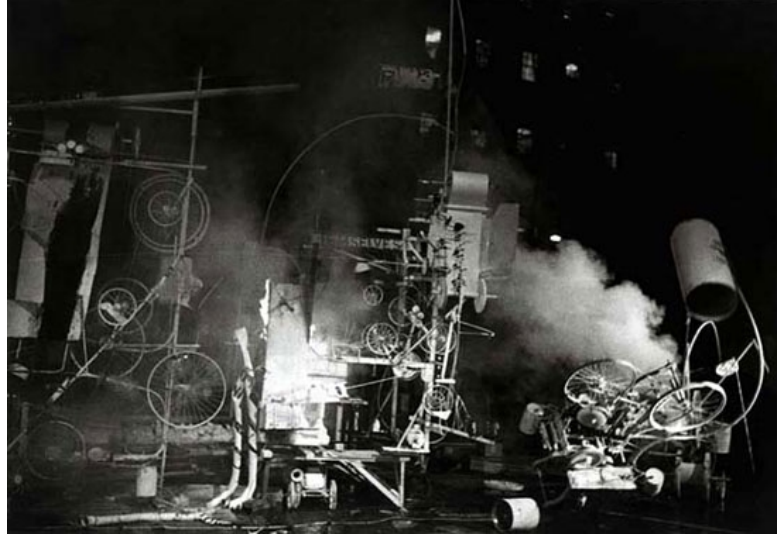
Kendini patlatarak yok eden kinetik bir heykel olan , Hans Haacke ve Jean Tinguely’nin “*New York’a Ağıt*”ını (resim:10) modern çağın çıkmazını yaşayan insanın ‘*kendi kendini yok etmesi*’nin ironik bir temsili olarak bakmak mümkündür. Baudrillard, “*Kendi kendisiyle boğuşan bir makinenin, sonuçta kendi kendini yok etmeye mahkûm olması gibi, kendi kendini yok etme olayı, çağdaş resmin bütün uzantularında vardır*”²² diyerek görüşünü ortaya koyuyordu. Bunun devamı olarak ben bir hiçim dendiğinde başladığını savunan Baudrillard, Çağdaş sanatın bu kararsızlıklar üzerinde stratejiler oluşturduğunu düşünüyordu; sanat konusunda hiç bir düşünceye sahip olmadıkları için kendilerini kötü hisseden insanların, çevrelerini etkilemeye çalıştığı bir ortamdan bahsediyordu. Böyle bir ortamdan hareketle

²⁰ <http://www.universite-toplum.org/text.php3?id=180>

²¹ Zygmunt Bauman; **Yasakoyucular İle Yorumcular**, (Çev: K. Atakay), Metis Yayınları, İstanbul, 1996, s.143

²² Jean Baudrillard, “*İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik*”, **Doğu-Batı Dergisi**, Sayı: 19 (Çev: Oğuz Adanır), Mayıs-Haziran-Temmuz, 2002, s. 9–29.

Baudrillard, sanat bir komplodur ve biz izleyiciler de bunun kurbanlarıyız ve kusursuz bir cinayete benzeyen bu olayın suç ortaklarıyız diyordu.



Resim:10, Hans Haacke, Jean Tinguely, “New York’a Ağıt”, 1960.

Sanatta yaşanan tıkanmanın nedeni olarak Baudrillard şunları söylüyor:

“Politika, cinsellik ve sanat alanında öngörüye sahip bir öncü (avant-garde) yok artık; dolayısıyla arzu adına, devrim adına ya da biçimlerin özgürleşmesi adına köktenci bir eleştiri olasılığı da yok. Bu devrimci hareket günleri geride kaldı. Modernliğin görkemli ilerleyişi tüm değerlerde hayal ettiğimiz değişime yol açmadı; değerlerin birbirine dolanıp kendi üzerlerine katlanmasına yol açtı ki bunun sonucu bizim için tam bir kafa karışıklığı oldu. Cinsel, politik ya da estetik alanda belirleyici bir ilkeyi kavramamız artık olanaksızdır” (...) “Sanat kendini aşkın bir ideallik içinde değil, ama gündelik yaşamın genel estetikleştirilmesi içinde dağıttı, görüntülerin katıksız dolaşımı uğruna sıradanlığın trans-estetigi içinde yok oldu.”²³

Gerçekten de sanatla yaşam arasında organik bir bağ vardır. Baudrillard, sanatın tıkanma dönemlerini toplumsal kriz dönemleriyle ilişkilendirerek sanatın değişimini açıklamaya çalışıyor. Politikadaki belirleyici dönemin, kitlelerin trans-politika evresine sermaye tarafından sokulduğu 1929 stratejik kriziyle, sanatta belirleyici dönemin ise estetik oyun kuralını yadsıyarak görüntülerin sıradanlığının trans-estetik çağının açıldığı Dada ve Duchamp dönemiyle yeni bir yola girildiğini savunuyor. Kuşkusuz Duchamp “*ready made*” leriyle çağdaş sanatta yeni bir çıkır

²³ Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, Ayrıntı Yayınları, Çeviren: Işık Ergüden İstanbul, 2004, s.16–18

açmıştı. Zamanla bunu izleyen yıllarda sanatın özgürleşmesinin sonucunda şeffaflaşmasına neden olmuştur. Baudrillard özgürleşmeyle beraber bir şımarıklığın da dolayısıyla kötülüğe varacak denli gelişmelerin de tikelde sanat alanından, tümelde bütün dünyayı etkisi altına aldığını vurgular. Bir hiçliğe inanmamasına rağmen kötülük, Baudrillard için son derece şeffaf ve açıklık içermekte; karşısındaki iyilikse, şeffaf olmayan “*mat*” bir duruma sahiptir.²⁴

Baudrillard, Çağdaş Sanat’ın günümüzdeki durgunluğunu, sanatta yeralan kavramların içinin boşaltılmış olmasına bağlıyor. Çağdaş Sanat’ın nihilist yaklaşımlardan etkilenecek tekrara düştüğünü gören Baudrillard, bir tarafta tıkanma, diğer tarafta müthiş bir çoğalmanın olduğunu saptar. Sanatta yaşanan bu durumun, bir boyutuyla sosyolojiyle bağlantılı olduğunu görür. Artık tüm alanlarda vahşi bir abartı vardır ve sanat, geçmiş biçimler üzerinden sayısız çeşitleme üretmek yoluyla tekrara düşmektedir.

“Nerede bir stasis (tıkanma) varsa, orada bir metastaz (çoğalma, yayılma) vardır... Genetik bir kuralın işlemediği bir yerde (kanserde olduğu gibi) hücreler düzensizlik içinde hızla çoğalmaya koyulurlar”... “Oysa gerçekte, işlemsel biçim altında her yerde maddeleşmiş olan estetikdir. Zaten bunun için sanat minimal olmaya, kendi yok oluşunu kullanmaya zorlanmıştır. Sanat, oyunun tüm kuralları uyarınca, bir yüzyıldır bunu yapıyor. Yok olan tüm biçimler gibi simülasyon içinde kendini yinelemeyi deniyor, ama yakında yerini uçsuz bucaksız yapay bir müzeye ve zincirinden boşanmış reklamcılığa bırakarak tamamen silinip gidecektir.”²⁵

Baudrillard’ın bu görüşleri 20. yüzyılın II. yarısıyla beraber hız kazanmıştır. Her şeyin tüketilebilir olmaya başladığı kapitalist yapıda artık beden de tüketilebilir bir meta olmuştur. Baudrillard’a göre beden, vaktiyle ruhun metaforuydu, ardından cinselliğin metaforu olur, bugün artık kesinlikle hiçbir şeyin metaforu değildir. Baudrillard’a göre beden, bir metastaz yerdir, simgesel düzenleme olmadan, iletişim ağlarının ve entegre devrelerin yan yanılığına benzer katıksız bir yan yalınlık içinde, tüm bu süreçlerin sonsuza değin programlandığı ve mekanik bir biçimde birbirine eklendiği bir yapıya dönüşmüştür.²⁶ Her şeyin mekanik koşullarla üretilmesi

²⁴ A.g.e. s.16

²⁵ A.g.e. s. 22–23

²⁶ A.g.e. s.14

gerçekliği yapaylaştırmaya başlamıştır. Bu yapaylığa neden olan yapıda gerçeklik nihilistce tahrip edilmekte ve yok edilmektedir.

Bu dūřüncelerden hareketle Baudrillard, sanatın zıvanadan çıkışını řu sözleriyle eleştiriyor:

“Aynı zıvanadan çıkış, aynı delilik, aynı aşırılık. Sanatın reklamcılıktaki parlaması her tür estetik değerlendirmenin olanaksızlığıyla doğrudan ilişki içindedir. Değer yargısı yokluğunda değer yükselişe geçer. Değerin vecd halidir bu. Günümüzde böyle iki sanat pazarı vardır. Biri değerler çoktan spekülatif olsa da hala değerler hiyerarşisine göre düzenlenmektedir. Diğer i finans pazarında dalgalanan ve denetlemeyen sermayelere benzer. Özellikle değer yasanına meydan okumaktan başka görünür nedeni olmayan katıksız bir spekülasyon, topyekun bir devinimdir bu. Bu sanat pazarı daha çok kumarı andırır veya potlatch’a (ilkel kabileler arasında görülen ve birbirine daha fazla armağan vermeye veya kendi malını daha fazla tahrip etmeye dayanan bağış türü) benzer; bu Pazar değerin hiper uzamındaki bir uzay operasıdır. Bu duruma kızacak mıyız? Hayır. Ahlak dışı hiçbir şey yok burada. Günün sanatı nasıl güzelin ve çirkinin tesindeyse, Pazar da iyinin ve kötünün ötesindedir.”²⁷

Rollo May de Baudrillard gibi günümüz teknoloji dünyasını “*bireyin kendisini yitik hissetmekle kalmadığı, gerçekten yittiği, doğadan ve diğer insanlardan yabancılaşmayla birlikte kendisinden de yabancılaştığı bir dünya*” olarak yorumlanmaktadır.²⁸

Postmodernizm ve okkltrllk, modernliğe yönelik şiddetli bir eleştiri ve saldırı olarak değerlendirilebilir. 20. yüzyılda yaşanan iki dünya savaşı, Nazizm gibi insanlık dışı suçların ortaya çıkışı, ulusal ve küresel bağlamda zengin ve fakir arasındaki uçurumun büyümesi, doğanın ve çevrenin bilinçsizce tahribatı, görsel popüler kültürün yükselişi ve yapay, yüzeysel, maddi çıkarlar için kurgulanmış bir kültür endüstrisinin doğuşu, insanı küresel karmaşık bir dünyada, teknolojik bir robota dönüştürmüştür. Bu durumu, modernizmenin ortaya çıkardığı bunalıma örnek olarak verebiliriz. Genel olarak bilim ve teknolojik alandaki gelişmeler yaşamda olumlu bir katkı sağlamasına karşın, kültürel alanlarda olumlu etki şeklinde yansımaz. Bu durum kendi içinde bir çelişkidir. Bu çelişkiyi yaşayan insanlık yabancılaşma durumuyla karşı karşıya kalmıştır.

²⁷ A.g.e. s.25

²⁸ Rollo May, **Yaratma Cesareti**, (ev. Alper Oysal), İstanbul, Metris Yayınları, 2001, s.72

Modernleşme ve ona eşlik eden sanayileşme olgusu sonuçta, olumlu ve olumsuz yanlarıyla günümüze kadar gelmiştir. Modernleşmenin olumlu yanları kadar olumsuz yanlarını önplana çıkararak ve hatta modernleşmeyi tamamen reddeden düşünürler olmuştur. Öyle ki, on sekizinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla geçilmesi ile birlikte aydınlanma düşüncesi ve onun bir uzantısı olan pozitivist toplum modeli ve modernleşme üzerine eleştiriler ortaya çıkmaya başlamıştı. Eleştirilerin bir kısmı daha çok Almanya’da ortaya çıkan romantizm akımından gelmişti. Romantizm akımı içerisinde yer alan düşünürler modernleşme ile birlikte toplumdaki tüm değerlerin büyük bir yıkıma uğradığını ve toplumu toplum yapan bu değerlerin yerine yenilerinin konulmadığını öne sürmüşlerdi. Romantizme göre, ahlaki ve kültürel yönden aydınlanma ve modernizm, toplumsal yaşamı yıkıma uğratmıştır. Sonraki yıllarda ise Karl Marks (1818–1883) ekonomik temelden hareket ederek kapitalist üretim ilişkileri var oldukça, sanayileşme ve modernleşme ile toplumsal sorunların çözümlenemeyeceğini öne sürmüştü. Diğer taraftan Alman sosyolog Max Weber, modernleşme ve rasyonelleşme ile birlikte toplumun daha ileriye doğru gittiğini öne sürmüştür. Çünkü aşırı rasyonelleşme katı kuralları ve bürokrasiyi beraberinde getirdiği için irrasyonelliği de içinde barındırmaktaydı. Modernizme karşı kötümser bir tavır izleyen Herbert Marcuse (1898–1979) ve Jürgen Habermas (1929 -) gibi çağdaş düşünürler ise modernleşmenin insan, toplum ve doğa üzerindeki olumsuz sonuçları üzerinde fikirler üretmişlerdir.²⁹

Sonuç olarak postmodern birey, olumsal güçler tarafından ya da daha doğru bir deyişle, belirsizlik tarafından belirlenmiş duyguları içselleştirmeye yönelik bir “yaşa ve yaşat” tavrıyla yetinen bölünmüş ve parçalanmış bir kimliğe karşılık gelir. Tam da kendi temelsizliği üzerine temellendirilen bu özne, ayırık bir kişiliğe ve gizil olarak karışık ve parçalanmış bir kimliğe sahip, teğel teğel sökülen bir yamalı bohçadan başka bir şey olmayan bir “*persona*” dönüşmüştür.³⁰ Bu parçalanmayı

²⁹ Serap Suğur, Nadir Suğur; “*Geleneksel Toplumdan Modern Topluma Geçiş*” (erişim:20.Ekim.2008) <http://www.aof.anadolu.edu.tr/kitap/IOLTP/1268/unite02.pdf>

³⁰ P. Mari Rosenau; **Post-Modernizm ve Toplumbilimleri**, (Çev: Tuncay Birkan), Ark, Ankara, 1998, s.100

yaşayan birey kendini bu duruma düşüren değerlere meydan okur, şiddet davranışlarını başvurmaya başlar.

Yinelemek gerekirse, postmodernizm tek tip, Batı odaklı kalkınma ve tek bir evrensel kültür projesi olan modernizme bir başkaldırı olarak nitelendirilmiştir. Modernizm, “*yüksek sanat*” ile “*popüler sanat*” arasında seçmeci bir ayırım yapmakla suçlanmış; postmodernizm ise yeni kültür ürünlerinin ortaya çıkışıyla kendini göstermiş ve tüketim toplumunun bir ürünü olarak postmodern toplumu yaratmış ve hem kültürel içeriği hem de farklı kültürlerle kendi bakış açısını etkilemiştir. Postmodernizm, tüm farklılıkları bir potada eriten ve yeni alışımlar ortaya çıkaran pratiklerle birlikte yapay bir dünyanın yaratılması olarak da kabul edilmiştir. Postmodernizm, kitle toplumunda umudun kaybolması ve ortaya çıkan boşluğu, acıyla dolduran bir avunma çabası olarak da algılanmaktadır. Ancak bu durum toplumsal değişime hiçbir katkı sağlamamış hatta modernizmin dayattığı yaşam biçimlerinin altında ezilen insanlara, her kültürün eşitlenmesine ve insanın bu bağlamda özgürleştirilmesi çabasıyla yeni bir uyuşturucu olmakla suçlanmıştır. Postmodernizmin tek bir evrensel doğru ve Batı gelişme modelleri sunan modernizmin karşısına hoşgörü ve toleransın hâkim olduğu çok kültürlü toplumsal yaşam vadinin, aslında kendi içinde bölünmeyi, ayrılığı ve değişik bir biçimde ‘biz’ ve ‘öteki’ ayırımını getirmesi konusunda şiddetli tartışmalar ortaya çıkmaktadır. Sonuçta bu ayırımı hazmedemeyen birey ise her şeye tepki duyan bir kişiye dönüşmüştür.

Artık, gerçekliğin gündelik hayattaki geleneksel karşılığının yıkılışı ve tekrarlanarak üretilişi ve tüketilişi, sonuçta pek çok sorunu gündeme getirmiştir. “*Artık neye, kime ve neden inanmalıyız, hatta inanmalı mıyız?*” sorular sorulmaya başlanmıştır. Globalleşen dünyada kurgu ile gerçeklik arasında bir ayırım kalmamıştır. Baudrillard’ın ortaya koyduğu “*Simülasyon ve Simülakr*” teoremi tam da yitirilmiş gerçeklikten ve anlamın kıyımından bahseder. Baudrillard insanların gerçekte tüketim nesnelere tüketmekten çok, bunların ardına gizlenmiş olan imgeleri, idealleri ve fantezileri tükettiklerini savunur. Üretim ve tüketim mekanizmalarının bağlı olduğu kodların oluşturduğu tüketim toplumu, devamında

gerçekliğin yine bu kodlar aracılığıyla oluşturduğu simülasyon evrenine geçmiştir. Artık çağ, bilgisayarların oluşturduğu sanallıkta var olan bir mekâna doğru gitmektedir.³¹

Adorno ve Horkheimer 18. yüzyılda sanayileşmenin gelişimi ile birlikte, bireyin eriyip yok oluşunu çok incelikli bir biçimde ele aldıkları “*Aydınlanmanın Eleştirisi*”nde, araçsal aklın doğayı tahakküm altına alınması ile kurdukları bağda, aklın araçsal boyutunun gelişmesi ile toplumsal dünyanın da denetim altına alınmasına yol açtığından bahsetmişlerdi. Günümüz postmodern toplumunda uzam, elektronik gelişim sonucunda medyatik ve iletişimsel akımların yardımıyla (İnternet, tv, vb..) toplumsal bir ürün ve kontrol aracına dönüşmüştü. “*Bilgi İktidarı*” diyen Foucault’nun savunduğu gibi, uzam, her türlü iktidar uygulaması açısından temel alınmıştır. Modern birey ve insan kavramları iktidarın insan bedenini kuşatmasıyla meydana gelen değişikliğin ürünüdür artık. Çıplak yaşamın kendisi politikanın tam merkezindedir ve ona yönelik şiddet de karşısına iktidarı alır.

Her şeyin simulakr ve imha sistemi üzerine kurulu olduğu kapitalist, şizofrenik bir ortamda, Adorno, Horkheimer ve Foucault’nun “*yönetim altına alınmış dünya*” dedikleri bu “*bio-iktidar*” ortamında birey bir iktidarsızlık durumunu yaşamaktadır. Nietzsche, Frankfurt Okulu düşünürleri ve Max Scheler’in üzerinde durdukları (Ressentiment) hınç artık kaçınılmaz hale gelmiştir. Çünkü iktidarın boyunduruğunda bireyin kişiliği yok edilmiştir. Ressentiment, tam gerçekleşmemiş bir demokrasinin, en temel kültürel ve ruhsal gerçeğidir. Ağırlıklı olarak tahakküm altında olanları, otoritenin verdiği sıkıntılara karşı hınç duyanları kapsar ve bir iktidarsızlık durumunun yaşanmasına; kişiyi yıkmaya ve yok etmeye teşvik eder. Bu bağlamda kişiyi, insanlara ve onlardan yansıyarak da kurumlara, düşüncelere, pratiklere, yapıtlara hatta genel olarak da değerlere ve değer yüklenmiş nesnelere karşı intikam ve haset gibi olumsuz tavırların oluşmasına neden olur.

³¹ “*Toplumsal Değişimler Karşısında Gerçeklik Sorunu ve Sanat Yapıtlarına Yansımaları*” (erişim:10.Kasım.2008)
<http://zlmzn.spaces.live.com/blog/cns!DCF1636A894AF2BA!167.entry>

2.3. Küreselleşme, Soğuk Savaş ve Şiddet

“Küreselleşen dünyada insanlar birbirine benzemekte, ayırd edici vasıfları giderek silinip kaybolmaktadır. Postmodernizmde “benzeş” (simulacrum) ile kastedilen şudur: Kopyalama o kadar mükemmelliğe yakındır ki, orijinal ile kopya arasındaki farkı anlamak hemen hemen imkânsızdır. Modern tekniklerle imajların “benzeşler” olarak üretimi nispeten kolaydır. Kimlik artan ölçüde imaja bağlı olunca, bunun anlamı, bireylerin, şirketlerin, kurumların, politika alanının kimliklerinin serî hâlde tekrarlanan biçimde kopyalanmasının gerçek bir olasılık ve bir sorun haline gelmesidir.” Harvey, 1997

Literatürde küreselleşme kavramının çok farklı tanımları yapılmaktadır. Ancak genel olarak küreselleşmeyi dünya toplumlarının sanayideki gelişmelerine ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasına paralel olarak ekonomik, siyasal ve kültürel düzeyde dünyanın bir ucunda oluşmakta olan olayların, kararların, çalışmaların ve etkinliklerin yerel ve ulusal sınırların ötesine taşarak diğer toplumları etkileyebilmesi olarak tanımlayabiliriz. Bu anlamda küreselleşme, dünya toplumlarının ekonomik, siyasal ve kültürel boyutta birbirlerini etkilemelerini ifade etmek için kullanılmaktadır. Ancak gözden uzak tutulmaması gereken bir nokta var, o da, küreselleşme ile dünya toplumlarının ekonomik, siyasal ve kültürel boyutta etkileşim içerisine girmesi dünyamızın işlevsel açıdan bütünleştiği, çatışmaların azaldığı ve farklılıkların ortadan kalktığı anlamına gelmemelidir. Zira küreselleşme hem farklılaşmayı, hem çatışmayı ve hem de bütünleşmeyi içeren çok yönlü bir gelişme olarak görülmektedir.³²

II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan modernite olgusu, insanlık tarihinin hiçbir döneminde olmadığı kadar hızlı bir değişim yaratmış, bu değişimin, siyaset arenasındaki karşılığı ulus-devletler, ekonomik arenadaki karşılığı ise geç kapitalist sistem olarak yansımıştır. Zamanla modernlik projesi kendi içinde de sürekli kopuşlar yaşamaya başlamıştır. Kimileri bu dönüşüme post ekini eklemek suretiyle

³² Serap Suğur, Nadir Suğur; “*Geleneksel Toplumdan Modern Topluma Geçiş*” (erişim:20.Ekim.2008) <http://www.aof.anadolu.edu.tr/kitap/IOLTP/1268/unite02.pdf>

post-modernizm, kimileri geç kapitalizm veya sanayi sonrası toplum, kimileri de modern anlatı biçimlerinin ve ideolojik düzenlerinin meşruiyetlerini kaybetmesi olarak değerlendirmişlerdir. Ancak, bu konular daha uzun süre tartışılmaya devam edeceğe benziyor. Nitekim henüz postmodernizmin niteliği üzerinde tartışmalar/eleştiriler devam ederken, 80'lerin sonrasında sosyal bilimler alanında en çok kullanılan ve aslında ne modernite ne de postmodernite kavramından ayırabileceğimiz küreselleşme terimi ortaya atılmıştır.

Küreselleşme genel anlamda bilgi, eşya, sermaye ve insanların politik ve ekonomik sınırları aşan akışıdır. Küreselleşmeyle birlikte, fiziksel mekân tasarımıımız değişmiştir. “*coğrafyanın sonu*” ya da “*mesafenin ölümü*” olarak adlandırılan bir süreçle hepimiz dünyanın küçük bir köye dönüştüğünü tanıklık etmekteyiz. Artık daha fazla insan, daha sık seyahat etmekte; elektronik iletişim dünyanın uzak bölgeleri arasındaki mesafeyi kaldırmaktadır. “*Zaman-mekân sıkışması*” (Harvey, 1997) olarak da isimlendirilen bu durum sayesinde fikirler, kültürler ve değerler dünya ölçeğinde yayılmakta, film ve diğer medya aygıtlarıyla kültür transferi yapılmakta ve politik fikirler bütün dünyaya nüfus edebilmektedir. Bugünün dünyasının, kapitalist ekonomik sistemin gücünü pekiştiren bir küreselleşme tarafından şekillendirildiği düşünülmektedir. Kavram üzerinde tam bir fikir birliğinin olduğunu söylemek güçtür: Kimileri için küreselleşme dünyanın Batılılaştırılması, kimileri için kapitalizmin yükselişi anlamına gelmektedir. Kimi yazarlar küreselleşmenin bir tektipleşme yarattığını dile getirirlerken, başkaları artan melezleşme ile çeşitlilik ve farklılığa izin verdiğini söylerler. Kimi kuramcılar küreselleşme ile moderniteyi eş tutarlar; Kimileri de “*küresel çağ*”ın moderniteyi izleyen ve ondan tamamen farklı bir çağ olduğunu dile getirirler.

Küresel kültürü taşıyan iki önemli araç vardır. Bunlar bilgisayar ve iletişim teknolojileridir. Medya teknolojilerinin çoğalmasıyla dünya bir “*küresel köy*”e dönmüştür: Dünyanın farklı bölgelerindeki insanlar televizyon ekranından Körfez Savaşı'nı, ikiz kulelerin yıkılışını, önemli spor ve eğlence olaylarını izleyebilir, aynı reklâmlara mâruz kalabilirler. Bütün bunlar bir şekilde kapitalist modernizasyonun ilerlemesine hizmet ederler. Küresel bilgisayar ağlarına giren pek çok kişi de

bilginin, fikirlerin ve imgelerin dünya boyunca değişimini ve yayılmasını sağlayarak, zaman/mekân sınırlarını aşabilirler. Küresel kültür yaşam biçimi, ürün ve kimlik pazarlamaktadır. Ulusaşırı (transnational) şirketler yerel pazarlara nüfuz ederek küresel ürünler satmak ve yerel direnci kırmak isterler, reklamcılık bunun için vazgeçilmez bir silahtır. Uydu ve kablo yayınlarıyla tüm dünyada ticari bir kültür yaygınlaştırılmak istenmektedir. Yeni teknolojilerin yayılması da toplum üzerinde çeşitli etkiler yapmakta, söz gelişi beden gücünün önemi azalmakta, daha esnek üretime geçilmekte ve üretimin kendisi ulusaşırı bir nitelik kazanmaktadır.³³

Küreselleşmenin ekonomik sonuçlarının âdil olduğu pek söylenemez. Ekonomik seçkinlerin, şirketlerin ve ülkeler üstü firmaların küreselleşmenin meyvelerini topladığı ve bunun sunucunda zenginler ve yoksullar, gelişmiş ve az gelişmiş bölgeler, sahip olanlar ve olmayanlar arasındaki uçurumun kapatılamaz bir biçimde büyüdüğü dile getirilmektedir. Zengin uluslar daha zayıf ulusların insanlarını, kaynaklarını ve topraklarını istismar etmeyi sürdürmektedirler. Yoksul ülkelerin içine yuvarlandıkları borç batağı 1970'lerden bu yana genişleyip derinleşmektedir. Bugün dünyada yoksul insan sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Küreselleşmenin neden olduğu ortamda ulusal ve küresel ölçekli şiddet, bir korku fobisinin oluşmasına sebep olmuştur.*

II. Dünya Savaşı'nda Almanya, Japonya ve İtalya'nın safdışı kalması, İngiltere ile Fransa'nın ise zayıflaması, Amerika Birleşik Devletleri ile Sovyetler Birliği'ni iki "süper devlet" durumuna getirmiştir. Soğuk savaş bu iki gücün karşılaşmasından doğan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. 1991 yılında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin dağılmasıyla da sona ermiştir. Soğuk savaş Amerika ile Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği arasındaki güç çekişmesiyle oluşan bir durumdu ve batıdan ABD kapitalizmle batı ülkelerini bir blok haline getirmeye çalışıyor; doğuda ise SSCB doğu blok ülkelerine komünizmi benimsetmeye çalışıyordu SSCB'nin doğu ülkeleri üstündeki egemenliği batıda ABD

³³ Kemal Sayar; Küreselleşmenin Psikolojik Boyutları (erişim:5.Ocak.2009)
http://www.felsefeekibi.com/forum/forum_posts.asp?TID=35445&KW=%FEizofreni

* Ayrıntılı bakınız: A.g.e.

ve İngiltere'yi endişelendiriyordu. SSCB etkilediği ülkeleri komünist yapmaya başladı. ABD de batı Avrupa'daki ülkelerde komünizmin yayılmasını engellemek amacıyla bu ülkelere “*Marshall Planı*” uygulamaya başladı. Sonuç olarak dünyada Almanya'nın tam ortada durduğu bir bloklaşma oluştu. Batıda ABD'nin doğuda ise SSCB'nin sözü geçer oldu.³⁴

1989 tarihinde Berlin Duvarı'nın yıkılışı ve Sovyetler Birliği'nin çöküşüyle sermayenin ve onun kültürel ürünlerinin küresel akışına direnebilecek dünyada pek az ülke kalmıştır. Dünya pazar ekonomisi, bütün bir gezegene tüketerek mutlu olma düşünüyü yaymaktadır. Küresel güçler tarafından pompalanan tüketim kültüründe sosyal eğilim modalar, Hollywood filmleri bilgisayar oyunları gibi kültürel ürünleri, küresel dağıtım ağları tarafından dünyanın her köşesine ulaştırılmakta ve “*küresel popüler*”lik yüceltilmektedir.

Akademisyen sanatçı Rıfat Sahiner'in de belirttiği gibi, 1980'lerden itibaren özellikle Reagan ve Thatcher'ın uyguladıkları ekonomik politikalar devletin giderek küçültmesi ve özel sektörün, şirketlerin kamusal yatırımları desteklemesi ve özelleştirmenin yükselişi hızlanmıştır. Gerçekten de bu süreçte sanat ve kültür alanı, özellikle müze ve galeriler çokuluslu şirketlerin desteğini alarak sanat pazarında belirgin bir canlılık kazandırmıştır. Bankalar ve özel şirketlerin koleksiyonları alabildiğine zenginleşmiş ve bu kurumların spekülasyon yaklaşımlarıyla sanat pazarında yatırım yapılacak sanat yapıtları ve sanatçılar belirlemeye başlamıştır. Bu süreçte o güne değin ayrıcalıklı bir noktada durmaya çalışan prestijli müze ve galeriler de, büyük sermayenin istemlerini yerine getirmekten neredeyse sakınmaz hale gelmiştir.

Çağdaş sanatın tarihsel gelişimi incelendiğinde genellikle hâkim sistemi eleştiren bir yapısının olduğu görülür. Ama küresel etkinliklerle birlikte çağdaş sanat, o sistem içerisinde baştan çıkarıcı bir ticari çekicilikle doğru yön değiştirmeye başlamıştır. Özellikle, sanatlarını Reagan - Thatcher döneminde öğrenen, hatta bazıları ilk olarak bu dönemde ünlenen günümüz sanatçı kuşağı sanatçıları (Jeff

³⁴ <http://www.3harf.com/so%C4%9Fuk+sava%C5%9F> (erişim:30.Eylül.2008)

Koons, Damien Hirst ve Tracy Emin gibi) kendini küresel bir ortamda varetmesini bilmişlerdir.

Özellikle, 80'lerin harika çocuğu Koons'tan sonra 90'ların yıldızı olan Damien Hirst de, kariyeri şirket sponsorluğuna en bağlı sanatçılardan biri olarak öne çıkmıştır. Robert Hewison'un belirttiği üzere Hirst'in kariyeri, başından beri sponsorlar sayesinde gelişti: Olympia & York ve Londra Rıhtımları Geliştirme Şirketi'nin sponsor olduğu banal öğrenci sergisi Freeze'den, 1989'daki BT Yeni Çağdaşlara, 1994'de Serpentine Gallery'de Haagen-Dazs'ın desteklediği sergiden 1995'de sponsorluğunu Becks'in üstlendiği çağdaş opera Agongo'nun sahne tasarımına kadar, arkasında hep sponsorlar vardır. Bu parlak kariyer Hirst'in 1995'de Turner Ödülü'nü almasıyla doruğa ulaşmıştır. Bir zamanlar formaldehitte korunan koyun, inek ve köpekbalıkları üzerinde yaptığı çalışmalardan ötürü Londra'nın avangard çevrelerinde tartışma konusu olan Hirst, Şunları söylüyor:

“Eğer sanat hayat hakkındaysa, hayatın o yüzünü görmezden gelemezsiniz. Goldsmith College'de sizi gerçekten engelleri yıkmaya ve yeni iş yapma yolları bulmaya teşvik ediyorlar, sponsorluk da bunun bir parçası. Hiç kuşkusuz sponsorluk işin alımlanışını etkiler, ama bu da üzerinde çalışılacak bir şeydir. Kendimi Et Pazarlama Komisyonu'na yakın falan hissetmiyorum, ama hayvanları kullanarak gerçekten iğrenç bir şey yapıp Friends of the Earth'in sponsorluğunda yararlanarak politik bir mesaj da verebilirsiniz.”³⁵

Kamu kuruluşları ve ülkelerüstü şirketler doğrudan alışverişi özendirmek için, meta tüketimini teşvik ederek fuarlar gibi büyük gösterilerin yapılmasını desteklemektedirler. Onların gözünde bütün dünya, tüketilebilir bir nesneye dönüşmüştür. Kapitalizmin öngördüğü tüketim mantığı, sermayenin küreselleşmesiyle birlikte sanatsal yaratıcılık sadece kültür ürünlerinin yaratılmasına adına değil, aynı zamanda kentin paketlenip pazarlanması adına da kullanılmaya başlanmıştır.

Küresel birlikte sermaye sanatsal etkinlikleri öylesine güçlü bir biçimde yönlendirmeye başlar ki; en gözde sanat kurumları bile bu manipülasyondan

³⁵ Aktaran: Rıfat Şahiner; “küreselleşme Ekonomi ve Sanat” (erişim:15.Eylül.2008)
<http://www.ebenzin.com/sayi3/1.asp>

kaçamamışlardır. Bir zamanların asi, sıradışı, yaratıcılıklarıyla haklı üne ulaşan, sisteme meydan okuyan sanatçıların yerine sponsorları arkasına alan genç bir sanatçı kuşağı almıştır. Böylece bir yandan aykırı sanatın “şok” ve “skandal yaratma” tekniklerini kullanarak bir zamanlar avangard sanatın meydan okumaya varan tavrını burjuva dünyasının sponsorluğuyla birleşince yeni bir sanatçı kuşağı ortaya çıkmıştır.

Günümüzde sanatının artık bir komplo biçimine dönüştüğünü düşünen Baudrillard ise şunları söylüyor:

“Böyle söylenebilir. Bir tür iç patlama ve komplo biçimi... Oysa bana göre hiçliğin başka bir statüsü var, herkes hiç olamaz, hatta bu son derece enderdir. Herkes Artaud gibi deli olamaz, herkes Warhol gibi bir makine olamaz. Çağdaş sanat, yok oluşunu, önceden haber verilen kendi yok oluşunu (iki yüzyıldır) kendi maddesi yaptı; ama pratik olarak ticarileştirilmiş, ticaret konusu yapılmış kendi maddesi. Üstelik, sahnenin, görünürlüğün tüm boyutlarını toplamak, kendisini de son kertede etkin, işlemsel yapmak isteyerek bir performans, bir yerleşme performansı olmak için kendi yanılısına ilkelerini yadsıyor; sanatçının parçalanmış, sakatlanmış bedeni söz konusu olsa da, bu yine de bir kavramsal işlemdir. Burada bir zoraki görünürlük vardır, sanat o zaman medya ile, tanıtım vb. ile birlikte aynı alana girer, bunlardan ayrılmaz. Hâlâ sanattan söz edilebilir mi? Sanatçıların iyi niyeti söz konusu değil, elbette onların saptıklarını kabul ediyorum, yaptıklarını yüce bir öz telkinle yapıyorlar, ama bu kesin bir kriter değil. Sanat tüketim alanına girdi, yalnızca sanat piyasasının değil, aynı zamanda estetik olanın alanına da.”³⁶

Bilgisayar ve iletişim ağlarının oluşturduğu İnternet teknolojisi dünyamızın neredeyse artık bir “elektronik köye” dönüşmesine sebep olmuştur. Küreselleşmenin kaçınılmaz olarak yaşandığı böyle bir ortamda dünya siyasal, kültürel ve sanatsal bütünleşmeye doğru gitmektedir. Bileşim ve iletişim teknolojileri dünyanın küçülmesine neden olmakla birlikte; ülkelerin en ücra köşelerine kadar aynı kaynaktan beslenen ve iletişimi öngören popüler bir ortamı doğal olarak yaratmaktadır.

1980’lerde küreselleşmeyle birlikte, ekonomik açıdan geri kalmış ülkelerin kaybetmeye başladıkları yılları temsil eder. Pek çok ülkede hayat şartları belirgin bir şekilde kötüleşir. Küresel sefalet oranı gibi işsizlik oranları da yükselmiştir. Sefalet

³⁶ Aktaran: Rıfat Şahiner; “Küreselleşme Ekonomi ve Sanat”(erişim:15.Eylül.2008)
<http://www.ebenzin.com/sayi3/1.asp>

ve yoksulluk, açlık ve kötü beslenmeye neden olmaktadır. Zygmunt Bauman (1999) küreselleşmenin endişenin en derinlerde yatan nedenini-güvensizlik ve belirsizlik deneyimini- körüklediğini, insanların emniyet hissini devşirdikleri kaynaklar olan millet ve ailenin altını oyarak yabancı düşmanlığına davetiye çıkardığını yazar. Artık insan gezegeni soğumuştur. Aramızdaki “yabancılar”a yönelik soğukluk, yabancıların komşu, komşuların yabancı hale gelmesi, her yerde, bütün insan ilişkilerinde bir sıcaklık yitimi başgöstermiştir. Belirsizlik ve güvensizlik ardındaki mekanizmalar büyük ölçüde küreseldir ve bu yüzden de mevcut siyasal kurumların ulaşamayacağı, seçilmiş devlet otoritelerinin ulaşamayacağı bir yerde dururlar. Bu küresel sosyal değişimle birlikte sosyal sorunların da yoğunlaştığı bildirilmektedir. Sokak şiddeti, alkol ve yasal olmayan madde tüketimi, kötüye kullanımı, ev içi şiddet, şehrin kenar mahallelerinin kaynaması gibi sosyal sonuçlar ruh sağlığı alanına depresyon, travma sonrası stres bozukluğu, intihar gibi biçimlerde yansır. Ruh sağlığı açısından bakıldığında küresel sosyal değişimin pek de hayırlı olmadığı söylenebilir.³⁷

Küreselleşen dünyada insanlar yurtsuz ve yalnız kalmış, sosyal dayanışmaların ve onlarla birlikte bireysel hayatının ötesine uzanan sonsuzluk yapılarının hoyratça sökülüp atılması, bireyi kendisine yabancılaştırmıştır. Bu yabancılaşma sonunaçta bireyde yıkıcılığa varan şiddet biçimlerinin ortaya çıkartmasına neden olmuştur.

³⁷ Kemal Sayar; “Küreselleşmenin Psikolojik Boyutları”
http://www.felsefeekibi.com/forum/forum_posts.asp?TID=35445&KW=%FEizofreni

2.4. Nihilizm ve Şiddet İlişkisi

*“Hiçbir şey var değildir, var olsa da bilinmez,
bilinse de başkalarına aktarılamaz.”*
Gorgias.

Nihilizm, Hiççilik veya Yokçuluk 19. yüzyıl ortalarında Rusya’da özellikle genç entelektüel kesim arasında taraftar bulan bir felsefi yaklaşımdır. Latince nihil (hiç) sözcüğünden türetilen Nihilizm, her şeyin anlamdan ve değerden yoksun olduğunu savunan bir felsefi yaklaşımdır. Nihilistler genel olarak tanrının varlığını, iradenin özerkliğini, ahlakın ve tarihin mutlu sonunu reddederler. Bu yaklaşımın uzantısı olarak da toplumda yerleşik kurum ve kurallar; değer yargıları ve ahlâk kurallar yadsınmaya başlanır.

Nietzsche: *“Tanrı öldü artık sıra insanın ölümündedir.”* önermesin de bulunmaktadır. Bu ifadesiyle Nietzsche, insanın biçimi fikrinin ölümünden bahseder. Yani teknolojik ilerlemeler, sanayi ve sanayi ötesi devrimler, robotlaşma ve otomotizasyon, telematik ve bürotik ilerlemeler, insanın dışındaki güçlerin biçimini de değiştirmiştir. İşte Foucault’nun bahsettiği insanın ölümü teması sadece burada yatar. Değişen tarihî oluşumlara ve bunların değişimlerine göre iktidar biçimleri de değişmiştir. Burada Nietzsche’nin tanrıtanımaaz düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Leibniz’in iyimserliği (Tanrı dünyalardan en mükemmelini yaratmıştır) Nietzsche’nin iyimserliğinde tanrıtanımaazlığa dönüşmektedir; çünkü Nietzsche için Tanrı *“çoktan”* ölmüştür ve olayları rastlantılar düzeni oluşturmaktadır. Ona göre *“rastlantı demir pençenin attığı zarda bulunmaktadır.”*³⁸

Özetlemek gerekirse; 1980’li yıllarla birlikte modernite tartışması Viyana çevresinin 1929’da yazılan manifestosuna karşı bir eleştiriyi barındırmaktadır. Bu Manifestonun kapsamı şu şekilde özetlenebilir: Bilimsel dünya görüşü birinci olarak deneyci ve pozitivisttir; sadece deneyden gelen bilgi vardır. İkinci olarak, bunların mantıksal analiz adı verilen belli bir metotları vardır. İşte Pragmatizm ve Marksizmin arkasında görülen rasyonel dünya görüşü bu anlama gelmektedir; yani bu bilimsel

³⁸ Aktaran: Ali Akay; **Tekil Düşünce**, Bilim Dizisi, Afa Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.118–119

denen dünya görüşü rasyonalite ve batı rasyonalitesiyle eş kılınmıştır. Ancak, Avrupa düşünce tarihinde bir dönem olan modernitede başka dünya görüşleri de vardır. Tarihsel bir dönem olarak modernitenin içinde, ortaçağın insan kavramı, insan hakları, laiklik, insan olmanın onurunun idesi gibi durumlar da vardır. İşte bilimsel dünya görüşünün hâkim olmasıyla bilginin nesnesi kaybolmuş ve Pluralizm* bir çare olarak düşünülmüştür. İnsan etkinliğinin çeşitli alanlarında bilginin nesnesini yitirmesinin bir sonucu olarak modernite eleştirisi adı altında, aydınlanmanın getirdiği ilke ve fikirler de eleştirilip reddedilmektedir. Bu yatsımanın kaynağında Nietzsche'nin Nihilizm anlayışı vardır. Bu görüşlerden dolayıdır ki postmodern düşünürler Nietzsche'i sıkça atıfta bulunmuşlardır.³⁹

Nietzsche, "Nihilizm"i "*Kapıya dayanan ziyaretçilerin en tekinsizi*" olarak tanımlamıştır. Aslında Nietzsche'yi iki açıdan da okumak mümkündür. Nietzsche, Nihilizme "*Kapıya dayanan ziyaretçilerin en tekinsizi*" derken postmodernitenin insanı varlığına karşı yabancılaştırdığını, onu bir çıkmaz sokarak sürüklediğini belirtmektedir. Bu noktada, Nietzsche'nin meşhur önermesi olan "*Tanrı öldü*"yü ele almak gerekir. Bu önerme sosyolojik ve felsefi açıdan da yorumlanabilir. Sosyolojik olarak "*Tanrı öldü*" önermesi bizi ilgilendiren bölümdür. Yani sosyolojik anlamda bu önerme, toplumsal yaşamda ahlaki yasanın, nesnel doğrunun kaybedildiği, yaşama dair tüm estetik yargıların yıkıldığı, yaşamdan koptuğu anlamlarına gelmektedir. İşte bu noktada Nietzsche'nin "*Kapıya dayanan ziyaretçilerin en tekinsizi*" bir taraftan yeni bir dönemin (ziyaretçi: postmodernite) başlangıcını, diğer taraftan da bu dönemin çetin bir eleştirisini (ziyaretçi: tekinsiz) ifade etmektedir. Adorno'nun deyimiyile "*Nesnel hakikatin inkârı, öznenin de sonu anlamına gelir. Çünkü, ortada özne'yi bağlayan bir ölçüt kalmaz.*"⁴⁰

* Plüralizm Bir konuda bir çok unsurun tesirini kabul edenlerin görüş; bir toplulukta çeşitli görüşlerin temsili esasını kabul eden doktrin; çoğulculuk.

Bakınız: <http://tr.wikipedia.org/wiki/Pl%C3%BCralizm>

³⁹ kisi.deu.edu.tr/binnur.kavlak/kitaplar/talip.doc

⁴⁰ <http://www.universite-toplum.org/text.php3?id=180>, (erişim: 21 Kasım 2008)

2.5. 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Şiddet

2.5.1. 1980’li yıllarda Türkiye

Türkiye’de 1980’li yıllar düşünüldüğünde 70’li yılların siyasal bunalımları, ekonomik çöküntüsü, toplumsal bölünmüşlüğü, şiddet olayları 12 Eylül 1980 askeri darbesi ile sonuçlanır. Siyasal çatışmalar, yüksek enflasyon, yolsuzluk ve yokluktan yılmış olan kitleler neredeyse darbeyi bir anlamda olumlu karşılarlar.

Ancak, sağcı ve solcuların farklı tutumları gözetilmeksizin hep birlikte tutuklanması, üye oldukları partilerin ve sivil örgütlerin kapatılması, Türkiye’yi demokratikleşmeden uzaklaştıran yeni anayasa ve üniversiteleri siyasetin dışına çıkaran YÖK yasası bir süre sonra, darbenin ülkeyi yeni bir karanlığa doğru ittiğini gösterdi. Ülkeyi siyasal ve ekonomik açıdan yeniden yapılandırmayı amaçlayan, ancak özgürlükleri kısıtlayarak, özellikle genç kuşağı baskı altında tutup apolitikleştirerek Türkiye’yi dışa karşı yalnızlaştıran, topluma yine bir sarsıntı dönemi yaşatan cunta hükümeti ülkeyi, 1983’de yeni partilerin kurulmasıyla yapılan seçimlere karşın, 80’li yılların sonuna kadar yönetti, denilebilir.⁴¹

Oktay Özel ve Gökhan Çetinsaya, 1980’lerdeki Türkiye’deki durumu “*Devletin Dayanılmaz Ağırlığı*” adlı yazılarında şöyle tanımlıyor:

“12 Eylül 1980’in Türkiye’nin yakın siyasi ve toplumsal tarihindeki en önemli dönüm noktalarından biri olduğuna şüphe yoktur. Bu tarihle birlikte sivil siyaset devre dışı kalmış, siyasetçiler ve geniş toplum kesimleri uzunca bir süre siyasal yaşamın belirleyici aktörleri olmaktan çıkmış, kurulan askeri rejim baskıcı politikalarını yeni oluşturduğu kurumlar vasıtasıyla bütün topluma dayatmaya başlamıştır. ‘Devletin bekası’ ve ‘milli birlik ve beraberlik’ söylemi her şeyin önüne geçmiş, siyasetin yanı sıra bilim, edebiyat ve sanat alanları da bu bağlamda sıkı bir baskı ve denetim altına alınmıştır. Atatürkçülük resmi ideoloji olarak dayatılmaya çalışılmış, sağ ve sol düşünce hareketleri ve entelektüel faaliyetler açık veya dolaylı

⁴¹ Aktaran: Beral Madra; “80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi” (erişim.5.Mayıs.2009) http://www.tiyatrodao.com/dao/index.php?option=com_content&view=article&id=51:80li-yillarda-tuerkyede-sanat-ueretmberal-madra-&catid=34:makale&Itemid=55

olarak yasaklanmıştır. Atatürkçülük etrafında dayatılmaya çalışılan devlet merkezli söylem, oldukça pragmatik bir yol tutturarak bir taraftan ‘çağdaş uygarlık’ ve ‘Atatürk milliyetçiliği’ bir yandan da manevi-dinsel değerlere gözle görülür bir vurgu yapmıştır. Toplumun belli kesimleriyle birlikte kimi bilim adamları ve entelektüel çevreler bu söyleme destek vermiş, devleti yüceleştiren, toplumu ve hatta kültürü otoriter bir zihniyetle tektipleştirmeye, tekseslileştirmeye dönük politikaların oluşturulması sürecinde faal görev almışlardır. 1980’lerin ilk yarısı boyunca devam eden bu resmi ideoloji oluşturma çabalarına, söylemin doğası gereği bir taraftan laik-pozitivist (aydınlanmacı) diğer taraftan da muhafazakâr milliyetçi-maneviyatçı bir kesim damgasını vurmaya çalışmış, ilki ‘Atatürkçülük’ ikincisi ise genel olarak ‘Türk-İslam Sentezi’ şeklinde tezahür etmiştir.”⁴²

Eleştirmen yazar Beral Madra’nın ifadesine göre, Türkiye ekonomisi 1980’lerde önemli değişimler geçirdi; ekonomi, sanayii kesiminin değil, hizmet kesiminin büyümesine yol açtı. Servet dağılımı biçim değiştirdi; iş adamları ve rantiyeler sanayicilerin önüne geçti, dış borçlanma büyüdü. Kırsal ve kentsel kesim farklılıkları açısından toplumun ekonomik yapısında değişimler oldu; kırsal kesim yoksullaştı, kentlerdeki ve taşradaki orta sınıf eridi. Böylece toplumun refahına ilgi göstermeyen, parasal çıkarları kutsallaştıran, büyük bir bölümü dindar taşralılardan oluşan çok zenginler ve zenginler oluşmaya başladı. Serbest ihracat ve ithalat ekonomisi, kitlelerin ideolojik değerlerini yitirerek apolitikleşmesi ve uluslararası tüketim ekonomisinin etkileriyle giderek ivme kazanan bir tüketim patlamasına yol açtı. Lüks tüketim mallarının (villa, araba, antikalar, resimler) tüketiminde büyük bir artış görüldü.⁴³

1980’li yıllara gelindiğinde ise, giderek şiddetini artıran durgunluk dalgasının ve sürekli yükselen borçların getirdiği bunalımdan ötürü iktisadi büyümenin yavaşladığı ve açlıkla karşı karşıya kalan çevre ülkelerinin (üçüncü dünya’nın), Reagan ve Thatcher’in neoliberal politikalarıyla birlikte, birkaç yıl içinde iktisaden çöktükleri yıllar olmuştur. Uluslarda yüksek enflasyon ve işsizlik ile azalan verimlilik biçiminde yansıyan bunalım, dünyanın hemen hemen bütün genelinde

⁴² 44 -) Beral Madra; “80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi” (erişim.5.Mayıs.2009)
http://www.tiyatrodao.com/dao/index.php?option=com_content&view=article&id=51:80li-yillarda-tuerkyede-sanat-ueretmberal-madra-&catid=34:makale&Itemid=55

⁴³ A.g.e.

büyümenin yavaşlaması ve buna bağlı imalat sanayi üretiminin daralması sonucunu getirmiştir.⁴⁴

Ayrıca 12 Eylül sonrası dönem Türkiye için sıkıyönetimin himayesinde yaşanan bir dönem olmuştur. Bu dönem her kişide olduğu kadar sanatçılar için de sıkıntılı geçmiştir. Bu dönem aynı zamanda insanların suçlu suçsuz olarak ayımsandığı bir dönemdir. Hatta birçok sanatçı yurt dışında yaşamak mecburiyetinde kalmıştır. Dönemin sıkıyönetim yasasını şu örnekle açıklayabiliriz:

“12 Eylül Darbesi’nden sonra 1983 yılında, 1971 yılında çıkarılan 1402 sayılı yasanın ikinci maddesi sıkıyönetim komutanlığınca değiştirilerek, akademik personelden, devlet memuruna kadar kamuda çalışan birçok kişinin görevine son verilir. “Sıkıyönetim komutanlarının bölgelerinde genel güvenlik, asayiş veya kamu düzeni açısından çalışmaları sakıncalı görülen veya hizmetleri yararlı olmayan kamu personelinin statülerine göre atanması veya işine son verilmesi, yerel yönetimde çalışanların görevden uzaklaştırılması veya işlerine son verilmesi hakkındaki istemleri ilgili kurum ve organlarca derhal yerine getirilir.” (...) “6 Kasım 1981’de çıkarılan 2547 sayılı Yükseköğretim Kanunu ile YÖK kuruldu.” (...) “Bundan sonra 1402 sayılı Sıkıyönetim Kanununun 2301 ve 2766 sayılı kanunla değişik maddelerince özellikle sol görüşlü olduğu düşünülen 71 Üniversite personeli YÖK tarafından görevlerinden uzaklaştırıldı.” (...) “İlk uzaklaştırmalar Şubat 1983’de başladı.” (...) “Genelkurmayın açılmalarına göre toplam 4891 kamu personeli görevden alınmış ve 38 profesör, 25 doçent, 10 yardımcı doçent’in 1402’lik olmuştur. Ancak 1402’lik olmasını istemediğinden bizzat istifa yolunu seçenle dâhil edildiğinde 20.000’ civarında olduğu öne sürülmektedir. Bazı üniversiteler personel yokluğu nedeniyle bu yasa yüzünden zor duruma düşmüşlerdir.” (...) “12 Mart 1986’da ilk kez, Ankara İdare mahkemesi 1402’liklerin tüm aylık ve özlük haklarıyla göreve başlatılmaları gerektiği belirtildi ve çalışmadıkları sürelerde mahrum kaldıkları gelirlerin de tazminat olarak ödenmesi öngörüldü.” (...) “SHP Milletvekilleri 3 Mayıs 1990’da 1402 sayılı sıkıyönetim yasasında değişiklik için TBMM’ne teklif sundu.” (...) “3 Şubat 1980’de Danıştay kararınca uzaklaştırılan öğretim üyelerine dönüş için izin verildi.”⁴⁵

Genel olarak çağdaş sanat ürünleri incelendiğinde coğrafi-politik-ekonomik ortamların etkilerini içerdikleri görülür. Yerleşmiş, oturmuş demokrasilerin, soğuk iklimlerin ve refah toplumlarının sanatı ile zayıf ve bozuk demokrasilerin, sıcak iklimlerin ve gelir dağılımı adaletsiz olan ülkelerin sanatı birbirinden tamamiyle farklıdır. Türkiye ise bu ikilemin tam ortasında yer almaktadır. Hemen hemen her ülkede olduğu gibi, 1985’den sonra Türkiye’de de “*düşünsel göçebelik*” ve “*gelenek*

⁴⁴ A.g.e.

⁴⁵ <http://tr.wikipedia.org/wiki/1402%27likler> (erişim: 5.Haziran.2009)

ve *şimdi*” gibi konular sanatçılar için belirleyici konular olmuştur. Ancak, şiddeti, savaşı, ezilmişliği çalışmalarında konu eden sanatçılar pek fazla değildir. Böyle bir durumun ortaya çıkmasında kuşkusuz baskıcı siyasal sistemin etkisinin olabileceği düşünülebilir. Gerçekten de 1980 sonrası Çağdaş Türk Sanatı’nın şiddet bağlamında tam bir sorgulamadan geçtiği pek söylenemez. Çalışmamızı, Türkiye’de 1980 sonrası dönemde şiddeti konu eden sanatçı ve yapıt örneklerini inceleyerek devam edelim.

2.5.2. 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Şiddet

Kuşkusuz toplumsal olayların Türk Resminde konu olmaya başlaması 1980’li yıllarla başlamaz. 12 Mart 1970 darbesi ve onu izleyen yıllarda siyasal olayların gündemi belirlemesiyle birlikte sanatın giderek politikleştiği bir döneme girilmiştir. 1970’li yıllarla birlikte Türk Çağdaş Sanatına konu olan şiddet olgusunun kimi zaman açık kimi zaman da örtülü bir biçimde yapıtlarda yer almaya başladığını görmekteyiz. Çoğunlukla “*Toplumcu Gerçekçi*” * üslupta çalışan sanatçılar (Neşet Günal, Cihat Aral, Aydın Ayan, vb.) şiddeti sonraki dönemlerde de sıkca konu etmişlerdir. Örtülü şiddeti çalışmalarında temel bir yönelim olarak belirleyen sanatçılardan biri kuşkusuz Neşet Günal’dı. Neşet Günal kendi üslubuna ilişkin şunları söylüyor:

“Benim gerçekçiliğim, bana özgüdür. Dayanakları Anadolu insan gerçeği ve Anadolu yaşam gerçeği” (...) “Benim gerçekçiliğim doğrudan doğruya resmimin içeriğiyle ilgili bir gerçekçiliktir. Bu gerçeklikten hareket ederek resmimin biçimsel sorunlarını oluşturuyorum” (...) “Bende dışavurumcu öğeler de var. Gerçeküstü, hatta bazen fantezist öğeler de var. Tümü benim gerçekçi tavrımı belli bir yoğunlukta seyirciye

* **Toplumcu gerçeklik**, Marksist ideolojinin sanatçıya ve doğal olarak da onun yaratısına yansımalarıdır. Toplumcu gerçeklik, sanatçıyı toplumsal bir varlık olarak görür. Sanatçının fiziksel ve düşünsel her türlü gelişimi tarihsel bir süreç içinde gelişmiştir. Bu nedenle sanatçı toplumsal bir varlık, onun sanatsal ürünü de toplumsal yaratıdır. Bu sanat akımının özünde Sanat toplum içindir anlayışı vardır. Her sanatçı, bilincini ve yaratısını şekillendiren çağına karşı toplumsal bir sorumluluğa sahiptir. Bu sorumluluk sanatçıyı toplumsal olaylara ve çağına karşı aktif kılar. Sanatçı toplumsal eşitsizlikleri ve sömürüyü görerek, kendi bilincinde estetize eder. Ve sanatsal bir yaratı biçiminde topluma sunar. Toplumcu gerçeklik sanatı ve onun eserini tarihsel bir sürecin ürünü olarak görür.

Ayrıntılı bakınız: http://tr.wikipedia.org/wiki/Toplumcu_ger%C3%A7ek%C3%A7ilik

aktarmak için kullandığım öğelerdir” (...) “ Benim büyük kompozisyonlarım gerçeğin yansıtılması değil; gerçeğin akılcı bir yolla yeniden düzenlenmesi ve seyirciye sunulması. Bu bakımdan teatral bir kugulama sözkonusu olabilir. Figürleri dizerken içerik bakımdan sorunlarımı çözdüğüm gibi, o içeriğe paralel bir davranışla biçim sorunlarımı da çözmüş olurum. Biçim sorunlarımı çözmezsem eğer, resimlerim plastik yönden, resimsel yönden geçerli olmaz” (...) “Bu resimlerdeki figürlerin her birinin kendine özgü hikâyesi olduğu gibi, birbirleriyle de ilişkileri vardır. Yaptığım resimlerimin bir ucundan ucuna bir hikâye, bir dram sözkonusudur” (...) “ benim resimlerim tümüyle bir toplumsal eleştiridir. Bu eleştirinin içinde haliyle politik tavrı da vardır.”⁴⁶



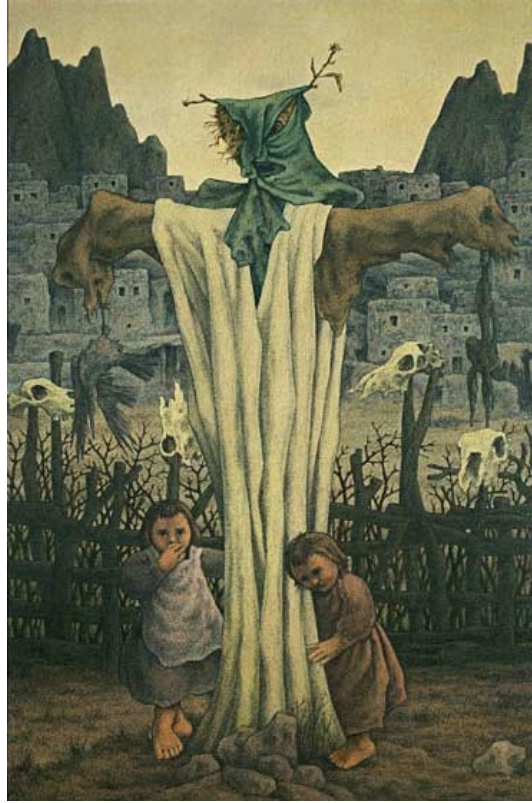
Resim:11, Neşat Günel, “*Kapı Önü*”, Tuval üzerine yağlı boya.

Neşat Günel’in resminde azgelimişlik, dram, ezilmişlik, yaşam gerilimi gibi konular kendine özgü bir kurgu içinde figüratif bir yapıda somutlaşır. Bu kurguda çoğu zaman kapı önünde duran insanlar (resim:11), yaşamın tüm acımasızlığına direnen insan grupları, her tür olumsuzluğu çağrıştıran terk edilmiş boş araziler, korkuluklar onun resminde sıkça konu edilmiştir. Günel, “*Duwardibi*”, “*Kapıönü*”, “*Sorun-Sorum*” gibi resim dizileri yanında “*Korkuluk*” gibi seriler de yapmıştır. Bu tavrıyla Günel, yaşamın içinden resim problemlerine yönelmiş gibidir. Onun resimleri yaşadığı dönemin gerçeklerini sorgulamaktan çıkmışlardır. Sanat Tarihçisi Sezer Tansuğ, Neşat Günel’in sanatını kendine sorduğu şu sorularda bulmaya ve onu anlamaya çalışıyor:

⁴⁶ Ayrıntılı bakınız:<http://blog.milliyet.com.tr/Blog.aspx?BlogNo=79097>

“Sıradan toprak mı? Köy mü, köy damı mı, çürümüş ağaç mı, kağıdı mı, duvar mı; elleri, ayakları, göğüs kemikleri, yüzlerce çehreleriyle sıradan adam mı, kadın mı, çocuk mu? Hayır, hiç biri değil: Sadece sınırları gerilmiş anılardan ibaret bir resim serüveni. Kasılmış elleri ve çehreleriyle bu figür anılarının anıtlarını, Neşet Günel son resimlerinde rahatlatıp gevşetmek itiyor ve bunu başarıyor da.”⁴⁷

Günel’in “ *Korkuluk V*” (resim:12) resminde görüldüğü gibi korkuluk imgesiyle terk edilmişlik, korku ve ıssız mekân hissini sorgulamıştır. Yaşadığı dönemleri resimleriyle sorgulayan Günel’in asıl amacı az gelişmişlik karşısında örtülü bir şiddeti derinden yaşayan kitleleri ve yaşamı tutunmaya çalışan halkı üslubuyla sorgulamaktı. Onun açtığı yoldan kuşkusuz birçok çağdaş Türk sanatçısı devam etmiştir. Bunlar arasında Aydın Ayan, Cihat Aral, Nedim Günsür, Mümtaz Yener ve Neşe Erdoğan gibi isimler sayabilir.



Resim:12, Neşet Günel, “*Korkuluk V*”, 1988.

⁴⁷ Sezer Tansuğ; “*Neşet Günelde Figür Güçleniyor*”, *Sanat Çevresi*, Aralık, 1981, Sayı:38, s.14

1980'li yılların siyasi çalkantılı dönemlerini çalışmalarında konu eden sanatçılardan bir diğeri ise Cihat Aral'dır. Örneğin, akademisyen sanatçı Aral, 1985 yılında 1402 sayılı sıkıyönetim yasası ile çalışmakta olduğu Mimar Sinan Üniversitesi'ndeki görevinden alınmıştır.* Cihat Aral'ın çalışmaları incelendiğinde yaşamış olduğu dönemleri sorguladığı ve insan trajedisini konu ettiği görülür. “*Hücrede I*” resminde görüldüğü üzere (resim:13) Aral, dünyada yaşanan şiddeti ve işkenceyi konu etmiş gibidir. Sade bir anlatımla kullandığı renklerle ve oluşturduğu biçimsel kontrastlıkla düşüncesini en açık biçimde işlemiştir. Onun bu anlatımında insan trajedisi, yıkım, şiddet, ezilmişlik, gibi kavramlar en somut biçimiyle anlam bulmuştur.



Resim:13, Cihat ARAL, “*Hücrede I*”, 1991.

Aral'ın diğer birçok resminde de şiddetin izini sürmek mümkündür. Örneğin, “*Yıkım II*” resminde (resim:14) Aral, yine sıkıyönetim dönemlerinde sıkca yaşanan bir sahneyi konu etmiş gibidir. Resimde anlam yüzdeki ifadelerde gizlidir. Tedirgin olmuş insanlar en saf biçimde resimde somutlaşmıştır. Kendine özgü sanatçı duruşu ve kimliğiyle öne çıkan Cihat Aral'ın yapıtlarının izleyici üzerinde bıraktığı derin etki, onun özgün biçemi ve duygu düzlemindeki katmansal yoğunlukla açıklansa da,

* Ayrıntılı bakımız: (erişim:4.Haziran.2009)
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&modPainters_artistDetailID=217

özünde bu sonucu yaratan etken, resimlerdeki iletinin izleyicilerin her birine yöneltilmiş birer sesleniş olarak kendini duyurmasındandır. Resmini yaşamın bir sorunsalı olarak ele alan Aral, kökenleri Fancisco Goya'ya kadar giden “toplumcu gerçekçi” bir düzlemde işlerini somutlaştırır.



Resim:14, Cihat Aral, “Yıkım II”, 1989–90

Şiddeti baskıyı çalışmalarında bir üsluba dönüştüren sanatçılardan bir diğeri ise İbrahim Çiftcioğludur.* 1952 Çorum doğumlu olan sanatçının çalışmalarındaki kurgu yaşadığı dönemin saf eleştirisi niteliğindedir. Onun resimleri sanki yaşadığı dönemin siyasal olaylarına ait imgelerin sessiz tanıkları gibidir. Sanatçı duyarlılığıyla yaşanan her tür şiddeti sorgulayan Çiftcioğlu, kendine özgü bir anlatım biçimi oluşturmuştur.

* Ayrıntılı bakınız: (erişim 20 Haziran 2009) <http://ibrahimciftcioglu.com>

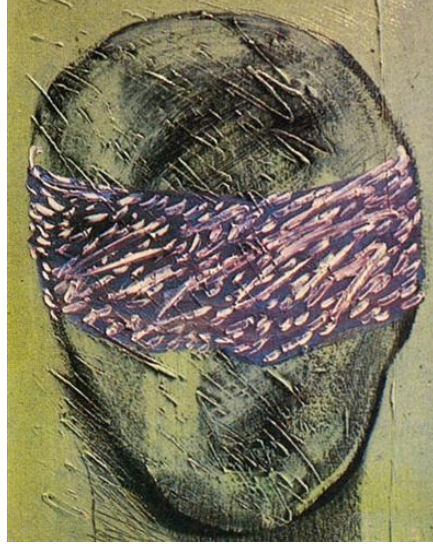


Resim:15, İbrahim Çiftçioğlu,
“Eylülde Av” 175x150cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1987.

Şair Tefik Taş’ın, İbrahim Çiftçioğlu’nun “*Saklı Ses*” adını verdiği bir dizi resmi için şu ifadeleri kullanıyor:

“Ressam İbrahim Çiftçioğlu, 2003 yılında yaptığı bir dizi resimde, toplumun duyarlı/duyarsız kesimlerinin bakmayı istemediği yüzlere baktı. Bu yüzleri böylesine acı bir cesaretle kuşatan nedenlere” (...) “Bu yüzlerin içeriye tıklmış, kuytuya itilmiş, kimsesizleşmeye mahkûm edilmiş parçalarını tuvale taşıyarak yaptı bunu. Eziyetin altında biçimi bozulmuş, yassılmış, boydan boya bir çığlığa dönüşmüş yüzleri, o olağanüstü ışığıyla, devrimci sevgisiyle gördü. Ve zaman yitirmeden gösterdi. “Sanat sevicilerin” kalabalığından mahrum ve handiyse gösterişsiz bir salona topladı bütün işlerini ve herkesi çağırdı.”⁴⁸

⁴⁸ Tefik Taş “*Zulmün İnceltilmesi Üzerine Saklı Ses*” (erişim:19.Nisan 2009)
http://www.sav.org.tr/tevfik_2003.htm



Resim:16, İbrahim Çiftcioğlu, "Gayrettepe Portleri",
50x40cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1987

12 Eylül darbesinin getirdiği siyasi ortamda, bazı sanatçı, yazar ve devlet memurları düşünce suçlusu sayılmış; bazıları da, işkencelere maruz kalmıştır. İşte bu yaşanan trajik durum sonraki yıllarda toplumcu gerçekçi anlayışta ürün veren bazı sanatçılar için esin kaynağı olmuştur. Ama Çağdaş Türk Sanatının Türkiye ve dünyada yaşanan onca şiddet olayı karşısında tam bir hesaplaşma sürecini yaşadığı söylenemez.



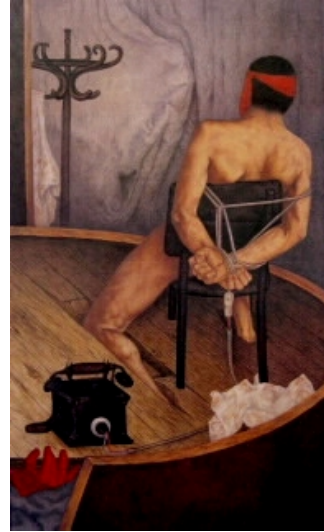
Resim:17, İbrahim Çiftcioğlu, "Önce En Temiz Olan Vurulsun",
Yarıçap, 200cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1992

Çağdaş Türk Resmin’de şiddeti yer yer çalışmalarında konu edinen sanatçılardan bir diğeri ise Aydın Ayan’dır. Onun çalışmaları yaşadığı tarihsel dönemin tam bir sorgulamasından çıkmaktadır. Figüratif anlatım biçimini sade bir kurgu anlayışıyla üslubunu oluşturan Ayan, çalışmalarında ezilmişlik, az gelişmişlik ve şiddeti konu etmiştir. “Patron”(resim:18), “Elektrik İşkencesi”(resim:19) Ayan’ın en önemli işleri arasında yer alır. Bu resimler birlikte yorumlandığında güç ve şiddet arasındaki paradoksal ilişki en açık biçimde karşımıza çıkar. İktidar gücü elinde bulunduran taraftır. Günümüzde güç birinci dünya ülkelerinde, ülkeler üstü şirketlerde, patronlarda yani kısaca sermaye sahiplerinin elindedir. Günümüzde, gücü elinde bulunduran her tür şirket kurum ve kuruluş ve patronlar amaçlarına ulaşmak için şiddet uygulamaktan kaçınmamaktadırlar.

Ayan’ın bu iki politik içerikli resmi birbirini tam anlamıyla tamamlayan bir mekân kurgusunda somutlaşmaktadır. “Patron” resmindeki figür ve koltuk sermayeyi, kapitalizmi temsil etmektedir. “Elektrik İşkencesi” resmindeki telefon teknolojik gelişmeyi ve sonuçlarını, eldiven ise temizliği sembolize etmektedir. Her iki resimde birbiriyle ilişkilendirilebilecek ve tamamlayıcı öge ise figürlerin üzerine oturduğu mekândır. Resimsel mekânı yaratan platform her iki olgunun da aynı dönemde cereyan ettiğine ve birbiriyle ilişkili olduğuna gönderme yapmaktadır.



Resim:18, Aydın Ayan,
“Patron”, 1978.



Resim:19, Aydın Ayan,
“Elektrik İşkencesi”, 1978.

Fatma Oran'ın Cumhuriyet Gazetesi'ne yazdığı bir yazısında Ayan'ın resimlerine ilişkin şu ifadeleri kullanıyor:

“... Aydın Ayan'ın işkencecilere ve idamlara tepki olarak yaptığı o büyük boyutlu, çarpıcı resimlerini anımsıyorum birden: 12 Eylül sonrası yaptığı resimlerinden ‘İnsanın İnsana Ettiğidir’ adlı resmini anımsıyorum; bir çarmıhın altında üst üste yığılmış kafataslarını. ‘Elektrik İşkencesi’ni anımsıyorum sonra: işkence edilenin orada gösterdiği direnişi. ‘Piyonların Piyonu’nu, ‘Bir Memleketin Simgesel Portresi’ni: Aydın Ayan'ın zulmün dallarını fırçasıyla kırdığını. Kıvılcımlı karanfil kokan resimlerini” (...) “Bugünkü çalışmalarına baktığımızda Ayan'ın resimleri farklılıklar taşıyor: İnsan değişiyor, çevre değişiyor dünya değişiyor ve doğal olarak bu değişiklikler Ayan'ın resimlerine de yansıyor.” (...) “Dünyanın, içdünyanın ve yaşamın gerçeklerini yansıtıyor Aydın Ayan'ın resimleri. Kederli bir incelik var hepsinin duruşunda, başka ne bekliyoruz yok ettiğimiz kirlettiğimiz bu hoyrat ortamda?”⁴⁹

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere Ayan, bazı resimlerinde şiddet olgusunu derinlemesine sorgulamaktadır. Yaşamla bağımlı sıkı kuran Ayan'ın bu tavrı duyarlı bir kişiliği yansıtmaktadır.

Sezer Tansuğ'un görüşüne göre Aydın Ayan, 1970'li yılların ortalarından bu yana eleştirel ve dramatik içerikleri belirgin biçimde vurgulanmış bir figür üslubu geliştirmiştir. Önceleri uyandırdığı yankı son yıllarda pek bulunmasa da Ayan, toplumsal trajediyi çağrıştıran tema seçimleriyle, kendi yaşantı deneyimlerine dayanan içeriksel fantezileri kaynaştıran yöntemler çerçevesinde üslup değerlerini hep pekiştirmiştir.⁵⁰

Ayan'ın resimlerinde politik olanla felsefi olanın izleri görülebilir. Özellikle 1980 öncesinin resimlerinde politik olan oldukça belirgin bir şekilde kendini hissettirmektedir; ama 1980 sonrasında ise psikolojik olanla felsefi olan daha belirgin olarak görülmektedir. Politik olan ise kendini uzaktan hissettirir. Sovyetler Birliği'nin çözülüşü, sosyalist çizginin gerilemesi ve “*Elveda Matruska*” adlı yapıtında işlenir. Ama günümüzün bütün sentezlerini içinde barındıran serisi “*Ecce Homo*” dur. Ayan'ın “*Yitirilmiş Cennet*”, “*Savaş*”, “*Umut*”, “*Hüzün*” ve “*Umut*

⁴⁹ Fatma Oran; “*Aynı Kalarak Değişen Ressam: Aydın Ayan*”, Cumhuriyet Gazetesi, 15 Nisan, 1992

⁵⁰ Sezer Tansuğ, “*Bir Eğilimler Karması*”

http://aydinayan.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=457§ion=7□=TR

Bitmedi” gibi resimlerinde de yine şiddetin izi görülebilir. Bu resimler, Türkiye’nin 25 yıllık bir belgeleri gibidir. Psikolojik gerilim yaratan, insanı derinden etkileyen resimleriyle özgün bir usluba ulaşmıştır Aydın Ayan.*

Çağdaş Türk Resmi’nde hayatın tüm yaşanmışlığını ve de bunun içinde kimi zaman da şiddetini çalışmalarında konu edinen sanatçılardan bir diğeri ise İrfan Önürmen’dir.



Resim:20, İrfan Önürmen, “Çıglık”,1988.

Yazar Ahu Antmen, İrfan Önürmen’in resimlerinde ‘hayat’ın bütün hızı, şiddeti ve paramparçalığıyla, bütün gürültüsüyle, acısı ve neşesiyle, bütün siyahları, beyazları ve gri alanlarıyla izleyicinin yüzüne çarptığını belirtiyor.⁵¹ Gerçekten de Önürmen’in resimlerinde hayatın tüm halleri içinde şiddetin de izini sürmek mümkündür. Parçalanmış şiddete uğramış figürler onun resminde plastikliğin olanakları dâhilinde parçalanır. Bu durumu Önürmen’in “Çıglık” resminde görmek

* Ayrıntılı bakınız: Cemile Çakır; “Gerçeklikten Simgeselliğe Aydın Ayan”
Demokrasi Gazetesi, 11, Mart, 1997.

⁵¹ Ahu Antmen, “Bugün, Bu Dünya ve Resim...”
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=174805>

mümkündür (resim:20). Yaşanmış anların birikiminden yola çıkan sanatçı, bir yandan da imgeyi silsileler halinde tüketen çağımız görsel kültürüne ve alışkanlıklarına eleştirel bir mesafeden bakabilmemize olanak tanımaktadır. Resimlerindeki görüntü, günümüz dünyasının canlı tanığı niteliğindedir. Burada gerçeğe kurgu iç içe geçmiştir. Kitle iletim araçlarının pasifleştirici akışını çağrıştıran bu parçalı imgeler bombardımanına duyarlı bir sorgulamadan geçiren Önürmen, her şeyin silikleştiği, kendi olmaktan çıktığı, gerçeğin kurguya; kurgunun da gerçeğe dönüştüğü, grileştiği bir alana gönderme yapmaktadır. Soyut ve siyaha çalan bir mekânda var ettiği figürlerde Önürmen, gazete ve dergilerden topladığı görsel verileri kendine özgü bir kurgu çerçevesinde somutlaştırır. Önürmen'in işlerinde tarihin akışından geri kalan zaman katmanları arasında askerler ve mankenler, çatışmalar ve sevişmeler, gelenekler ve olası gelecekler hep bir arada sorgulanır.

Levent Çalikoğlu'nun Önürmen'e ilişkin ifadeleri şöyledir:

“Çevresinde gördüğü dağılımlık, kirlenme ve absürlüğün acı tadını kolajlarında işaretlemeye ve karşısındakine de sezdirmeye çalışıyor. Önürmen, bir cesedi bölüp parçalayan bir cerrah gibi, içinde bulunduğu toplumu didikler, aykırılıklara dikkat çeker. Bıkıp usanmadan sokaktaki adamın kimliğini keşfetmeye çalışır, bulduğu tahmini kimliğin varlığından şüpheye düşer, gerçek kimliğin hangisi olduğunu tekrar keşfedene kadar didirir”.⁵²

Önürmen, genellikle siyah karton üzerine beyaz guajla oluşturduğu portreler ile hem çılgınlığın barındırdığı gerilimi arttırırken hem de insan fizyonomisini bölüp parçalayabilmek için kendisine uygun bir zemin hazırlar. Parçalanmış kimliğin biçimsel karşılığı ancak bu tür bir sentez ile mümkün kılınabilirdi ona göre.⁵³

Önürmenin resimlerinde gerçeğe uygunluğun artık hiçbir önemi kalmamıştır. Önürmen, çıplak gözle görülmeyeni ama öyle olduğu bilinen hakikatleri figürlerinin yüzlerine bakarak bulgulamaya çalışır. Konunun da pek bir önemi kalmamıştır artık. Çünkü figürlerden yayılan “*çığlık*” zaten konunun kendisi olmuştur.⁵⁴

⁵² Levent Çalikoğlu; **İrfan Önürmen Sergi Kataloğu**, Kurtuluş, Nisan, 1999, s.8

⁵³ Levent Çalikoğlu, “*bir 'gövde' kendisini ne kadar temsil edebilir ?*” (erişim: 28.Nisan.2009) http://www.irfanonurmen.com/turkish/biyografi_detay3.php?recordID=5

⁵⁴ A.g.e.

Kuşkusuz savaşın ve şiddetin savunulacak hiçbir yanı yoktur. Frankfurt Okulu düşünürlerinden Herbert Marcuse'un bütün devrimlerin şiddetle gerçekleşebileceği düşüncesi birçok çevre tarafından kabul de görmüş olsa (Fransız Devrimi gibi) sonuçta her tür şiddet biçiminde büyük insan kayıpları yaşanmıştır. Günümüzde artık yapılması gereken şiddetsiz bir yaşamı nasıl sürdürebileceğimizi bulmaktır. İşte bu konuyu yaptığı çalışmalarla sorgulayan sanatçılardan biri Mehmet Güteryüz'dür. "Savaş Karşıtı" etkinliklere de katkıda bulunan Güteryüz, bu tavrını hep sürdürmektedir.

Örneğin; *Savaşsız Bir Dünya İçin Uluslar Arası Buluşma 3*'te konuşmacı olarak katılan Güteryüz, şu görüşlerine yerveriyor:

"Çok karmaşık bir dönemden geçiyoruz. Bu karışıklık bilinçli bir şekilde yaratılıyor. Mesele sadece şu an varolan savaş değil, önümüzde açılacak olan cepheler var, bunlara karşı uyanık olmalıyız. Ayrıca, bugün karikatür krizinin de gösterdiği gibi islami kesimin terörist ilan edilmesi çok önemli bir nokta. Bugün toplumun kutsal saydığı şeyler vardır ve kimsenin bunlara saldırmaya hakkı yoktur. Bizler sanatçılar olarak bu savaşa, ABD'nin Ortadoğu'daki planlarına karşı tavrımızı koymalı ve bunlara karşı çıkmalıyız."⁵⁵



Resim:21, Mehmet Güteryüz, "Avcılar", 65x54cm.,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 2006.

⁵⁵ "Savaşsız Bir Dünya İçin" (erişim: 5.Mayıs.2009)
<http://www.savaskarsitlari.org/arsiv.asp?ArsivTipID=9&ArsivAnaID=31745>

Savaşa ve şiddete karşı duyarlı bir duruş sergileyen Gülerüz, ayrıca Irak Savaşı'nın başından sonuna kadar olan döneme dair izlenimlerini içeren bir dizi resim de üreterek savaşı ve şiddeti sorgulamıştır. Örneğin: Mehmet Gülerüz'ün Irak Savaşı'nın başladığı günden sonuna değin yaptığı resim çalışmalarını Saint Benoit Lisesi'nde 21 Mart - 06 Nisan 2005 tarihlerini kapsayan bir sergiyle sorgular.* Modern silahlar karşısında aciz kalan insanlığın trajik durumunu plastik olarak eleştiren Gülerüz, politik içeriği estetik bir süzgeçten geçirerek insanlığın çirkin yüzünü ortaya koymak ister. İnsanlık olarak barışa hiç olmadığından daha fazla ihtiyaç duyduğumuz bir dönemden geçtiğimizi dikkat çekmek isteyen Gülerüz, şiddetsiz bir yaşamı nasıl oluşturabileceğimizi çalışmalarında arar gibidir.



Resim:22, Mehmet Gülerüz, “Avcı”, 69x55cm,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 2001.

* Arıntılı bakınız:<http://www.arkitera.com/v1/sanat/2005/03/haberler/hafta21-27/mehmetguleryuz.htm>

Genel olarak 1980’li yıllarda toplumsal değişimi tetikleyen olguların başında hiç kuşkusuz kitle iletişim araçlarının kullanımı gelmektedir. Kitle iletişim araçları sayesinde bilgi alışverişi hızlanmış ve böylece dünyanın en ücra köşelerine aynı anda bilgi ulaştırmak mümkün hale gelmiştir. Bu durum özünde olumlu bir tutum arz etmektedir. Ancak kitle iletişim araçlarının olumlu yanları kadar olumsuz yanları da vardır. Şiddet görüntülerinin sanal ortamlarda tekrar tekrar çoğaltılıp yaygınlaşmasında bu araçlar kullanılmaktadır. Televizyon ve gazeteler onlarca görüntüyü çoğaltılarak kitlelere sunmaktadır. Böylece kitleler tepkisizleştirilmekte ve duyarsız hale getirilmektedir. Kavramların nihiliste içerikleri boşaltılmaktadır. Günümüzde Şiddete karşı duyarsız bir kitlenin oluşmasında kuşkusuz medyanın büyük etkisi vardır. Sonuçta medyanın ve kitle iletişim araçlarının sıkı bir denetimden geçmesi bir zorunluktur.

Gazetelerde yeralan Şiddet görüntülerini yaptığı bir dizi resimle sorgulayan sanatçılardan biri Arzu Başaran’dır. Arzu Başaran, Apel Sanat Galerisi’nde 29 Nisan - 28 Mayıs 2005 tarihlerinde açmış olduğu bir sergiyle Şiddet konusunu derinlemesine sorgulama fırsatı bulmuştur. Ressam Arzu Başaran sergisinin ismi “*İhlâl*”^{*} adını vermişti. Başaran sergisinde gazetelerin nc sayfalarında çocuklarla ilgili haber yorumlarda daha özenli olunması gerektiğine dikkat çekmek istemiştir.

“Yüzler” (...) “ocuk yüzleri” (...) “Bütün masumluğu, saflığı ve korunmasızlığıyla çocuklar kaplamış galerinin duvarlarını” (...) “Belli belirsiz lekeler, çizgilerle, silik ve uzaklardan bakıyorlar” (...) “Alışık olduğumuz canlı, sevinçli, mutlu ifadeler yok hiçbirinde” (...) “nk bunlar hayatları büyükler tarafından “İhlâl” edilmiş çocukların suretleri” (...) “Bunlar ressam Arzu Başaran’ın gazetelerin 3’nc sayfa haberlerinden topladığı ocuk fotoğraflarının imgeleri.”⁵⁶

Gazetelerin 3’nc sayfalarında yayınlanan çocuklarla ilgili cinayet, tecavüz, cinsel taciz, kapkaç gibi haberlerden etkilenerak bir Şeyler yapılması gerektiğini düşünen Başaran, iki yıl boyunca kesip biriktirdiği fotoğrafları kendi bakış aışıyla yeniden resmetmiştir. Çünkü bu küçücük, savunmasız çocukların haber malzemesi

* **İhlâl:** Zarar verme, bozma anlamına gelmektedir. << Ayrıntılı bakınız: Ali Püsküllüoğlu, **Arkadaş Türkçe Szlik**, 3. Baskı, Ankara 2000, s. 483.

⁵⁶ Figen Uyanık “*ocuk bedenleri ‘ihlâl’ ediliyor*” (erişim: 25.Nisan.2009) <http://arsiv.sabah.com.tr/2005/04/26/gun101.html>

olarak bu kadar rahat kullanılmasından dolayı rahatsızlık duyan Başaran, bu rahatsızlığını resimleriyle sorgulamıştır.

Arzu Başaran, ihlâl” resimleri için şu görüşlerini paylaşıyor: (...) “Gazeteleri taradıkça, gerek vesikalik fotoğraflarda gerekse yüzleri sansürlenmiş bedenlerini gördüğümüz fotoğraflarda aslında hep benden önce bir fotoğrafçı olduğunu anlıyoruz. Bir stüdyo fotoğrafçısı” (...) “Bize bakmıyorlar aslında. O fotoğrafçının elinden çıkmış. İkincisi de foto muhabirlerinin deklanşöre bastığı an... İşte ben o anlardan itibaren sergiyi kurdum. Bir kere tam o özel mahrem alanına girilmiş. O çocuğun o genç kızın hiçbir şey söyleyemediği an. Çünkü belki başına gelen bir şeyden dolayı polise görüş bildiriyor ve çıkarken muhabire yakalandığı an” (...) “Onun ürkütücü olduğunu düşünüyorum. Vesikalik olanlarda fotoğraf açısından ürkütücü bir şey yok. Ama bütün o çocukların daha sonra başına gelecekleri bilmeden fotoğrafçıyla karşılaştığı anlar önemli... O düğmeye basıldığı an benim resimlerimin çıkış noktası” (...) “İhlâl daha çok hakların, hukukun ihlali gibi kullanılıyor ama düzgün giden bir şeyi bozup onu yok etmek onu yolundan çıkarmak, karşı tarafın izni olmadan onun hayatına girmek gibi anları da var. Onun için bana ihlal uygun geldi.” (...) “İktidar, güç duygusu sadece devlet, emniyet ve askerde değil. Çocukların ve ergenlerin söz hakkına daha ulaşmadan aileleri de onların iktidarını oluşturuyor. Sokak, arkadaşları, hepsi” (...) “Eviden çıktıktan itibaren zaten güvenlik duygusu hiçbir şekilde gerçekleşmediği bir alana kayıyor. Basın da fotoğrafları kullanarak onu bir kez daha istismar ediyor diye düşünüyorum.”⁵⁷



Resim:23, Arzu Başaran, “İhlâl”,
Kâğıt üzerine suluboya-mürekkep, 260x400 cm, 2005.

⁵⁷ Figen Uyanık; “Çocuk bedenleri ‘ihlal’ ediliyor”
<http://arsiv.sabah.com.tr/2005/04/26/gun101.html>

Güncel şiddeti sorgulayan sanatçılarımızdan bir diğeri ise Handan Warren'dir. İrlanda'da yaşayan Türk asıllı sanatçı olan Warren, Londra'da sergilediği bir işinde futbol ve ölüm ilişkisini dünya çapına taşıyarak sorgulama fırsatı bulmuştur. Kulüp flamalarını, kendi ördüğü mermi ve kurukafa desenli dantelle kaplayan Warren; sevinç gösterilerinde holigan kurşunlarına hedef olan kurbanların fotoğraflarını duvara asmıştır.

Kuşkusuz sinemamızda şiddet olgusunu yer yer sorgulayan yönetmenlerimiz olmuştur. Örneğin; “*Üçüncü Sayfa*” filmiyle Zeki Demirkubuz bunlardan biridir. Demirkubuz bu filmde Toplumsal şiddeti sorgulamak istemiştir. Kamerasını sıradan insanların hayatlarına çevirince aile içi şiddetten mafya zorbalığına kadar günlük hayatlarımızdaki kaba kuvveti, kısacası yaşamımızdaki şiddeti görüntülemiştir Demirkubuz.*

Sonuç olarak günümüz Türkiye'sine şiddet bağlamında bakacak olursak hala yer yer yaşanmakta olan terör olayları, töre cinayetleri, aile içi şiddet gören kadın ve çocukların dramı hala yaşanmaktadır. Bu tür haber ve görüntüleri ulaşmak günümüz koşullarında hiç de zor değildir. Herhangi bir gazeteyi alıp üçüncü sayfasına bir göz atmak yeterli olur. Çünkü hemen hemen her gazetenin üçüncü sayfası Arzu Başaran'ın da dikkati çektiği gibi şiddet içerikli haberlerle doludur. Genel olarak toplumumuzdaki bu şiddet merakı, gün geçtikçe azalacağı yerde artmaya devam etmektedir. Ülkemizde yaşanan şiddet azalmadıkça ve hatta sonlanmadıkça çağdaş sanatçılarımız için malzeme olmaya devam edeceğe benziyor. Ama Türkiye'de çağdaş sanat bağlamında şiddet olgusunun tam anlamıyla bir sorgulmadan geçtiği söylenemez. Şimdilik yukarıda verdiğimiz sanatçı ve yapıt örnekleriyle konumuzu sınırlandırmanın uygun olacağı düşüncesindeyiz.

* Ayrıntılı bakınız: Serkan Zihli; “*Sanat Şiddet ve Ölüm*” (erişim: 8.Mayıs.2007)
<http://arsiv.hurriyetim.com.tr/agora/00/03/01/sanat.htm>

III. BÖLÜM:
ÇAĞDAŞ SANATTA ŞİDDET BAĞLAMINDA
ÖNE ÇIKAN SANATÇI TAVIRLARI VE
YAPIT ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. Çağdaş Sanatta Şiddet Olgusunu Konu Eden Sanatçılar ve Yapıt Çözümlenmeleri

3.1.1. Leon Golub (1922–2006)

Acı çeken insan figürlerini işlediği tuvalleriyle tanınan Golub, Chicago Üniversitesi'nde ve Chicago Sanat Enstitüsü'nde (1946–50) öğrenim görmüş; 1956-57'de İtalya'da bulunduktan sonra 1957–59 arasında Indiana Üniversitesi'nde (Bloomington) ders vermiş; ardından gittiği Paris'ten 1964'te dönmüş ve Rutgers Üniversitesi Livingston College'da sanat profesörü olmuştur. Soyut-Dışavurumculuk akımının gözde olduğu 1950'lerde bu akıma katılmayıp büyük boyutlu figüratif resimler yapan sanatçı 1960'larda da benzer biçimde eski zaman savaşlarını, devler ve tanrılar arasındaki mücadeleleri ele alarak dönemin kavramsal eğilimlerinin (Kavramsal Sanat) dışında kalmıştır.¹



Resim:24, Leon Golub,

Beyaz Takım III, Tuval üzerine Akrilik, 308.3 X 434,4 cm. New York, 1982.

¹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cild:2, Yem Yay. İstanbul, 1997, s.687–688

1960'ların sonuna doğru ABD'nin Asya'daki savaşlarını işlemeye başlayan Golub'un yapıtlarında varoluşçu felsefenin izlerine rastlamak mümkündür. Tuvali germeden, üstünü vernik katlarıyla kaplayan ve sonradan bu yüzeyi yalnızca kaslardan oluşan devasa figürlere dönüştürerek dokulandıran sanatçı 1980'lerin başından beri düz renkli bir zemin üstüne gererek pastel renklerle çalışmış, figür gruplarını çizgiyle vermiştir. Golub, figür gruplarını birbirine saldırırken betimleyerek zorbalığı, Amerikan yaşam biçiminin acımasızlığını, şiddetini tüm hallerini dile getirir.²

1980'lerde Golub, terörün çeşitli formlarını, yıkıcı operasyonları, hükümetlerin kentsel sokak şiddetlerini içeren konulara tekrar geri döner. Ölümle ilgili işkence odaları, barlar ve genelevler onun için esin kaynağı olur. Golub'un çalışmalarının ana teması şiddet, saldırganlık, ırkçılık, eşitsizlik, cinsiyet ayrımı, belirsizlik ve zulümdür.³



Resim:25, Leon Golub,
Sorgu III, Tuval Üzerine Akrilik, 1981, Özel Koleksiyon.

² Jale Nejat Erzen. J;*Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cild:2, Yem Yay. İstanbul 1997, s. 668-669

³ <http://www.tfaoi.com/aa/2aa/2aa534.htm> (erişim: 7.Kasım.2007)

1980’li yıllarda Leon Golub, Goya’nın eserlerini çağrıştıran ve ABD’nin işkencelerdeki suç ortaklığını, işkencenin fiziksel, psikolojik ve teatral yönlerini ortaya çıkarmaya yönelik bir dizi çalışma yapmıştır. Golub’un 1970’lerin sonlarında ve 1980’lerde çizdiği “*Paralı Askerler*”, “*Sorgu*” ve “*Beyaz Manga*” adlı gerçek boyutlu tablo serilerinde, hangi milletten ya da ırktan olduğu belli olmayan, şehvet ve öfke dolu, aşırı erkeksi adamlar, diz çökmüş, bağlanmış, başına çuval geçirilmiş, güçsüz erkek ve kadınlarla alay edilir, onlara tacizde bulunulur. “*Sorgu II*” de dâhil olmak üzere (resim:26) bu tablolar Güney Afrika, Guatemala, El Salvador ve başka yerlerdeki gerçek işkence olaylarının gazetelere ve haberlere yansıyan fotoğraflarından ve görüntülerinden yola çıkılarak yaratılmıştır. Yara kabuğu renginde, kazınmış, gerilmemiş, çerçevesiz ve örme halkalara asılmış olan bu resimlerin kendileri, dayak yemiş ve tacize uğramış, aşağılamaların ve işkencelerin izlerini üzerlerinde taşıyor gibi görünüyorlar.⁴



Resim:26,
Leon Golub: *Sorgu II*, Tuval üzerine Akrilik, 305 cm x 427 cm 1981
Chicago Sanat Enstitüsü Koleksiyonunda.

⁴ Stephen F., Eisenman; **Ebu Garib Etkisi, Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri**, (Çev: Işıl Özbek), Versus Kitap, İstanbul 2007, s.106–107

“Ebu Garip Hapishanesi’nde” (...) “yapılan azap, bir yandan da modern toplum öncesi adaletin geri dönüşüdür. Avrupa’da mahkûmların bedenine azap çektirilir, organları parçalanır, yüzüne ve gövdesinin kimi yerlerine simgesel damgalar basılır; bütün bunlar karanlık bir şenlik havası içinde, mahkûmun azap çeken bedeni seyirlik bir unsur haline getirilerek halkın gözleri önünde yapılırdı. Mahkûm, meydanlarda, sokaklarda en ağır eziyetlere maruz kalırdı. Bu şekilde kral, yalnızca mahkûmu cezalandırmış olmaz, ahalisine de gözdağı verirdi. Postmodern zamanın meydanları ise ekranlar. ABD yönetimi, adaletin çoktan terk ettiği bedensel azabın görkemli gösterisini geri getirmiş oldu. On dokuzuncu yüzyılın başında beden yerine ruhu cezalandırma, bedeni kapatarak ceza verme ilkesi uygulanmaya başlanmıştı. Yeni yüzyılın başında, beden acılar içinde geri döndü.. Bütün dünyanın bir süredir baktığı bu fotoğraflar, küresel imge dehşetinin yeni görüntüleridir. Amerika Birleşik Devletleri, 11 Eylül terörünün intikamını işte bu imgelerle aldı. Manhattan’da çökertilen gökdelenlerle yaratılan terör imgelerine karşı, Ebu Garip Hapishanesi’nde Iraklı esirleri aşağılayan imgeler. Terör imgeleriyle verilen bir savaşın tam ortasında dünya bir dehşeti izlemeye mahkûm.” (...) “Bir şiddetin felakete dönüşmesi için imgeye dönüşmesi gerekiyor. İmge, gerçeği çoğaltıyor. İmge, ekranlarda, gazete sayfalarında, internet sayfalarında çoğaldıkça, gerçeğin etkisi de çoğalıyor. İmgesi olmayan şiddet, bir hiçe dönüşüyor. Ölünün, canlıyı ürkütmesi için imgeye dönüşmesi gerekiyor...”⁵

Savaşı ve şiddeti resimlerinde hep ana tema olarak belirleyen Golub, Vietnam Savaşı’nı, Napalm bombalarıyla yaralanan çıplak insanları konu alan “*Napalm*” resimlerini yaptı. Tüm resimleri düşünüldüğünde silahlanmaya ve şiddete karşı bir direniştir onun resimleri. İşkence uygulayanları gözler önüne seren, eleştirmekten hiç kaçmayan bir tavırdadır sanatını uygulayan Golub, Ebu Graib fotoğraflarını gördüğünde, dostu David Levi Strauss’a şöyle der:

“...Resimlerdeki işkence teknikleri -başa çuval geçirme, çırılçıplak soyma, cinsel anlamda aşağılama, stres pozisyonları, köpekler vs.-çok bilinen, kitaplarda da geçen yöntemler. Mahkûmların yüzleri çuvalarla ya da göz bağlarıyla kapatılarak duvara yaslanmaları tecrit ve çaresizlik duygusunu arttırıyor, işkencenin temel kuralı, işkencecilerinizin her şeyi kontrol ettiği, yiyecek, giyecek, onur, ışık, hatta hayatın kendisi hissini yaşatmaktır. Her şey, mesleği gereği merhamet duygusundan yoksun kişilerin insafına kaldığımızı düşündürecek şekilde tasarlanmıştır. Başlarına çuval geçirilmiş kurbanlar insanlıklarından soyutlanır, kimliksiz nesnelere dönüşür. Yalnızca bedenden ibarettirler artık. Onlara ne isterseniz yapabilirsiniz.”⁶

⁵ Özcan Yüksel; “*İmge imparatorluğu*” (erişim: 1.Haziran.2007)
<http://www.kesfetmekicinbak.com/atlasdan/atlasname/01034/>

⁶ Aktaran: Stephen F., Eisenman; **Ebu Garib Etkisi, Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri**, (Çev: Işıl Özbek), Versus Kitap, İstanbul, 2007, s. 107

Ebu Garib Hapishanesi'nin mahkûmlarından Yusuf'un anlattıkları orada yaşanan vahşeti özetler niteliktedir:

“Bize birer hayvan muamelesi yapıyorlardı” (...) “ellerimizi, gözlerimizi ve kulaklarımızı kapayan maymunlar gibiydik. Cezaevinin koşulları çok ağırdı. Bazen yemek bir kaya kadar sert oluyordu. Yemeklerde sıklıkla haşerat buluyorduk. Bazen hiç yemek olmayabiliyordu. Çünkü cezaevinin yolu konvoyların gelebilmesi için güvenli değildi ve yemek yetmeyince bazı mahkûmlar aç kalabiliyordu. Sıcakta hepimiz acı çekiyorduk. Uzun zamandır orada olan eski mahkûmlar, özellikle kronik hastalıkları olanlar, ilaçsızlıktan ölüyordu. Ramazan'da herkes serbest bırakılmayı umuyordu ve bu gerçekleşmeyince kampta isyan çıktı ve birçok mahkûm öldü. O hapishanede bize neler olduğunu dünya hiçbir zaman bilmedi ve anlamadı.”⁷



Resim:27

Leon Golub: “*Vietnam III*”

Keten Üzerine Akrilik, 304,8 x 853,44 cm, 1973.

⁷ <http://www.pusula.tv/detail.asp?Gundem=3260> (erişim:05.Haziran.2007)

3.1.2. Cindy Sherman

Modernlik kamusal uzamı erkeklere tahsis ederek kadını özel uzama, eve hapsetmiş, onun özel hayatını da annelik ve ev kadınlığıyla sınırlamıştır. Kadının sosyalliği komşuluk ve semtsel alışveriş mekânları ile sınırlıyken erkeğin uzamı kent merkezini, üretim bölgelerini ve eğlence mekânlarını kapsamaktadır. Öte yandan rasyonel eril kimliğin inşası kamusal uzam üzerinde egemenlik kurulmasını gerekli kılmaktadır. *“Bu egemenliğin aracı ise bakış ve ona eşlik eden şiddettir.”* Kamusal uzamı kontrol eden eril bakış, kadını uzam içinde lokalize etmekte, onu bakılacak, gözlenecek, sindirilecek bir nesneye indirgemektedir. Bu nedenle feminist hareketin en önemli taleplerinden biri kendilerinden esirgenen kamusal uzamın geri alınmasını içermektedir: Erkek mekânlarının “işgali,” gecenin geri alınması, kadınların taciz edilmesini engellemek için geceleri sokakların daha iyi aydınlatılması, kamu ulaşım araçlarının, araba parklarının daha iyi denetlenmesi bu yoldaki taleplerden birkaçıdır.⁸ Modernliğin kadını ikinci plana iten düşüncesi elbette kabul edilebilir bir durum değildi. Sanatçılar da bu duruma duyarsız kalmamışlar, sürekli eleştirel işler yapmışlardır. Çalışmalarıyla bu durumu feminist bakış açısıyla doğrudan eleştiren sanatçılardan biri Cindy Sherman’dır.

Ocak 1954 New Jersey’de doğan New York’lu sanatçı, aslında üniversitede resim eğitimi almıştır. Fotoğrafı ise bazı sanatçı arkadaşlarının performans ve kavramsal sanat üretimi için topladıkları belgeler aracılığıyla keşfeder. Cindy Sherman’ın en büyük özelliği, neredeyse 40 yıldır fotoğraflarının modelliğini, içine başka bir insan unsuru katmaksızın kendisinin yapmasıdır.

“Kıyafetlerin, protezlerin ve makyajın yardımıyla, bir başkasının tenine bürünmeye, ruhuna girmeye çalışan Sherman, temsil ettiği bireye dönüştüğünü hissetmeden deklanşöre basmıyor. Öyle ki, aradığı ifadeyi bulana kadar bazen günlerini o andaki ‘ben’i ile ayna karşısında geçirebiliyor. Henüz küçük bir kız çocuğuyken ayna karşısına geçip, kendisini dönüştürmekten haz duyan sanatçı, kendi ‘ben’inden bir

⁸ Yaşar Çabuklu; *Postmodern Toplumda Kriz ve Siyaset*, Kanat Kitap, İstanbul, 2004, s.143

başka ‘ben’ yaratmanın sınırlarını hep zorlamak istemiş. Daha sonra ise bu tavır, sanatının belirleyicisi olmuştur.”⁹



Resim:28, Cindy Sherman, İsimli:153, 1985.

Sherman’ın eserlerine bakıldığında çalışmalarının isim verme yerine sadece numaralandırdığını görüyoruz. Bunun gerekçesini Sherman, isimlendirilen esere izleyicinin belli bir düşünce kalıbıyla yaklaşıyor olmasından dolayı rahatsızlı duyduğundan bahseder. Esere bir isim verilmediği takdirde izleyicinin eserle etkileşiminin daha kolay olduğuna inanır. Bu düşünceyi aşmak Sherman içinde önemliydi.

⁹ Yeşim Vesper; “*Bir Ben Var Benden İçeri*” (erişim 8.Mayıs.2008)
<http://www.arkitera.com/arsgratiaartis.php?action=displayNewsItem&ID=11075&month=4&year=2008>

Cindy Sherman'ın çalışmalarının konusu “Otobüs Yolcuları”, “Gizemli Cinayet”, “Moda”, “Peri Masalları”, “Felaketler”, “Eski Ustalar”, “İç Savaş”, “Maskeler”, “Kırık Bebekler”, “Hollywood” ve son olarak da “Palyaçolar” gibi birbirinden farklı anlam taşıyan serileriyle, “sanatında ideal güzelliğin, mükemmelliğin değil de sanki korkularımızın kaynağının arayışı içinde. Sanki bu kaynağa ulaştığımızda her türlü kötülükle yüzleşmiş olacağız ve artık korku diye bir şey kalmayacak ya da onunla yaşamasını daha iyi öğrenecekmişiz duygusunu vermekte”.¹⁰



Resim:29, Cindy Sherman, *İsimsiz:255*, 1992.

Yaşamda her insanın bir huzur anlayışı vardır, huzurun kıymetini anlamak için huzursuzluğun yoğunluğunu hissetmemiz gerekir. İşte tam bu noktada Sherman'ın işleri devreye girer. Huzurlu olmayı engelleyen, rahatsız eden durumlarla bizleri yüzleştiren bir sanatçıdır Cindy Sherman. Çünkü İşlerinin taşıdığı yüklü sembollerle Sherman, varoluşumuzdaki hazin gülünçlüğü, bedeli ağır bile olsa, bireyin kabul görme, alkış alma saplantısını, deforme olmuş, parçalanmış bedenlerle aslında gerçek kimliğe ulaşmanın neredeyse imkânsızlığını ve “tüm şiddetimizi

¹⁰ Yeşim Vesper; “Bir Ben Var Benden İçeri”, (erişim 8.Mayıs.2008)
<http://www.arkitera.com/arsgratiaartis.php?action=displayNewsItem&ID=11075&month=4&year=2008>

üzümüne vurmak” istermiş gibi görünüyor. Kendi deyişine göre Sherman, fotoğrafları “*kadın stereotipleri ile ilgilenir, ancak bu stereotipler onun kadınları nasıl gördüğünü değil, erkeklerin kadınları nasıl gördüğünü yansıtır*”.¹¹ Resim:28 görüldüğü gibi kadınlar tarihte erkekler tarafından sürekli cinsel saldırıya uğramışlar, tecavüz edilip şiddete maruz kalmışlardır. Bazen bunlar da yetmezmiş gibi, yaşamları şiddetin yoğunluğuna dayanamayıp son bulmuştur.

Sherman, fotoğrafı saf haliyle değil, bir kavramsal sanat malzemesi olarak kullanır. O bir fotoğrafçı değil, bir kavramsal sanatçı ve bir gösteri sanatçısıdır. Kavramsal düşüncelerini dönemin güncel görüntüleme tekniklerini kullanarak yansıtmaktadır. Sherman için 70’lerin ve 80’lerin kültürel ortamıyla biçimlenen bir sanatçıdır denilir. Gerçekten de yapıtlarında her zaman feminist bir söylemin varlığından bahsedebiliriz. Onun işlerinde, herhangi bir dogmatik, ideolojik tavra dayanan bir üretim sistemi yoktur. Zira Sherman sanatının içeriğini sürekli olarak dönemin geçerli söylemlerine uydurarak güncel sanatı yakalamayı bilmiştir. Dönemin moda kavramlarını ve akımlarını kullanmayı bilen Sherman, sürekli başvurduğu feminist izleğini feminizm anlayışındaki değişiklikler doğrultusunda yapıtlarına yansıtır. Cindy Sherman’a göre: “*Cinsel organları kullanarak, sevimli ya da şok edici resimler elde etmek kolay*” (...) “*zor olan acı keskin yine de açık seçik görüntü elde etmek*” tir.¹²

Sherman’a kaynaklık eden kahramanların Sherman’ın benliğinin araya girmesi ile değişime uğradığı görüyoruz. Sherman’ın bu karelerde hem fotoğrafı çeken, hem de poz veren kişi olarak yer almasının bu değişimi pekiştirmiştir. Zira Sherman’ın film yıldızları alışık olduğumuz yıldız portrelerinden farklı olarak, bakma ve bakılma sürecinin birlikteliğini barındırarak belirgin bir kırılma ve kuşku edası taşımaktadırlar. İzledikleri için kırılma ve kuşku edasının bilincinde ve izledikleri için de kuşku bakarlar.

¹¹ http://tr.wikipedia.org/wiki/Cindy_Sherman(erişim:8.Mayıs.2008)

¹² A.g.e.



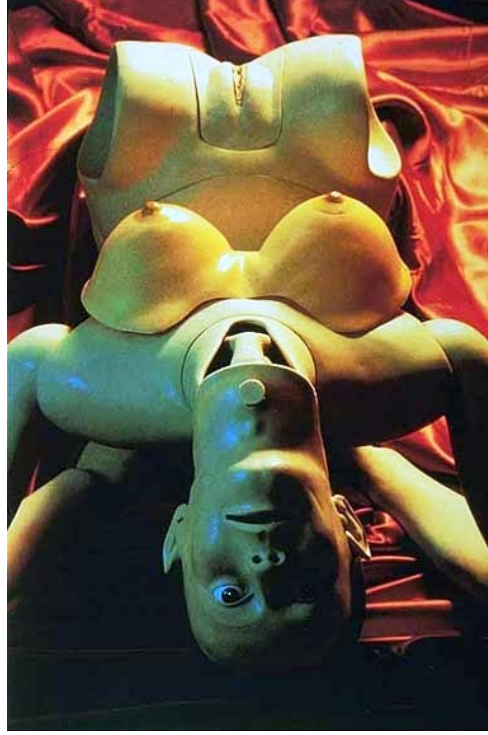
Resim:30, Cindy Sherman, *İsimsiz: 302*, 1993.

Görüldüğü gibi Sherman, cinselliğe yönelik bölünmüş bakış açısını tasarladığı bu kadın imgeleriyle somutlaştırıyor. Sherman varoluş, kimlik ve cinselliği film yıldızlarının görüntü kalıpları ile sorgulama çabasına giriyor ve bu çabanın sonucunda belirli temsilleri barındıran gerilim içinde kalmış kadın imgeleri çıkartıyor.¹³

1980’lerde Sherman renkli filmleri kullanarak çok geniş, ışıklı yüz ifadeleri üzerine odaklanmaya başlar. 1990’larda Sherman’ın kadınları metaforik olarak alaycılığı içine alan bir yoruma dönüşür. 1997’de kara mizah filmi “*Office Killer*”ı (Ofis Katili) yönetir. Dönemin post-yapısalcı anlayışlarından etkilenerek kullandığı formları parçalanmaya başlar. 1990’ların sonlarında parçalanmış oyuncak bebekler, vitrin mankenleri, plastik vücut parçaları ve maskelerle hazırlanmış cinsel ilişki mizansenleri ortaya çıkar. Bu parçaların rahatsız edici görüntüleriyle sanatını

¹³ Bilge Akdeniz, “*Anlatı Sıkıntısını Aşan Bir Film Mayıs Sıkıntısı, Kendini Arayan Bir Yönetmen Nuri Bilge Ceylan*”, (erişim: 8.Mayıs.2008) http://www.nbcfilm.com/mayis/press_yeniyonelim3bige.php

“şiddet” ve “yapaylığı” merkez alan bir konuma çeker. Oluşturduğu kompozisyonlar sistemin yarattığı acının ve şiddetin temsilleri gibidir.



Resim:31, Cindy Sherman, *İsimsiz*: 261, 1992.



Resim:32, Cindy Sherman, Resim:33, Cindy Sherman, Resim:34, Cindy Sherman
Tarihi Tarihi Portreler: 199, 2005. Tarihi Portreler: 193. Tarihi Portreler: 183, 1991.



Resim:35, Cindy Sherman, *İsimsiz: 250*, 1992.

Hal Foster, Sherman gibi sanatçıları kastederek şu ifadeleri kullanır: “İlgi üstgerçekçilikten travmatik olana geçti” (...) “Üstgerçekçiliğe duyulan ilgi bir sorunsal ortaya koymaktayken, diğer yanda travmatik olana gösterilen ilgi, en azından Amerika’da, daha çok genel bir kültürel sendrom konumunda; yine de ben ikisinin bağlantılı olduğunu düşünüyorum. Bahsettiğim sendrom tasnif edilmesi gereken pek çok görünüme sahip; kimi sorunsal, kimi kışkırtıcı. **Sanatta iğrenç, müstehcen ve travmatik kavramları üzerinde bir düşünce zinciri mevcut. Bir bakıma bu, dünyanın imgeden, öznelğin yüzeyden ibaret olduğunu öne süren postmodernist sanat ve kuramın ilk dönemine gösterilen bir tepkiyi içeriyor. Son zamanlarda üretilen işlerde şiddete maruz kalan bedenlere ve hoş gitmeyecek niteliklere yer verilmesinin bir nedeni, her şeyin bir göstergeden ibaret olmadığı, her şeyin bir gösteren gibi yüzergezer durumda olmadığı, simge-öncesi bazı kalıntıların var olduğu düşüncelerindeki ısrardı. Kimi zaman bu ısrar, simgesel ve toplumsal olanın dışına çıkmayı arzulayan -çocuksuluğa olmasa da- bir ergenliğe aitti. Büyük oranda tepkisel olduğunu düşünüyorum.**”¹⁴

Foster’ın bu söylemlerinden günümüz sanatında ilginin üstgerçeklikten travmatik olana kaymasının öneminden bahsediyor. Böylece sanatta iğrençlik, müstehcen, şiddet içerikli olgular sıkça gündeme gelmiştir. Bütün bunlar postmodern sanatın algılama biçinden kaynaklanmaktadır.

¹⁴ <http://www.geocities.com/guncelsanat/erden1.htm> (erişim: 17.Nisan.2007)

3.1.3. Orlan

*“Kimlik sana giydirilen bir cekettir,
sana ait bir şey değildir”*

Neşe Yaşın

İnsanoğlu çağlar boyunca hep fiziksel olarak güzel görünme arzusunu taşımıştı. Bunu sadece “saf güzelleşmek” amacıyla değil, bir yandan da kendini güvende hissetmek, statüsünü artırmak, popüler olmak ve en önemlisi de ölüme direnmek için yapmıştı. Her alanda yaşanan değişimlere paralel olarak insanlar kendi bedenlerini değiştirme arzusunu daha fazla duymaya başlamışlardı. Bu durumu bir alıntı yaparak pekiştirmek gerekirse:

“ 20. yüzyılda değişmeye başlayan cinsel değerler, bireydeki narsistik öğelerin artması, plastik cerrahi tekniklerinin gelişmesi, yaşlanan nüfusun artması ve yaşlanma korkusu; bireylerin daha bilinçli hareket etmesine ve plastik cerrahinin gelişimine olanak tanımıştır.”¹⁵

20. yüzyılın II. yarısıyla birlikte insanların bedene olan ilgisi her geçen gün artmıştır ve bu ilgi günümüzde de artarak devam etmektedir. İnsanlar tıp biliminin gelişmelerini yakından takip etmekte kendilerini yıllara meydan okurcasına plastik cerrahların ellerine bırakarak güzelleşme ve yenilenme arzusu gütmektedirler. İşte tam bu noktada insanların şizofren derecesine varan güzelleşme ve değişme arzusunu yaptığı performanslarla eleştirenlerin sanatçıların başında Orlan gelmektedir.

Kapitalist sistemin körüklediği tüketim kültüründe, küreselleşmeyle birlikte beden temel bir alan konuma gelmiştir. Beden böylece tüketim toplumunun hazcı yapısındaki temel nesne konumuna indirgenmiştir. “*Bedenin daha güzel görünmesi, sağlığı ve kontrolü, modern tüketim toplumunun temel hedefi olarak ortaya çıkar.*”¹⁶ Artık, küreselleşen dünyada beden ve onunla ilgili durumlar (sağlık, hastalık,

¹⁵ <http://www.gebam.hacettepe.edu.tr/yayinlar/yaslanankadin.pdf> (erişim: 15.Aralık.2008)

¹⁶ İ. Emre Işık; “*Toplumsal Teoride Beden: Beden Tekniklerinden Şizo-Analize*”, **Toplum bilim**, Sayı: 5, Kasım 1996, s.15

güzellik vb.) Birer meta konumundadır. Turner'ın belirttiği gibi “*kapitalizmde sağlık, piyasada diğer metalar gibi bir meta haline gelmektedir.*”¹⁷

Küreselleşmeyle birlikte insanın varoluş gerekçesi ve varlığının anlamı, onun tüketim gücüne ve potansiyeline endeksli hale gelir. Artık, her şeyi düşünen, sorgulayan, tartışan ve eleştiren insan öznesi yerine nesne konumuna indirgenmiş tüketen insan öznesi ön plana çıkar. Tüketme eylemini gerçekleştirecek olan ise bedenlerdir. Küreselleşme kültürü, bedenin haz almasına dayalıdır. Beden, duyarlılığı yüksek ve tavırda bir haz aracıdır. Bu haz, cinsel, yeme- içme (midesel) ve fiziksel egzersizden alınan hazları içermektedir. Artık, tartışmasız özel mülk olan beden, heyecan verici, büyüleyici, çıldırtıcı ve mest edici konumdadır.¹⁸

Kendi bedenini sanatında nesneye indirgeyen Orlan, daha sonrası sanatının temelini oluşturacak operasyon/performansları düşüncesini ilk defa zorunlu olarak lokal anesteziyle gerçekleştirilen bir rahim dışı ameliyatı tanık olduktan sonra, hem gözlemci hem de hasta rolünü oynayabildiği düşünceni pekiştirmiştir. Bu düşüncelerden hareketle Orlan, cerrahi performans sanatı yapmaya karar vermiştir. Orlan'ın operasyon/performansları; müzik, şiir ve dans eşliğinde kendi yönetimiyle gerçekleşir. Operasyonların maliyeti oldukça ağır olduğu için, belge niteliğindeki fotoğraf ve video haklarını, hatta bu “*beden heykeltıraşlığı*” süreci boyunca akan taze kan örneklerini ve kopan et parçalarını dahi satışı çıkararak karşılama yoluna gider. Orlan, operasyonlarda izleyici konumunda bulunan katılımcılarla iletişim kurabilmek için lokal anesteziyi tercih eder. Onun operasyon tiyatrosunda yalnızca sahnedekiler değil izleyiciler de interaktif katılımcılar olarak, bir tiyatro oyunundakinin aksine gerçek bir acıya tanık olurlar. Cerrahin müdalalesiyle Orlan'a uygulanan tüm müdahale çalışma süresince tüm şeffaflığıyla izleyiciye ulaşır. Etine batırılan iğnenin durumu, dudaklarının dilimlediği ve kulaklarının kesip yüzünden ayırdığı gösteriyi izlerken, seyirciler arasında büyük bir şaşkınlık yaşanmaktadır. Herkesin

¹⁷ Bryan S., Turner; “*Kapitalizm, Sınıf ve Hastalık*”, **Toplum bilim**, (Çev: Aylın Dikmen), Sayı: 13, Temmuz 2001, s.109

¹⁸ Zygmunt Bauman; **Parçalanmış Hayat-Postmodern Ahlak Denemeleri**, (Çev: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 157–159

konsantre olarak rahatsızlık içinde ve kelimenin tam anlamıyla dehşete kapılarak izlediği bu gösteriler boyunca Orlan, sakinliğini hep korumaktadır.¹⁹



Resim:36, Orlan, “5. Estetik Ameliyat Gösterisi”, 8 Aralık 1991, (performans fotoğrafı).

Tüketim kültürü, modern toplumlarda, beden projesini toplum için bir genel etkinlik haline getirmiştir. Çağdaş toplumlar, bedeni adeta bir proje haline getirirler. Günümüzde özellikle tıp teknolojisinin olanaklarıyla, transseksüel ameliyat ve estetik ameliyatı gibi yöntemlerle insanların bedenleri yeniden yaratılmaktadır. İnsanların bu çılgınlık derecesine varan yaklaşımlarının altında şizofreniye varan bir arzu ve ölüme karşı bir direniş vardır. Bu süreçte beden, nesne olarak eklemlenmiş parçalardan oluşan bir yapı olarak tasavvur edilir. Bu aynı zamanda kendi bedenini kusursuz bir nesne olarak görmek isteyen insanın sınır tanımaz yapısını da ortaya koymaktadır. Orlan’ın işlerinde bu bağlamda Klasik Yunan’daki ideal güzelliğin ifadesi olan tanrıların kusursuzluğunu arayan bir kişinin tavrını da görebiliriz.

Orlan’ın “*Popüler Portre*”si, Antik Yunan hikâyelerinden, bir Zeuksis parodisi gibidir. Hikâyeye göre Zeuksis farklı kadınların en güzel yanlarını alarak

¹⁹ Kubilay Akman; “*Orlanın Suretleri*” (erişim:16.Kasım.2008)
http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html

ideal kadın görüntüsüne sahip olmaktadır. Bu hikâyeden esinlenen Orlan da, Rönesanstan günümüze ideal güzelliğin temsili olarak, kadınların birbirinden farklı özelliklerini seçer. Cerrahların önerileriyle ve bilgisayar yardımıyla Diana'nın meşhur burnunu, Baucher'in Avrupası'nın dudaklarını, Boticelli'nin Venüs'ünün çenesini, Gerome'nin Psyche'nin gözlerini ve Leonardo'nun Mona Lisa'sının alnını kendi yüzünde bir araya getirmek ister. Ameliyathane bu yapıtların ilgili detaylarıyla dekore edilir. Diana'yı kavgacı maceralar tanrıçası olduğu ve erkeklere boyun eğmediği için; Psyche'yi aşka duyduğu ihtiyaç ve ruhsal güzelliği için; Eurapa'yı bir başka kıta arayışında olduğu ve kendini bilinmeyen bir başka geleceğe sürükleyebildiği için seçer. Venüs verimlilik ve yaratıcılık açısından Orlan'a benzediğinden dolayı, onun mitosunun bir parçasıdır. Mona Lisa ise androjinliğinden dolayı bu karışıma dahiledilir (Resim:37).²⁰



Resim: 37, Orlan, "Popüler Portre".

²⁰ Kubilay Akman; "Orlan: Kırılan Ten", *Cogito*, Sayı:44-45, Y.K.Y., 2006, s.177

Başta Amerika olmak üzere çoğu ülkenin en önemli problemlerinden birisi, şişkoluktur. Şişkoluk, küreselleşen tüketim kültürünün temel dayanaklarından birisi olan hazır tüketim ürünlerinin bir sonucudur. Şişkoluk, “*insan vücudunu bir tür ortadan kaldırma yöntemine benzemektedir. Şişkoluk, normal vücut ölçülerini düzenleyen gizli kuralı ortadan kaldırmıştır.*”²¹ Burada elbette tek tek bireylerin şişkoluğundan söz edilebileceği gibi küreselleşme sisteminin kendi içindeki şişkoluktan da sözedilebilir. İşte tam bu noktada Orlan devreye girer, bedeninde yeralan gereksiz fazlalıkları bir ameliyatla izleyicilerin önünde aldırarak sanatını ortaya koyar. Orlan’ın bu tavrı arzulayan bedenin bir ifadesidir.

Deleuze ve Guattari için, beden arzuların emrinde bir varlıktır. Arzu için bir kuvvettir. Çünkü için arzu ilişkileri tarafından devamlı doldurulup boşaltılıp, tekrar doldurulur. Arzunun bir durgunluğu olamaz, çünkü onun ne bir referansa ne de bir bütünlenmeye gereksinimi vardır. Orlan’da bu sınır tanımaz makinanın arzularını kökten bir eleştiri getiriyor gibidir. Arzulanan makinalar her yerdedir:

“Her yerde işliyor, bazen sürekli olarak, bazen aralıklı. Soluklanıyor, ısıtıyor, yiyor. Dışkılıyor ve düzüyor. İd (ça) demek ne yanlış. Her yerde makinalar ve bu mete-for (eğretileme) değil. Birleşmeleri, bağıntılarıyla arzulanan makinalar.” (...) “Bir makina organ, bir makina kaynağa bağlı. Biri bir akım yayıyor diğeri kesiyor. Göğüs süt üreten bir makina, ağız ise ona takılı bir başka makina Anoreksik’in ağzı ona takılı bir başka makina, bir yeme makinası, bir anal makina, bir konuşma makinası, bir soluklanma makinası (astım krizi) arasında kararsız. İşte böyle hepimiz ufak tefek onarıcılarız; her birimiz kendi küçük makinalarıyla. Bir enerji makina için bir organ- makina, hep akımlar ve kesintiler.”²²

“*Sanat pis bir iştir, ama biri çıkıp bunu yapmak zorunda diyen*”²³ diyen ve sanatını “carnal art” içinden bir dizi cerrahi operasyonla gerçekleştiren Orlan, modernist sanat kuramlarını “kirleten” erkek iktidarının güzellik kavramını ve modern batı toplumlarında kadın öznenin kuruluşunu eleştirmek için bir dizi kanlı neşterli “iş”lere girişmiştir. 43. doğum gününde en radikal performansını gerçekleştirerek mitolojik kadın imajını yapılandıran Orlan, Rönesans ve sonrasında

²¹ Jean Baudrillard; **Çaresiz Stratejiler**, (Çev: Oğuz Adanır), Boğaziçi Üniversitesi Yaynevi, İstanbul, 2002, s.22

²² Aktaran: Ali Akay; **Tekil Düşünce**, Bilim Dizisi, Afa Yayıncılık, İstanbul,1999, s.65

²³ 23-) Hande Öğüt; “*Postmodern kadının Dönüşümü*”, (erişim: 25.Nisan.2008) http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=7269

ideal güzelliğin temsili olarak görülen kadınların her birinden farklı özellikler seçerek yüzünde bir pastiş* oluşturur. Çağdaş sanatta pastiş'i her ne kadar Lyotard nesnenin sanat yapıtı, her insanın sanatçı oluşunu "ortamın gevşemesi" olarak adlandırılrsa da Jameson, bireysel öznenin ve kişisel biçemin gittikçe kaybolmasıyla pastişin evrensel bir uygulama haline gelişinde sakınca bulmaz.



Resim:38, Orlan, 1993.

* **Pastiş:** Pastiş isim Fransızca pastiche'den gelmiştir. İki şekilde kullanılır:
1. Başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getirilen sanat eseri.
2. Bir ekolün özelliklerine göre meydana getirilmiş eser.

“Zihinden ayrı bir beden’ kavrayışı Rönesans’tan, Aydınlanm’dan modern insana uzanan yolda ortaya çıkmıştı. Artık huyu ve huysuzluğuyla, sağlığı ve sağlıksızlığıyla bağımsız bir varlık gibiydi beden. Yüzyıllar böyle geçti ve günümüze gelindi. Günümüz insanı şimdi bu bedenden’den korkuyor; bedene ilişkin edindiği her bilgi korkusunu artırıyor, panikletiyor. Bu panik (ünlü toplumbilimci Zygmunt Bauman’ın deyişle bedenini sürekli ‘kırbaçlanmasına’ yol açıyor. “Şu egzersiz, diyet, beden terbiyesi şamatasına yakından bakın. Göreceksiniz ki, basbayağı acı çekme - çektirme kültürü bu. Günümüz insanı bedeni karşısında sadomazoşist gibi davranmaktan başka çıkar yol bulamıyor. Acı çektiriyor ve acıdan zevk çıkartıyor. Tabii isterseniz bütün bunlara çağımızın ‘gizli kral ve rahipleri’ olup çıkan hekimlerin de hem gönlü olsun hem de cepleri dolsun diye sağlıklı yaşam arayışı da diyebilirsiniz”(…) “Şişman olanları sosyal hayata ve sağlığa geri döndüren zayıflama programlarıyla şu medyatik diyet çılgınlığının uzak yakın ilgisi olmadığı gerçeğini görmezden gelebilirsiniz” (...) “Dün önerilen sağlıklı beslenme ve zayıflama reçetelerinin bugün ‘tu kaka’ edilip durmasını da isterseniz, hiç hatırıma getirmezsiniz” (...) “Ama işin özü şu ki, günümüzün insanının bu haliyle huzur bulması artık imkânsız.”²⁴



Resim:39, Orlan, “Ameliyat”, Sydney, Avustralya 1993 (performans fotoğrafı).

Neo-liberal kültürel yapının pompaladığı tüketim kültüründe ya da Frankfurt Okulu’nun “Kültür Endüstrisi”nde, bir başka deyişle Postmodern toplum insanında tüketen kısım olan beden önem kazanmıştır. İnsanların gerçekleri görmesi,

²⁴ Haşmet Babaoğlu; “Zayıflama Değil, Striptiz Bu!” (erişim:20 Temmuz.2008) <http://makale.turkcebilgi.com/kose-yazisi-70408-hasmet-babaoglu-zayıflama-degil-striptiz-bu.html>

düşünmesi ve araştırması bir kenara itilerek onların ne kadar tüketebilecekleri tasarlanmaya başlanmıştır. Tüketim kültürü doğrudan bedeni hedef almış; insanın beynine ve ruhuna saldırmış; onun şizofrenler gibi gerçekliği görmesini engellemiştir. Küreselleşmenin kültürü sayesinde insan tahrip edilmiş, hiçleştirilmiş, sanallaştırılmış ve yozlaştırılarak yok edilmiştir.

Bu tüketim toplumunun kendi mantığı içerisinde sürekli metalaştırılan kadın, çoğu zaman da tüketen konumundadır. Tüketme güdüsü de arttıkça, sahip olduklarıyla yetinmeyen, her zaman daha yeniyi arayan bir kişilik yaratmıştır. Kozmetik ve moda sektörünün, medya aracılığıyla, pompaladığı pazarlama taktikleri sonucu, kadın vücudunun metalaştırıldığı, modern kadın kimliği altında kimliksizleşmenin dayatıldığı günümüz dünyasında her geçen gün yeni güzellik ikonları yaratılmaktadır. Kimliklerin yanı sıra beden de, her an değiştirilebilir, üzerinde oynanabilir bir duruma gelmiştir. Sürekli yenilenme çabasıyla özüne yabancılaşan kadın bedeni, tam bir tatminsizlik hali içerisinde. Kadınlar, medya ve televizyon aracılığıyla sunulan paket güzellik şablonları sayesinde yüz gerdirmeye, botox, göğüs büyütme-küçültme gibi operasyonlarla mutluluğa ulaşmak adına acıyı hiçe sayarak değişime göze almaktadırlar. Bu bir anlamda popüler kültürün yarattığı suni kişiliklere ulaşma çabasından başka bir şey değildir.

Orlan, sanat tarihinin küçük bir parodisi* veya bir sanat eserinin gelebileceği en tabusuz nokta gibidir adeta. O aslında feminist ütopyanın ışığında, tanrıçaların olmadığı bir dünyayı arzular. Her operasyonda Orlan'ın yeniden şekillenen bedeniyle yeni bir toplumsal tartışma yaratma çabasıdır. Nietzsche'nin de vurguladığı gibi "yalnızca sanatın, dehşeti yüce bir şeye dönüştürebileceği" ve özel olarak da, yalnızca "trajedinin gerçek neşe üretebileceği"²⁵ düşüncesini savunuyor gibidir.

* **Parodi:** Belli sanat tarzı veya üslubunu taklit ederek, onun gülünç veya abartılı yanlarını ön plana çıkartmak ve abartmak yoluyla eleştirmeyi ya da sadece güldürmeyi amaçlayan bir eser ortaya koymayı hedefleyen sanat dalıdır. Çoğunlukla edebiyat alanında kullanılmasına rağmen, başta sinema olmak üzere birçok farklı sanat dalında örnekleriyle karşılaşmıştır.

²⁵ Ayrıntılı bakınız: < <http://tr.wikipedia.org/wiki/Parodi>>
<http://www.koalakultur.com/?p=397>(erişim:25.Aralık.2008)

Orlan'ın Sanat tasarısı, Bob Flanagan, Yves Klein, Chris Burden ve Marina Abramovic gibi performans sanatçılarının yapıtlarına benzemesine karşın onlardan tamamen farklıdır. Bu farkı yaratan iki önemli nokta vardır. Birincisi, diğer performans sanatçıları kendi iradeleriyle, adeta mazoşist* biçimde acıya yönelirken Orlan, anestezi sayesinde neredeyse hiç acı çekmez. Orlan'ın sanatını diğerlerinden tamamen ayıran ikinci özellik ise, sanatının bütünlüğü; performanslarının, uygulamadan önce denenmiş, kısa ve uzun vadedeki gelişimi açısından en ince ayrıntısına kadar düşünülmüş ve düzenlenmiş olmasının kazandırdığı, konuya hâkimiyet ve sonucunu neredeyse önceden görme yetisidir. Bu olgu bir anlamda kendiliğinden gerçekleşen ya da agresif bir biçimde gerçekleştirilen bir olgu değildir. Aksine ancak detaylı bir planlamanın ardından, bilinçli ve organize bir şekilde gerçekleştirilen, iktidarın çizdiği beden haritalarını yırtmayı, teni keserek biçerek yeniden düşünmeyi ve öznel bir özgürlük anlayışı doğrultusunda yeniden kurmayı hedefleyen bir gösteriye dönüştürmektedir.²⁶ Bu gösterilerde sahip olduğu bedene uygulanan bir tür şiddeti de içermektedir.

* **Mazoşist**, acı çekmekten zevk alan kişidir. Benzer terim olan sadist ise acı çektirmekten hoşlanan anlamına gelmektedir.

Ayrıntılı bakınız: <http://ansiklopedi.turkcebilgi.com/Sadizm_&_Mazo%C5%9Fizm>

²⁶ Kubilay Akman; “*Orlan: Kırılan Ten*”, Ten: Derinden, **Cogito**, Sayı: 44–45, Y.K.Y. 2006, s.178

3.1.4. Damien Hirst

*“Ölüm yaşam olaylarından biri değildir.
Kişi ölümü yaşayamaz.”*

Wittgeinstein.

1990’lı yıllarda sanatıyla yaşam, ölüm ve şiddet kavramlarını sorgulayan sanatçılardan biri Damien Hirst’tür. 1965 doğumlu İngiliz sanatçı Hirst’ün ölüm konulu çalışmaları izleyenlere “şok” edici etki yapmaktadır.

Şiddet kavramıyla beraber ele alınan temel kavramlardan biri kuşkusuz “ölüm”dür. Ölüm, aynı zamanda bütün canlıların eninde sonunda yaşayacakları bir gerçektir. Ölüm hayvanlar ve bitkiler için tabii bir olay iken insanlar için bir fenomen konumundadır. Ölüm olayı bir filozofu, bir kişiyi, ilgilendirdiği kadar bir sanatçıyı fa ilgilendirmektedir. Çünkü ölüm, bütün insanlar için bir gerçektir ve bir sondur. Hatta İnsanı diğer canlılardan farklı kılan özelliği öleceğini bilen tek varlık olmasıdır. Daha da önemlisi, ölümden korkan tek varlık da insandır. Bundan dolayıdır ki evrende sadece insanın ölümü konuşulur ve üzerinde fikirler üretilir.

Wittgeinstein, ölüm kavramının algı uzamının dışında olduğunu, dolayısıyla da onu deneyimleyerek yaşayamayacağımızı anlatmak için “*Ölüm yaşam olaylarından biri değildir. Kişi ölümü yaşayamaz*” diyordu.²⁷ Gerçekten de “ölüm” kavramı insanlığın binlerce yıldır üzerine düşündüğü, sorular sorduğu fakat çözemediği bir muammadır. Kişi ancak ölümü unutarak yaşamını sürdürebilir ve ölüm onun yaşantısının en son, en kesin, en bilinemez düşüdür. Buna karşın ölüm, felsefede, insan tanımının oluşturulmasında ayrı bir öneme sahiptir.

²⁷ Aktaran: Barış Acar; “*Damien Hirst, Ölüm ve Çağdaş Sanat*”, (erişim: 15.Kasım.2008)
<http://acarbaris.blogspot.com/2007/09/damien-hirst.html>



Resim:40, Damien Hirst, “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fizikî İmkânsızlığı”,
213 cm × 518 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York 1992.

Hirst'in çalışmaları incelendiğinde yüzyıllar boyunca sanatçıların konu ettikleri yaşam-ölüm kavramlarının kesişim noktasında anlam bulduğu görülecektir. Onu diğer çağdaşlardan farklı kılan özelliği ele aldığı konuyu işlerken kullandığı kurgu ve materyallerdir. Hayatta bir gün öleceğini bilen insan yok olmamak için, kendi bedenini mumyalatarak yüz yıllar boyu canlı gibi görünmek arzusunu taşıdığı. İşte aynı özelliği hayvan cesetlerini koruyucu malzeme olan formaldehit* dolu şeffaf tanklar içine farklı bir kurguyla sergileyen ve yaşamla ölüm arasındaki paradoksal zıtlığı en vurucu biçimde ortayan Hirst'te de buna benzer bir durum vardır.

Bilindiği gibi tarihsel olarak ilk mumyaları Mısır Uygarlığı'nda görülür. Eski Mısırlılar hayatın ölümlle bittiğine inanmak istemezlerdi ve insanın son nefesini verdiği andan itibaren ruhunun uzun bir yolculuğa çıkacağına inanırlardı ve ölenin öbür dünyada da bu dünyadakine benzer bir hayat süreceğini düşünürlerdi. Eski

* **Formaldehit** : tıbbi laboratuvarlarda koruyucu sıvı ve sterilize edici madde olarak kullanılmaktadır, başlıca reçine imalatında ve kimyasal üretim ara maddesi olarak kullanılmaktadır. <<Bankız: <http://tr.wikipedia.org/wiki/Formaldehit> >>

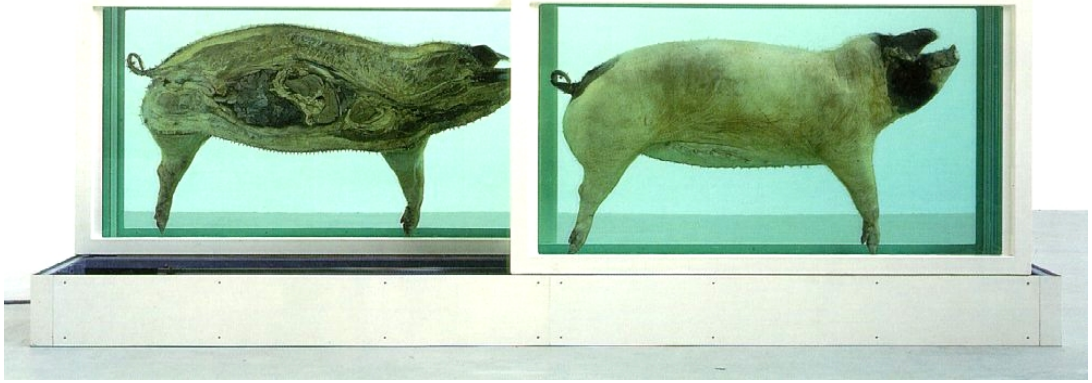
Mısır’da insanların bu hayatı yaşayabilmesi için bedenlerinin bozulmadan kalması gerekmektedir. Kısaca mumyalama tekniği bu amaç doğrultusunda doğmuştur. Genel olarak mumyalamanın amacı “ölünün gövdesini sonsuza kadar yaşayacak hale getirmektir.”²⁸

Hirst’in, çalışmalarında kurguladığı mekânı postmodern yaşamda tasarlanan mekânlarla ilişkilendirmek mümkündür. Postmodern insan “İçerde-dışarıda” ara yüzünü en açık şekilde aynı anda algılamak ister. Bunun içindir ki büyük camlarla kaplı şeffaf binalar, alış-veriş merkezleri tasarlanır. Şeffaflık ve geçirgenlik bu bağlamda önemlidir. Postmodern insan kendini bu cam fanuslarda daha güvende olduğuna ve çevrenin her tür istilasından korunduğuna inanır. Hirst’in tanklarıyla bu duruma bir gönderme yapmış olabileceğini düşünmekteyiz. Tarihte insanlar öldükten sonra defnedilirken statülerine göre özel tasarımlı lahitlere konurlardı. Hirst’in çalışmalarında da ölü hayvanları lahite benzer bir konumda sergilediği görülür. “Ölüm-yaşam” nasıl ki lahitlerde “iç/dış” olarak düşünülmüş ve anlam bulmuş ise Hirst’te de şeffaf tanklarla bu ayırım yapılmıştır. Tanklar bu iki alanı hem birbirinden steril olarak ayırmakta, hem de formaldehit maddesiyle doldurarak koruyucu etkisi iki kat artırılmaktadır. Bu bölünmüşlük aynı zamanda yaşam alanı ile ölümün sır dolu gizemi arasındaki gerilimin daha etkili oluşması için tasarlanmış olabileceğini düşünmekteyiz. Bu kurguyu Hirst’in çoğu çalışmasında görmek mümkündür. Hasan Bülent Kahraman Hirst’in “*Bu küçük domuz markete gitti , bu küçük domuz evde oturdu*” çalışmasına dair şu görüşlerine yer veriyor;

“Hirst’ün o heykeli sergilemekle neyi sergilediğini anlamak kolaydı: bu karmaşık sanatçı, beden denilen kavramın sınırlarını sorguluyordu. Fakat hepsi bu kadar değildi. Daima aykırı olanı aramış, daha önceki yapıtlarında da belli kimyasal sıvılar içinde ölü hayvanları göstermişti. O işlerin içinde bir tanesi Hirst’ün bu heykeliyle belli bir uyum gösteriyordu.” (...) “Hirst, ortadan ve boydan boya kesilmiş bir koyunu iki parça halinde sergiliyordu. Parçaların ikisi de ayrı ayrı ve karşılıklı olarak hareket eden bir raylı sisteme yerleştirilmişti. İnsan baktığı zaman raylar üstünde hareket eden parçaları görüyordu. Bir parça arkasını görmediğiniz zaman ‘bütün’ ve belli bir kimya içinde saklanan bir koyun gibi duruyordu. Fakat öte yandan yaklaşan parça, koyunun ‘arkası’ni veya ‘içi’ni gösteriyordu: yarım, kesilmiş, bütün iç organları yerli yerinde bir koyun parçası. Karşılıklı hareket eden parça bir noktada

²⁸ Aydın Durdu, Bircan Durdu; “*Eski Mısır’da Ölüm ve Ölüm Gelenekleri*” (erişim:1.Mart.2009) http://www.folklor.org.tr/haber_detay.asp?id=42

birbirine kavuşuyor, koyun bütünleniyor, sonra tekrar ayrılıyordu. Hirst, bununla yukarıda değindiğim ‘normal/anormal’, ‘iç/dış’ ilişkilerine göndermede bulunuyor, neyin kime ait olduğunu da sorguluyordu.” (...) ”Uygarlığın düzeyi yükseldikçe ve kırsaldan kentsele, oradan ‘salon’lara geçtikçe insanın bedenine uzaklığı da artıyor. ‘Sıhhi’ olan tam da bu. O sıhhiliğin sınırı da çıplaklıktan başlıyor. Çıplaklık, ayıp, utanılacak, kaçınılacak bir şey. Ardından, değindiğim bedensel sınırlar geliyor. Temizlik bizi kendi dışımıza itiyor. Uygarlığın tarihi bedenimize yabancılaşmamızın tarihi dememek için hiçbir neden yok.”²⁹



Resim:41, Damien Hirst “*Bu küçük domuz markete gitt , bu küçük domuz evde oturdu*” (This little piggy went to market, this little piggy stayed at home) 1996, çelik, cam, domuz, formaldehit, elektrikli motor, 2 tank, boyut: 120 x 210 x 60 cm., Charles Saatchi Koleksiyonunda.

Hirst, çalışmalarını bilinçli olarak kışkırtıcı ve rahatsız edici bir mekânda somutlaştırır. Formaldehit içinde korunan ölü sığırları, köpek balıklarını, koyun ve domuz gibi hayvanları alışıla gelmiş mekânlar dışında bir kurguyla sergiler. Sığırlar cinsel ilişki pozisyonunda dondurulmuş; çürümekte olan, kafaları kurtlar ve böcekler tarafından kemirilen hayvanlar izleyiciye sunulur. Sığırları, salam-sucuk örneğindeki olduğu gibi dilimlere ayırmıştır. Diğer bir çalışmasında ön cephesi camla kapaklı bir dolabın raflarında, ilaç kutuları, yüzlerce şişe, hayvan iskeletlerini ve girdap gibi dönen çok renkli noktaların yer aldığı birtakım tablolar sergilen. Bütün bu çalışmalar izleyiciyle buluştuğlarında etik olamayan bir şekilde kurgulandılarından dolayı büyük eleştiriler almıştır. Ama yine de Hirst, sansasyonel işler yapmaktan hiçbir zaman vazgeçmemiştir. Çünkü onun sanatında yaşamın en uç noktasındaki zıtlıkları bir araya getirmek önemliydi.

²⁹ Hasan Bülent Kahraman “*Giysinın Yok Ettiği Beden*”, (erişim: 27.Aralık.2008) <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=109184>

Örneğin; “Hurst ve Jopling tarafından satın alınan eski çalışmaları ki bunlar arasında “Noktalı Resim”, “İlaç Dolabı”, “Bu Küçük Domuz Markete Gitti”, “Bu küçük Domuz Evde Kaldı”(1996) gibi, ya da burnundan kuyruğuna kadar dilimlere ayrılmış, formaldehit içinde korunan domuz yavruları bulunmaktadır, bazıları; hayvanların etik olmayan bir biçimde kullanılması nedeniyle Londra’da ilk kez sergilendiğinde de öfkeyle karşılanmıştı.”³⁰

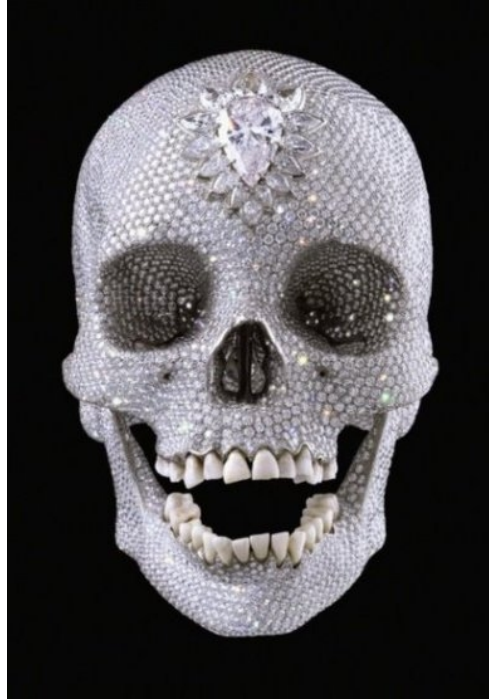


Resim:42, Damien Hirst, “*Saint Sebastian*”,
Formaldehit içinde oklarla vurulmuş boğa, 2007.

³⁰ Carol Vogel; “*Kendi Eserlerine Yatırım Yapan Sanatçı*” ,(Çev: Adem Genç),
(erişim:25.Ocak.2009) <http://www.beykent.k12.tr/ademgenc/yazi8.html>



Resim:43, Damien Hirst, “*Meryem Ana Heykeli*”(Virgin Mother)
Yükseklik:10,668 metre, Ağırlık:13,5 ton, Bronz döküm,
Royal Sanat Akademisi, Londra 2006.



Resim:44, Damien Hirst, “*Tanrı aşkına!*”
8601 mücevher, insan dişleri, platin kuru kafa, 2007.



Resim:45, Damien Hirst “Doğum” (Cyrus), Fotoğraf, 2007.

Deri canlılığı ifade eden dokulardan biridir. Deri, dünyadaki yaşamı ifade ederken, derinin kalktığı yüzeyde ise sadece et kalır. Et, koyun, domuz ya da inek gibi bir türü tanımlamaz, sadece yiyecek maddesi olarak algılanır. On altıncı yüzyılda üretimin verimliliğin göstergesi olan et, yirmi birinci yüzyılda klonlamanın, genleriyle oynanmış hayvanların, yani yeni bir üretim ve verimliliğin göstergesi olmuştur. Artık inekler bize yiyecek olmanın yanında deli dana’yı da hatırlatır olmuşlardır. Dana artık eski dana değildir, insan eliyle yapılan bir şey olmuştur etten kemikten ayrılmış türüne dönüşmüştür. Sanki Kendisini yiyen kişiye mikrop bulaştırıp sonra intihar ederek ondan intikamını almak ister gibidir. Yiyecek maddesi olan et, deli dana ile ölüme direkt gönderme yapar. Hirst, sanatı için merkezi bir yer işgal eden ölümlülük gibi geleneksel bir temayı güncelleştirmiş; ona nüktedanlık, canlılık, özgünlük ve güç katmıştır.³¹

Hirst, yaşam-ölüm, taze-çürümüş, iç-dış, merkez-çevre, biz ve onlar gibi birçok kavram çiftini kurguladığı çalışmalarıyla sorgular. Hirst’in amacı insanları şok’e ederek onları düşünmeye sevkettirmektir. Bunu başarmak için de iğrençliğe, şiddete varan çalışmalar üretmekten çekinmez.

³¹ Sevil Dolmacı; “Ölü Doğa: Kasap Dükkâm Sahnelerinden Yeni Dünyanın İkonları Parçalanmış İnek ve Koyunlara” (erişim: 23.Nisan.2009) <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=132&bhis=0>

3.1.5. Tracey Emin

*“Günümüzde dikkate alınan eserler;
yalnızca, artık eser vasfı taşımayanlardır.”*

T. Adorno

20. yüzyılın son çeyreği, toplumsal yaşamda olduğu kadar sanatta da görülen değişimlerle hatırlanır. Çalışmalarını içtenlikle ögesini yücelterek 1980 yıllarda kendini var etmesini bilmiş sanatçılardan biri Tracy Emin'dir.

Sanat eleştirmenleri, Tracey Emin'in sanatı için kısaca şu görüş birliğinde buluşuyorlar: Sanatçının sanatı ile kendisini ayrı birer varlık olarak görme fikrini tamamen yıktığını ve sanatçının ulaşılmazlığını ve kişisel alanının duvarlarını yok etmesi açısından ayrı bir öneme sahip olduğunu belirtiyorlar. Özellikle İngiltere gibi özel alanın ve özel duyguların sıkı sıkıya gizlenmesini gerekli gören bir geleneğe sahip ülkede, kendi özel hayatını ve duygularını sergileyen sanatçının yarattığı şok'un etkisinin büyük olduğu görüşünde birleşiyorlar.³²

1980'lerden itibaren özellikle Reagan ve Thatcher'ın uyguladıkları ekonomik politikalarla birlikte devletin giderek küçülmesi ve özel sektörün, şirketlerin kamusal yatırımları desteklemesiyle birlikte özelleştirme yükselişini hızlandırmıştır. Böylece küreselleşmenin etkisiyle sanat yönelimleri ve kültür alanı, özellikle müze ve galerilerde çokuluslu şirketlerin desteğini alarak sanat pazarına belirgin bir canlılık kazanır. Bankalar ve özel şirketler koleksiyonlarını alabildiğine zenginleştirirken, bu kurumların spekülasyon yaklaşımlarıyla sanat pazarında yatırım yapılacak sanat yapıtları ve sanatçılar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu süreçte o güne değin ayrıcalıklı bir konumda durmaya çalışan prestijli müze ve galeriler de, büyük sermayenin cazibesine kapılıp taleplerini yerine getirmekten neredeyse mutluluk duyar hale gelmişlerdir.

³² Yahşi Baraz; *“Tracey Emin ve Sanatta Yeni Yorumlar”*, (erşim:21.Eylül.2008)
<http://www.galeribaraz.com/yahsibaraz/tracey.htm>

Çağdaş sanatın, özellikle de avangard başkaldırılarıyla genellikle hâkim sisteme isyan ettiği düşünülebilir; ama bu etkinliklerle çağdaş sanat, o sistem içerisinde baştan çıkarıcı bir ticari çekicili de yadsımamaktadır. Sanatlarını Reagan - Thatcher döneminde öğrenen ve hatta bazıları ilk olarak bu dönemde ünlenmeye başlayan günümüz sanatçı kuşağının bazı harika çocuklarını yetiştirmiştir. Bunlardan birinin Tracey Emin olduğu söylenebilir.³³

Küresel sermaye sanatsal etkinlikleri öylesine güçlü bir biçimde yönlendirmeye ve öylesine etkin stratejiler uygulamaya başlar ki; en gözde sanat kurumları bile manipülasyondan kaçamamıştır. Bir zamanların asi, sıra dışı yaratıcıları, sisteme meydan okuyan sanatçıların yerini sponsorların güçlerini kendi ismiyle parlatmaya çalışan bir genç sanatçı kuşağı almaya başlamıştır. Durum böyle olunca bir yandan aykırı sanatın “şok’ e etme” ve “skandal yaratma” tekniklerini kullanarak bir zamanların avangard sanatının meydan okumaya kalkıştığı burjuva dünyasının sponsorluğunu arkasına alan sanatçılar da olmuştur. Dünyayı yön vermeye başlayan neo- liberal hareketlerle birlikte sanatın izlediği stratejiler de değişmektedir. Bu durumu bir alıntıyla pekiştirmek gerekirse:

“21. yüzyılda dünyayı 3C yönetecek, Collective intelligence (kollektif zeka), Collective consious (kollektif bilinç) ve Consexistence (birlikte varoluş)” (...) “bizleri hayatta kalma mücadelemizde yönlendirecek olan ‘3C’ler yine ‘kaos’ olarak devam edeceğe benziyor. Çünkü Hasegawa’nın düşüncelerini kavramayı sürdürürsek, ister istemez doğrudan oraya geliyoruz. ‘Bir dizi hızlı ideolojik iflas değerlerimizi sarstı: Komünizm, Nazizim, varoluşçuluk, Marksizm, Sosyalizm, kapitalizm, tüketicilik, Freudculuk, yeni sol, Tatcherizm, Reganizm, hippiler ve yuppiler’ ‘Gerçekten de küreselleşmenin temel meselesi bilinçtir.’ (...) ‘Ancak politik yaklaşımların niteliği odakları daraltıyor.’ (...) ‘yaşanan daha kapsamlı bir gelişmeden uzak kalınmasına neden oluyor. Dünya tarihinde ilk defa aynı anda hem kollektif hem de özel olan yeni bir bilinç düzeyine doğru hızla ilerliyoruz. Mevcut küreselleşme akımının (sırf siyasi olmak yerine) psikolojik bakış açısı gerektiren en az üç özelliği var: Şeffaflık, anındalık ve akıllı ortamlar.”³⁴

³³ Rıfat Şahiner, “*Küresel Ekonomi ve Sanat*”, (erişim:20.Nisan.2008)
<http://www.ebenzin.com/sayi3/1.asp>

³⁴ http://www.sanatteorisi.com/article_read.asp?id=345 (erişim: 08.Mayıs.2008)



Resim:46, Tracy Emin, “Yatağım”, 1998.

Küreselleşmenin yaratmış olduğu yeni uzamda insanın tüm unsurları şeffaflaşmış, iktidar odaklarınca elinden alınmış ve gizli kapaklı hiç bir olgu kalmamıştır. Emin’da bunun bilincine vararak sanatsal tavrını şeffaflık üzerine kurmuş bir sanatçıdır.

Emin’in devrimci sayılan çıkışının ardında kendi öz benliğini, yaşamını ve psikolojisini, en mahrem ayrıntılarına varana dek öznel bir sanat teması ve hatta eseri haline dönüştürmüştür. Medyada hepimizi irkilten reality-show’lar, itiraflar gibi Tracey Emin de kendi hayatını ve iç dünyasını ortaya döker. “Yattığım Herkes” (Resim:47) adlı tentede izleyiciye annesi, kardeşi ve sevgilileri olmak üzere yattığı kişilerin adlarının işlendiği bir tur yaptıran Emin, dağınık çarşafı; yatağının kenarında biriktirdiği yiyecek ve içecek kutularını sergiler. Emin’in çalışmalarında şiddet olgusunun izi sürüldüğünde şu gerçek ortaya çıkıyor: **13 yaşında iken tecavüze uğradığını**, 2 kez kürtaj yaptırdığını, kürtaj sonrası 2 yıl “duygusal intihar”ı denediği, aldırđı ceninlere isimler verdiğini, hem yazı hem de resimle anlattığı eserlerinden öğreniyoruz. Ayrıca Emin, yine hayatını ve düşüncelerini anlattığı birkaç film de yapar. Kıbrıs’ta bir dükkândan aldığı gelinlikle babasının

yanında Western müziği eşliğindeki filmi, kökenlerini anlattığı bir eser olarak sergileyen Emin, ayrıca yine kendisini konu aldığı hikâye kitapları da çıkarır.³⁵



Resim:47, Tracey Emin, “Yattığım Herkes” 1995.



Resim:48, Tracey Emin, “Yattığım Herkes” (detay) 1995.

“Çağdaş sanat eleştirmenleri, sanatın yüzeysel biçimde güzel ve estetik formları sunmasını yeterli bulmuyorlar. Sanat eserinin bir tavrın ifadesi olmasını ve izleyicide etki yaratmasını önemsiyorlar. Emin bunu çok güçlü biçimde gerçekleştiriyor ama

³⁵ Yahşi Baraz; “Tracey Emin ve Sanatta Yeni Yorumlar” (erşim: 21.Eylül.2008)
<http://www.galeribaraz.com/yahsibaraz/tracey.htm>

onun eserlerine baktığımızda her zaman ruhumuz okşanmıyor. Şoke oluyor, sarsılıyor ve bazen de tiksinti duyuyoruz. Emin'in duygusal çöküntülerini, bir dönem önüne gelen herkesle yattığını, okuldayken disiplinli öğretmeninin ölmesini dilediğini, cinsel içerikli küfürlerini, çıplak vücudunu, fotoğrafları eşliğindeki kızgınlık patlamalarını, hep kendini konu ettiği yağlıboya, neon, video, aplike kumaş, kolaj, fotoğraf gibi multimedya eserlerinden izliyoruz. Ama bu açıklığı, bir ünlünün özel hayatını, tabloid gazetelerden izlenen ifşaatlar gibi değil, içine yaratıcılık katılmış daha derin bir sanat eylemi olarak yaşıyoruz. Yaşamını ve duygularını didik didik ederken sundukları, onun kendini paylaşırken mutsuzluğunu aşmaya çalıştığını, parçalarını bir araya getirmek istediğini, kendisine dışardan bakarak tanımaya çalıştığını da gösteriyor. Sanatçı kendi ruhsal anatomisini kurcalayarak bir yandan terapi yapıyor, diğer yandan da bizlerin kendi yaşamımızı düşünmemizi sağlıyor. Günlük yaşamda kullandığı eşyaları eserlerine koyan Emin, önceleri satılan her eserin ardından ağladığını, çünkü bu eşyalara, ıvır zıvır dahi olsalar çok bağlı olduğunu söylüyor.”³⁶

Tracey Emin, bugün İngiltere'nin önde gelen modern sanatçılarından biridir. Tracey Emin önemi, kitlelerin sanat bilincine yaptığı büyük katkıdan ve sanatın bilinen ölçülerine karşı anarşist meydan okuyuşundan kaynaklanıyor. Emin'in yaptığı kolajlara, çizimlere ve metinlere bakıp duvar resimlerinin veya bir lisedeki resim sergisinin bile daha estetik olduğunu öne sürenler hiç de az değildir. Ama onun için sanat yapmaktan ve paylaşmaktan hoşlandığı, zevk aldığı bir alandır. Sanatı halka uzak, akademisyen ve uzmanların hâkim olduğu ayrıcalıklı bir alan olmaktan çıkarmak cesaret ve radikal bir yaklaşım gerektiriyordu. Bu yaklaşımı Emin göstermiştir. Emin, sanatının yaşamla olan perdesini ardına kadar açmasa uğradığı siddet olayları hakkında bilgi edinmemeiz herhalde mümkün olmazdı.



Resim:49, Tracy Emin, “Para” Fotoğraf.

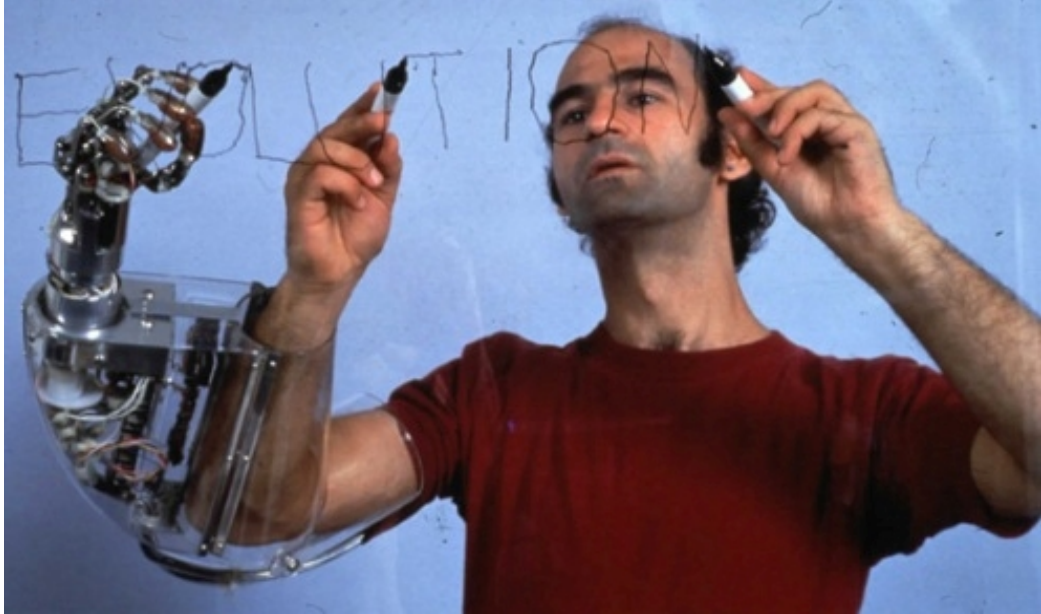
³⁶ Yahşi Baraz; “Tracey Emin ve Sanatta Yeni Yorumlar” (erşim: 21.Eylül.2008)
<http://www.galeribaraz.com/yahsibaraz/tracey.htm>

3.1.6. Stelarc

“Çevremizi o kadar köklü bir biçimde tadil ettik ki artık kendimizi tadil etmemiz gerekiyor.”

Norbert Wiener.

Stelarc 1946 doğumlu Avusturyalı bir sanatçıdır. Stelarc’ın işlerinin temel formu bedendir. Bedenini teknolojinin medikal görüntüleme, protez, robotik sistemlerini ve interneti iç içe geçirmiş olan Stelarc, insan-makine ilişkileri üzerinden kurduğu fikirlerinden hareketle “*bedenimiz eskimiştir*”³⁷ önermesini temel alarak beden sınırlılığını aşmayı kendine temel sorunlardan biri olarak belirlemiştir. Stelarc, amacına ulaşmak için performanslarında bedenini farklı mekân kurguları içinde kancalarla katışıksız asmış, şiddete maruz kalmış bir sanatçıdır. Stelarc’ın çalışmalarında beden, bilgisayar ve internet teknolojileri önemli bir rol oynar. Kısaca onun işlerini anlamak için öncelikle siber alanların çözümlenmesini gerekir.



Resim:50, Stelarc, “*Elyazma*” (*Handswriting*), Maki Galerisi, Tokyo, 22 Mayıs 1982.

³⁷ Hande Ögüt; “*Kapak*” (erişim: 05.Ekim.2008)
http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=3547

Sibernetik* kelimesini ilk kullanan Yunanlı filozof Platon'dur. Kelimenin kökü Yunanca "kübernetes"ten gelmektedir. Kübernetes, gemiyi yöneten dümenci anlamıyla kılınılır. Kelime üzerine daha sonra çok sayıda bilim adamı yoğunlaşmış ve bugünkü anlamıyla ifade edilmeye başlanmıştır. Sibernetik gündeme, II. Dünya Savaşı'nda, Harvard Üniversitesi Tıp Fakültesi profesörlerinden Dr. Cannon'un evinde matematikçi Norbert Wiener, Dr. Bigelow, Tıp Fakültesi'nde Fizyoloji Profesörü olan Dr. Rosenblueth ile Fikir jimnastiği yaparken kendiliğinden çıkmış bir kavramdır. II. Dünya Savaşı'nın en büyük silahları ağır bombardıman uçaklarıdır; bu uçaklar nasıl düşürülür ve bu uçaktan fırlayan mermi uçağın neresinde patlamalıdır gibi konularda tartışılırken o esnada "otomatik pilot" devreye girer diye bir söz söylenmiş ve onların kafasında bir ışık çakmıştır. "*Kalbimiz kendi kendine çalışıyorsa, biz niye makinalarda kendi kendine bir idare etme sistemini kuruyoruz?*" gibi bir fikri ortaya atılmıştır. Kavramın kapsamı incelendiğinde kendi kendine yönetim mantığının olduğu görülecektir.³⁸

Sibernetik makinaların bu kendi kendine yönetim ilkesinden hareketle makineden insana yönetim fikri de ortaya çıkmıştır. Hatta öyle anlam kazanmıştır ki, makinadan-insana, insandan-makinaya, insandan-insana, makinadan-insana-makinaya şeklinde geniş bir çalışma alanı oluşmuştur. Japonların bitki örneğiyle başlayan tasarımlar en son bitkiden makinaya gelmiştir. Bu fikir ileride siborg' adıyla anılacak olan bir organizmaya doğru gittiği düşünülmektedir. Sibernetik alanındaki gelişmelerin özür (kolu-bacağı olmayan, görme özür) kişiler için de umut ışığı taşımaktadır. Stelarc'ın işleri tam bu noktada devreye girmektedir: "*İnsanın bir varlık olarak kendi bedensel sınırının dışına çıkabilir mi? Ya da*

* **Sibernetik** (Yunanca kybernetes, "dümenci") ya da güdüm bilimi, makine ve canlılarda geçerli olan kontrol ve iletişim teorisi. İnsanlara ait ve mekanik sistemlerin çalışma tarzı ve fonksiyonlarını daha iyi anlatabilmek amacıyla bilgi-işlem sistemleri ve canlı varlıkların kontrol ve iş haberleşme yöntemlerinin karşılaştırmalı araştırması. Sibernetik birden fazla disiplin oluşturmakla ilgili olup, bilim dallarının herbiriyle tam bir uygunluk içinde olan bir dizi kavram yardımıyla bu dallar arasında tam bir ilişki kurulmasını sağlar.

Bakınız: <<http://tr.wikipedia.org/wiki/Sibernetik>>

³⁸ A. Cemal Kalyoncu; "*Herkesin Bir Robot Arkadaşı Olacak*", (erişim: 23.Haziran.2003) <http://www.aksiyon.com.tr/detay.php?id=2714>

bilgisayarlar her alanda kullanıldığına göre bunlara daha fazla sorumluluk yükleyerek insanlık için nasıl verimli kullanabiliriz?”.

A. Cemal Kalyoncu'nun İfadesine göre; “günümüzde bilim adamları insan beyni ile bir kompüteri bütünleştirmeye çalışıyor artık. Bu bütünleşme sonunda beynin birşeyi yalnız düşünmesi yetecektir. Kompüter, o çeşitli merkezleri ile beyin düşünmelerini algılayacak ve hemen uygulamaya geçecek... Kompüterle beyni birleştirelim, bir siborg yaratalım” (...) “Marvin Minski diye Amerika’da bir adam var. Yedi tane profesör ona asistanlık yapıyor. Beynin kompüterle birleştirilmesini başka şekilde tamamladı. Yatıyorsunuz bir yere, kompüter ile beyin dalganız arasında bir ilişki kuruluyor. Sizin beyninizdeki bütün dalgaları kompüter alıyor, alıyor, alıyor ve giriyor beyninize. Bir süre sonra beyninizin bir kopyası kompütere geçmiş oluyor. Şimdi bunu bir kademe daha öteye götürdüler. Aynı kompütere başka beyinlerden alınan bilgileri de yükleyerek daha güçlü hale sokmaya çalıştılar. 5-6 kişinin düşüncesine sahip olan bir makinanın karar verme gücünü düşünün.”³⁹



Resim:51, Stelarc, “Üçüncü El ve Lazer Göz” (Performan Fotoğrafı)
Maki Galeri, Tokyo, 2 Mart,1986.

Bilgisayar ortamı sanal bir dünyadır. Sanal toplum, sanal gerçeklik dünyasında üretilen bir toplumdur. Bazen ütopyacı bir proje olarak da sunulan sanal toplum kavramı çoğunlukla da günümüz toplumsal gerçekliğinin zor ve tehlikeli şartlarına alternatif bir “hiçbir yer–herhangi bir yer” olarak düşünülmektedir. Nihayet yeni bir fantazyaya dünyasına katıldığımız takdirde artık kendimizi nasıl

³⁹ A. Cemal Kalyoncu; “Herkesin Bir Robot Arkadaşı Olacak”, (erişim: 23.Haziran.2003)
<http://www.aksiyon.com.tr/detay.php?id=2714>

istiyorsak o şekilde sunmak artık elimizdedir.⁴⁰ Bu özellikleriyle sanal âlem çekiciliğini gün geçtikçe artırmakta ve kendisini topluma alternatif bir alan olarak göstermektedir. Çünkü on da cisimleşmiş varlık ve karşılaşmalar yoktur. Burası sanki “öteki”lerle, bedenleri yokmuş gibi ilişki kurmaya imkân veren yeni bir sosyal hareket alanıdır. Bu ortam, modern dönemin alternatif bir toplum yerine topluma alternatif bir ortam kurma arzusunun ürünüdür. Sanal alanın uzak, dokunulmaz ve kurgusal bir yer olması onu bütün ilgilerin odağına yerleştirmektedir. Sınırlılıkları ve kusurlarıyla şu anda ve burada olan gerçekliğin yerini alabilme potansiyelinden söz edilebilmektedir. Bu bağlamda ucsuz bucaksız bir mekan anlayışında karşılık gelmektedir.⁴¹

1970 yıllarda başladığı bedeniyle çıktığı yolculuğunu bugün artık neredeyse kendisi için yeni bir siber beden yaratarak sürdüren Avustralyalı performans sanatçısı Stelarc, kendisini harekete geçiren temel itinin, bedenin aşılabilir ve atıl olduğuna duyduğu inançtan aldığını söylüyor. Fiziksel ve teknolojik olarak bedenini kusursuzlaştırma çalışmasının, “üçüncü el”ler, “lazer gözler”, “asılma deneyimleri” gibi çalışmalarıyla tekno-şamanist bir yönelim gösterir. Onun çalışmalarında üçüncü el kendisini siber mekâna bağlayan bir “sanal el”e, lazer gözler etkileşimli bağıntılar kurabildiği HMD kaskına, derisine saplayarak boşlukta asılı kaldığı kancalar kendi içindeki boşluğu dışavurmak için yuttuğu alıcı-verici “microbot”lara dönüşmüş durumdadır. Amacının “bir düşünceyi, onun dolaysız deneyimiyle ifade etmek” olduğunu belirten Stelarc, bunun yolunun ise siber ağa, sanal şebekeye dolaysız olarak bağlanmaktan ve bedeni siber sistemlerle uzatmaktan geçeceğini düşünüyor. Onun yapmak istediği, insanın imkânsızlıklarının ardında yatan gerçekliğe ulaşma isteğidir. İnsanın varlık olarak bir sınırı vardır. Koşmanın, zıplamanın bir sınırı vardır. Stelarc, insana dair her tür sınırın aşılabileceği düşüncesini taşımaktadır.⁴²

⁴⁰ Kevin Robins; **İmaj -Görmenin Kültür ve Politikası-**, (Çev. Nurçay Türkoğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999, s.84.148.159

⁴¹ Kevin Robins; **İmaj -Görmenin Kültür ve Politikası-**, (Çev. Nurçay Türkoğlu), Ayrıntı, İstanbul 1999, s.63, 37

⁴² Özgür Uçkan; “68-98 ‘Bağlı Olmak’ Artık Kaotik Retorik Antimonik Dengesini Yitiriyor”, **Sanat Dünyamız** 1998, Sayı:67, s.201

“20. yüzyıl sanatı bu uygarlık yabancılaşmasına bedeninin doğallığını makineye dönüştürerek bir yeni boyut getirdi. Sanatçının yaptığı bu makineye dönüşme sürecini anlatmaktı. Kübizmle başlayan bu anlayış fütürizmle doruğuna ulaştı. Warhol daima makine olmak istediğini söylüyordu.”⁴³



Resim:52, Stelarc, “*Yan asma*”, (fotograf), Tamura Galerisi, 12 Mart 1978.

Stelarc’ın sanatı, 20. yüzyıl insanının makineleşmeye duyduğu ilginin bir anlamda doruk noktası, hem de ona yönelik kökten bir eleştiri mantığına dayanır. İnsan bedeninin teknolojiyle kurduğu ilişkiyi anlatmak ister. Bedenin sınırının aşılması için makina-insan ara yüzünü önerir.

⁴³ Hasan Bülent Kahraman; “*Giysinin Yok Ettiği Beden*” (erişim: 27.Aralık.2008)
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=109184>



Resim:53, Stelarc, “*Cadde Asma*”, (performans Fotoğrafı),
Mo David Galerisi, 21 Temmuz 1984.

Stelarc, bedenini kancalar yardımıyla kalabalık bir izleyici karşısında asar (resim:53). İzleyiciler, sanatçının etine giren kancalara baktıkça acı hisseder (ya da acıyı anımsar), içi burkular, yüzü buruşur, içinden çarmıha gerildiğini hisseder. “*The Shedding of Skin*” (Deri Değiştirme) adını verdiği gösterisinde, anlatmak istediği şudur: Deri, bir yüzey olarak bir zamanlar dünyanın başladığı yerdir ve aynı zamanda ben’in sınırındır. Oysa şimdi teknoloji tarafından gerilmiş, deşilmiş ve delinmiştir. Deri artık hassas ve pürüzsüz bir yüzey değildir. Deri artık bir örtüşü ifade etmez. Derinin ve yüzeyinin yarılması demek, içerisi ile dışarısının arasındaki sınırın silinmesi anlamına gelmektedir.

Artık, çağdaş beden teknoloji tarafından pasifleştirilmiştir. Beden bu şekilde işlevinden koparılmıştır. Artık duyarsız ve bağlantısız beden, ancak bir arayüz ve simbiyoz (başka bir bedene bağlı yaşam) olarak ayakta durmaktadır. Ona göre beden, henüz otonomisini yitirmemiştir; ama hareketliliğini kesin olarak kaybetmiştir. On milyonlarca yıl önce iki ayağı üzerine kalkan insan, artık zorda kalmadıkça yürümez.



Resim:54, Stelarc, “*Gergin Cilt/Üç El*”,(performans Fotoğrafı),
Yokohama Sanat Galerisi, 29, Mayıs, 1988.

Zamanla yürümek insan için sıkıntı verici hale gelmiş, dert olmuştur. Gerçekte yürümek asli faaliyet olmaktan çıkmıştır. İnsanlar, yürümek için doğaya ya da doğal alanlara giderler. Bu da büyük sıkıntıdır. En kolayı spor salonunda elektrikli bant üzerinde yürümektir. Bir robot gibi, dev aynanın karşısında kendisini yürürken, koşarken, terlerken gören insan, bedenini hatırlar. Aslında, kendi bedenine ne kadar yabancılaştığını anlar. Bu duruma ilişkin bir örnek vermek gerekirse:

“New York’ta Rhode Island’da, 20 Şubat 2003 gecesi Great White’ın rock konserinde sahnede kıvılcımlar çakıyordu. Kalabalığın üstüne doğru uçan ateş parçacıkları gitaristin solosuna eşlik ediyordu. Coşku doruktayken sahnede alevler yükselmeye başladı. Grubun alevler öncesindeki davranışlarıyla şimdiki durum arasında büyük bir fark yoktu. Duman ve alevler her yanı sardığında bunun bir gösteri olmadığı anlaşıldı. Doksan beş kişi öldü. İki yüze yakın yaralı. Kurtulanlardan biri gazetecilere şöyle diyordu: ‘Alevleri gösterinin bir parçası zannediyorduk!’ İşte savaş böyle bir şey; her şey gösterinin bir parçası. Ekranlarımızdan bol efektli ve sinematografik gösteriyi izliyoruz. Her şey gösterinin bir parçası. Alevlerin odamızın içine kadar ulaşmasını bile gösterinin bir parçası sayabiliriz. Ta ki ateşin içinde yanana kadar.”⁴⁴

⁴⁴ <http://www.kesfetmekicinbak.com/atlasdan/atlasname/00162/index.php>
(erişim:20.Şubat.2008)

3.1.7. Gunter Von Hagens

20 yüzyılın II. yarısıyla birlikte insanın bedenine olan ilgi artmıştır. Sanatçılarda da bu ilginin arttığını görmekteyiz. Sanatçılar bedenlerini amaçları uğruna şiddet uygularlar, keserler, silahla bir arkadaşına vurdurmaya varan (Chris Burden) ve ölümlerle yüz yüze kaldıkları işler üretirler. Ama ölümün soğuk yüzünün ifadesi olan bir insan cesedi ancak Gunter Von Hagens'le sanat nesnesine dönüşmüştür. Onun işleri incelendiğinde çağdaş birer mumya oldukları söylenebilir.

Tarihsel olarak ölü bedenlere yönelik ilgi Rönesans ile birlikte başlar. Bu ilgi anatomi biliminin gelişmesine sağlar. Bedenin ve organların sırrını anlayabilmek için kadavralar kesilir, parçalanır birbirleriyle ilişkileri incelenir. Ölü bedenler üzerine yaptığı inceleme ve çözümlenmelerle katkı sağlayan kişilerden biri Leonardo da Vinci' idi. Daha sonraları, Cerrahlar kadavraları kesip inceleyerek, hastalıkların nedenlerini anlamaya çalışırlar. 17. yüzyılda kadavralar bir kitle önünde açılıp, incelenmiştir. Halk suçluların idamını merakla izledikleri kadar idam edilmiş suçluların cesedinin teşrihini de merakla izlemişlerdir. Devlet suçluyu hem idam ederek hem de cesedini teşrih ederek adeta iki defa cezalandırmış olmaktadır. Sonraki yıllarda Rembrandt'ın 1632'de yaptığı "*Doktor Nicolas Tulp'un Anatomi Dersi*" adlı resminde doktorlar ve kentin önde gelen burjuvaları kadavranın etrafında toplanıp poz verir halde resmedilmiştir. Bu resim dönemin anatomiye verdiği değeri göstermesi açısından büyük bir öneme sahiptir.

Modernleşmeyle birlikte bedene yönelik ilgi artmaya başlar. Modernlik akıl ve bilim vasıtasıyla dünyanın, objelerin, insanların içine nüfuz etmek suretiyle, her şeyi şeffaf kılmak ister. Hiç bir şey gizli kalmamalı, her şey içini göstermelidir. Bedenin incelenmesi için kesilmesi derisinin yüzülmesi ve tüm organlarının bir biriyle ilişkisi gözler önüne serilmelidir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında bu ilginin daha da artarak günümüze değin yoğun bir şekilde geldiğini görmekteyiz.

Siyaset Bilimci Yaşar Çabuklu'nun ifadesine göre; "1970'ler sonrası post-modern toplumunda "ölüm kültürü" sıçrama yaptı. Nekrofilik kendine edebiyatta, sinemada, müzikte yer buldu. Popüler kültür ölü bedeni baş tacı etti, adli tıba ilişkin pratikler eğlence kültürünün konuları haline geldi. Cenaze levazımatçıları, adli tıp uzmanları televizyon dizilerinin yeni kahramanları olarak izleyici karşısına çıktı. Televizyonlarda gerçek insan kadavrası üzerinde gerçekleştirilen otopsilerin yayınlandığı programlar yüksek reytinglere ulaştı. Kadavrular internette satışa çıkarıldı. Kadavruların teşrih edildiği, iç organların cam fanuslar içinde sergilendiği sanatsal performanslar gerçekleştirildi. Televizyonda, öldürülmüş genç kadın bedenlerinin bolca sergilendiği polisiye diziler izleyici rekoru kırdı. Ölü kadın bedeninin sunum biçimleri bir yandan kadını kurban statüsüne indirirken öte yandan onu erotikleştiriyor, fetişleştiriyordu."⁴⁵



Resim:55, Gunter Von Hagens, "Ten yeni yılda çıkıyor", 2000.

Alman doktor ve anatomi bilimcisi Gunter Von Hagens, 1970'li yıllarda ölü insanların bedenlerini çürümeye karşı dirençli olması için bir dizi araştırmaya koyulmuştur. Hagens bu incelemeler sonucunda kendine özgü bir yöntemi bulur. Bu

⁴⁵ Yaşar Çabuklu, **Toplumsal Performanslar**, Ayraç Kitabevi, Ankara 2008, s. 98–104.

yöntemin adı Plastizasyon'dur*. Hagens, plastizasyon yöntemini kullanarak ilk defa Belçika'da kadavralardan oluşan bir sanat sergisi açar. Tüm akademik hayatı boyunca kadavralar üzerinde çalışan ve eğitim veren Von Hagens'i bu sergilerinden dolayı çok uç noktada bir sanatçı olarak görenler olduğu gibi, bilime ve sanata büyük katkılar yapan bir kişi olarak da görenler bulunmaktadır.

Hagens'in sergilerinde onlarca kadavra spor yaparken, gitar çalarken, poker oynarken, sigara içerken ve futbol oynarken gibi çeşitli şekillerde sergilenir. Hatta bu sergilerinde insanların yanı sıra at, zürafa gibi hayvanlar da yer kullanılır. Ölü insanların kol ve parmak uçlarına kadar kılcal damarlarının görüntüsü sanki bir elektronik iletişim ağını andırır. Kalbi spazmı geçiren bir insanın, spazmı geçirirken kalp damarlarının ve şeklinin nasıl olduğu canlı bir şekilde ortaya koyulur bu durum tüm canlılığıyla gözler önüne serilir. İzleyiciler, derileri yüzülmüş kadavralarla karşılaşınca şok'e olurlar. Hagens, sergileriyle ilişkili olarak şunları söylüyor:

“... sergi hayatın döngüsüyle ilgili. Hayatın ne kadar önemli olduğuyla, ölümün varlığıyla ve sağlıkla ilgili. İnsanlar vücutlarının değerini sergiyle daha iyi anlıyor. İnsan bedeninin dayanıklılığını ve gücünü görüyorlar. Bu onları derinden etkiliyor” (...). “Bu kadar yüksek katılımlı bir ziyaretçi oranı, insanların kendi vücutlarının yapısını ve fonksiyonlarını merak etme gereksiniminden kaynaklanmaktadır. Yaptığım iş asla bir şarlatanlık değil.”⁴⁶

Hagens'in bu ifadelerinden anlaşılacağı üzere sergileri izleyicilerin kendi bedenlerini tanıması ve anatomi bilgilerini geliştirmesi açısından öğretici bir öneme sahiptir. Ama figürlerin yüzülmüş ve açık olarak teşhir edilmesi bazı çevreler tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Bu duruma ilişkin Hagens şu açıklamalarda bulunuyor:

* Plastinasyon: Anatomik örneklerin yaşamsal koşullardaki özelliklerini koruyarak çok uzun süre saklanmasına yönelik benzersiz bir metottur. Plastize edilmiş örnekler yüksek ısıya dirençli, kokusuz, zehirsiz özelliklere sahiptir. Bunlar, öğretmenler ve öğrenciler tarafından eldiven gibi koruyucu malzemelere gereksinim duyulmadan elle kullanılabilirler. Plastinasyon, anatomik örneklerin yağ ve sudan arındırılarak polimer bir maddeyle kaplandığı bir yöntemdir. Bu yöntem 1978 yılında Heidelberg Üniversitesinden Prof. Dr. Gunther von Hagens tarafından bulunmuştur. Ayrıntılı bakınız: Çağatay Üstün; “*Plastinasyon, Bir Bilim mi Yoksa Garip Bir Gösteri mi?*”, (erişim: 30.Aralık.2008) http://www.adutfdergi.org/pdf/pdf_ADU_56.pdf

⁴⁶ Yaşar Çabuklu, **Toplumsal Performanslar**, Ayraç Kitabevi, Ankara 2008, s. 98-104.

“Başta bu tepkilere pek alışık değildim ama giderek alıştım. Haklılar. Bedenlerinin artık beden olmaktan çıkmış halini görmek onları korkutuyor. Gerçeklerle yüzyüze geliyorlar ve bu yüzden canları acıyor. O bedenlerin hepsinin bir zamanlar yaşıyor olması düşündürücü elbet. Ama ölüm diye bir şey var bu hayatta. Ve bu kadvralar, o insanların son kalıntıları.”⁴⁷

Hagens’e yönelik diğer bir tepki kendi ülkesinde açtığı sergide yaşanır. Hagens, “*Vücut Dünyası*” adıyla açılan bu sansasyonel sergiyi Japonya’da sonra kendi anavatanı olan Almanya’ya taşımaya kalkınca tartışmaların ardı arkası kesilmez. Vücut Dünyası ilk önce kilisenin hışmına uğrar. Serginin duyurusu yapılmaya başladığında “*insanlık onurunun çiğnendiği*” gerekçesiyle Katolik Kilisesi, Federal Hükümet’e başvurur. Tıp camiası anatomi bilimiyle ilgili bilgilerin sergilenmesine karşı çıkar. Anatomi sanatı başlığında sunulan sergi, sanat çevresinde “*Sanat mıdır değil midir?*” tartışmasına neden olur. Bitmek tükenmek bilmeyen tartışmalara karşın Hagens’in sergisi mahkeme kararıyla açılır.⁴⁸

Bu olumsuz tepkilere rağmen din çevrelerinden olumlu yorumlar da almıştır. Örneğin; Viyana Üniversitesi Teoloji (İlahiyat) Fakültesinden bir teolog; “*Teolojide insanın iç dünyası ve vücudu bir tabu olarak görülmekteydi. Bu sergi bu tabuyu yıkmıştır ve bu konuda büyük bir katkı sağlamıştır.*” diyerek sergi hakkındaki görüşünü belirtmiştir.⁴⁹

⁴⁷ Aktaran: Çağatay Üstün; “*Platinasyon, Bir Bilim mi Yoksa Garip Bir Gösteri mi?*” (erişim: 30.Aralık.2008) http://www.adutfdergi.org/pdf/pdf_ADU_56.pdf

⁴⁸ Emre Erdem; “Anatomi Profesörü Günter Von Hagens, ölü bedenleri birer sanat eserine dönüştürüyor” <http://www.milliyet.com.tr/2001/01/09/pazar/paz02.html>

⁴⁹ Abdullah Ceylan; “Viyana’da Enteresan Bir Sergi” (erişim:7.Kasım.2008) <http://diyanet7.diyanet.gov.tr/turkish/DIYANET/avrupa/SAYI6/inceleme.html>



Resim:56, Gunter Von Hagens, Germany, 16 Kasım, 2006.

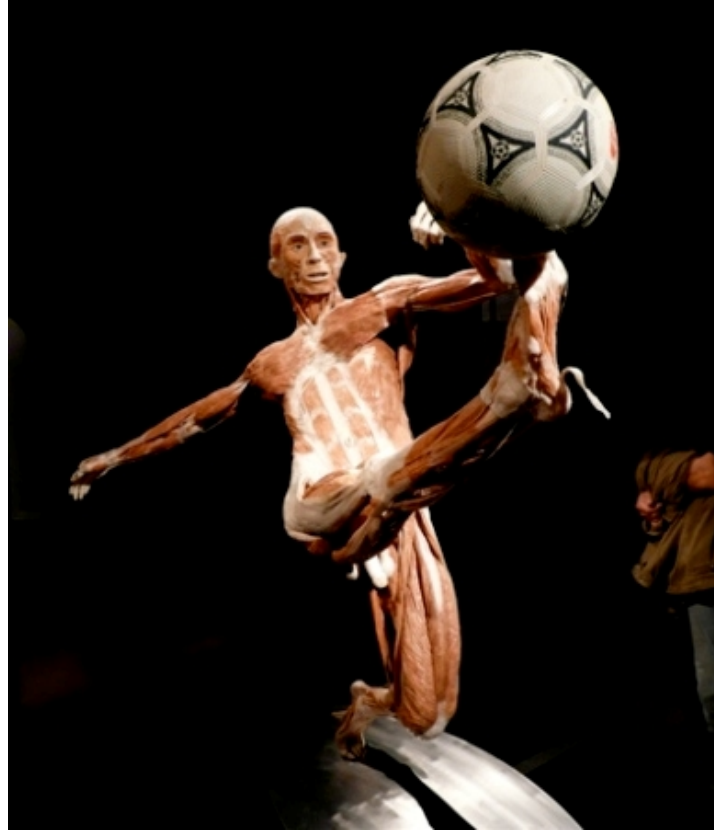
Gunther von Hagens, “*Body Worlds And The Mirror Of Time*” (Vücut Dünyası ve Zamanın Aynası) isimli sergisini Londra’daki O2 Arena’da sanatseverlerle buluşturur. 200 kadavrasını 24 Ekim 2008- 23 Ağustos 2009 tarihleri arasında düzenlediği bu sergisinde, insanlara “*sağlık mesajlar*” verdiğini düşünen Hagens, bebeklerden 100 yaşını aşmış insanlara kadar geniş bir kadavra çalışmasını sunmuştur.

“Bazen öyle zamanlar oluyor ki, sergi sırasında insanların yorumlarına kulak kabartıyorum. Birbiriyle fısıldaşan insanlar, birbirine eserlerimle ilgili açıklamalar ve eleştirilerde bulunan insanlar bunlar. Bir kere bir adamın kadavraları görünce sigara içmekten soğuduğunu duydum ve bu hoşuma gitti. Demek ki etkim büyük” açıklamasında bulunan küratör, yeni sergisiyle de derin bir mesaj verdiği düşüncesinde.”⁵⁰

Hagens’e göre ölüm korkunç bir durumdur ve de korkunç bir gerçektir. Ancak sergiyle birlikte ölümü anlamının kolaylaştığını savunmaktadır: “*Ölüm dehşet verici bir şey evet, ama hayır, sergim hiç de öyle dehşet verici değil. İnsanlar serginin kadavralardan ibaret olduğunu duyunca rahatsız oluyorlar, korkuyorlar.*”

⁵⁰ “*Kadavralarla hayatı sorguluyor*”(erişim:25.Aralık.2008)
http://www.gazeteport.com.tr/YASAM/NEWS/GP_310203

*Ama ölümlle yüzleşmek gerek. Ve burada ölümlü daha iyi anlıyorsunuz. Sağlıklı bir hayat yaşamayı da!*⁵¹



Resim:57, Gunter Von Hagens, “Strip Soccer”, (Çıplak futbol).

Gunther von Hagens hakkındaki görüşlerimizi toplamak gerekirse: Hagens’in sergilerine ilişkin dini kurumlarca kabul edilemez olduğunu dair görüşler çoğunlukta olsa da tıp çevrelerine göre insan anatomisini bir nebze tanıtma görevi üstlendiği için olumlu karşılanmaktadır. Pedagoglar ise, rahmin içinde ölü bir bebeği gösteren kadın cesediyle karşılaşan (resim:59) 8 yaşlarındaki çocukların üzerinde olumsuz bir etki yapacağını düşünmektedir. Uzmanlar, insan cesedinin bu şekilde parçalanarak sergilenmesinin estetik bir yanı olsa da gerçek yaşamdaki vahşet görüntülerine andırdığı için, cesetlere karşı insanların daha çok alıştırıldığını, bu durumun ise savaşlara, katliamlara karşı duyarsız bir kitle oluşumuna da katkı sağlayacağı konusunda fikirlerini paylamaktadırlar.

⁵¹ A.g.e.

Gunther von Hagens'ın sergileri bir “*sanat sergisi*” olarak tanıtılmasına karşın, sanat çevreleri tarafından tam olarak kabul görmüş değildir. Serginin sanatsal ve estetik yönünü açıklamakta güçlük çeken Prof. Gunter von Hagens, bir yandan, insanlar arasında tabu olarak kabul edilen değerlerle oynayarak, yığınları provoke ederek sergilerine daha çok izleyici çekmeye çalışırken, diğer yandan da insan vücudunu sanat adı altında pazarlamayı düşünmektedir. Sergiyi gezenlerden alınan giriş ücretleri bir yana, Hagens'in et parçalarını pazarlama mantığı da düşünüldüğünde sanatçı olmaktan çok para kazanmayı aklına koymuş tüccar bir kişiliğe sahip olduğu inancı bazı sanat çevrelerinin ortak görüşüdür.⁵²



Resim:58, Gunter von Hagens, (fotograf).

⁵² Ercan Koç; “*Sanat, etik, para ve bir sergi*” (erişim: 17.Temmuz.2007)
<http://www.evrensel.net/99/11/05/kultur.html>

Prof. Dr. Gunther von Hagens'in bugüne kadar düzenlediği sergilerin listesini vermek gerekirse:

Tokyo-Japonya 1996–1997–1998

Mannheim 30.10.1997–01.08.1998

Viyana 30.04.1999–31.08.1999

Basle 04.09.1999 – 05.01.2000

Cologne 12.02.2000 – 31.07.2000

Oberhausen 05.08.2000–28.01.2001

Berlin 10.02.2001 – 02.09.2001

Brüksel 22.09.2001 – 03.03.2002

Londra 23.03.2002 29.09.2002

Gunther von Hagens'in listede verdiğimiz sergilerine yaklaşık 20 milyona yakın kişinin ziyaret ettiği bildirilmektedir. Sergilerinin bu kadar yoğun ilgi görmesi de ilginç olsa gerek.



Resim:59, Gunter von Hagens, “Anne ve Çocuk”

3.1.8. Maurizio Cattelan

Güncel sanat dünyasında, çalışmaları için mizahi, kışkırtıcı, şaşırtıcı, sarsıcı, saçma, komik, ironik, saldırgan, alaycı, şiddet gibi sıfatların kullanıldığı, İtalyan bir heykeltıraştır Maurizio Cattelan. 1960 doğumlu olan Cattealan'ın gençlik yılları 1980'li yıllarının toplumsal sorunlarıyla yüzleşerek geçmiştir. Onun çok geniş bir yelpazede farklı konularda eser vermesinin ötesinde bizi ilgilendiren konu onun şiddet temalı işlerinin de olmasıdır.

Maurizio Cattelan'ın özgün üslubu sanat dünyasında hemen yankı bulmuştur. Hızla uluslararası bir şöhret kazanan Cattelan 90'lı yıllar boyunca yaptığı birbirinden şaşırtıcı heykeller ve heykel grupları, enstalasyonlar ve performanslarla adeta günümüz sanat dünyasıyla dalgasını geçmiş, ironik bir mizah anlayışıyla yerleşik değerler yargılarına meydan okumuştur. Sanatçının bu eserleri içinde en meşhuru şüphesiz ki “*La Nona Ora*” (resim:60) yani “*9. Saat*” adlı heykeli idi. Katolik Kilisesi'nin lideri Papa II. Jean Paul'u tören giysileri içinde ve başına düşen göktaşı ile yere yıkılmış olarak tasvir edildiği bu heykelde sanatçının ironik mizah anlayışının açıkça görülür. Londra'daki Kraliyet Akademisi'nde düzenlenen Apocalypse (Kıyamet) adlı prestijli sergide yer alan bu heykel daha sonra Christie's Müzayede Evi'nde düzenlenen açık artırmada 3 milyon dolar'a alıcı bulmuştur. Başka bir tartışma yaratan eseri ise dizleri üzerine çökmüş dua eden bir çocuk olarak tasvir edilen Adolf Hitler heykelidir. Bu tarzda diğer eserleri “*Trotsky'nin Baladı*” adını verdiği tavana asılı hareket eder halde tasvir edilmiş doldurulmuş bir at, başı zemine gömülmüş bir devekuşu heykeli, mutfak masasında kendini vurarak intihar etmiş doldurulmuş bir sincaptır. Cattealan'ın en önemli özelliği en ciddi konuları dahi mizahi bir çerçevede işlemiş olmasıdır.

Cattealan, “*La Nona Ora*” adlı eseri (Katolik Kilisesi'nin lideri Papa II. Jean Paul'u tören giysileri içinde ve başına düşen göktaşı ile yere yıkılmış olarak tasvir ettiği bu eser) onun ironik mizah anlayışının açık bir ifadesidir. Bu eserde Cattealan, toplumsal olarak büyük bir dini güce sahip kişinin yine evreni yarattığı kabul edilen

(Hıristiyanlık inancına göre) Tanrı tarafından gönderildiğine inanılan gök taşı altında ezilmesi olgusunu ironik bir anlayışla ele almıştır. Hıristiyanlık inancına göre evrendeki her şeyin hâkimi Allah'tır. Örneğin: “*Baba Allah*” “*tüm evreni kapsayan, her şeyi yaratan, yöneten, her şeye hâkim olan Allah'tır*”.⁵³ Bu çalışma, evrende düzeni sağlayan Allahın, Papa II. Jean Paul'e cezalandırmasının kitleler üzerinde yapacağı ironik etkiyi tartışmaya açması adına büyük bir öneme sahiptir.



Resim:60, Maurizio Cattelan
“*La Nona Ora*” (9. Saat), 1999.

Maurizio Cattelan'ın *La Nona Ora*'sı (dokuzuncu saat), (resim:60) ilk başta Basel'de bir müze sergisi olarak tasarlanır, ertesi yıl “*Apocalypse*” için Londra'daki Royal Academy of Art'ta yeniden ikinci kez kurulur. Aynı kurgu ikinci kez sergilenmiş olmasına rağmen, etkisinden hiçbir şey kaybetmemiştir. Gerçek büyüklükteki balmumundan yapılan figürün, parçalanmış tavanın altında, kırmızı halının kadife iplerin humoru, pathosu ve çift anlamlılığı içeren belirsizliği, tekrar

⁵³ <http://www.incilturk.com/ogretis/teslis.htm> (erişim: 20.Mayıs.2009)

aynı sorunları (inancın körlüğü, mucizelerin doğası ve dinin ve sanatın gücü ve yüceliği) gündeme getirerek yeniden tartışma ortamı yaratmıştır. Aynı yöntemi Damien Hirst gibi sanatçılarda da görmek mümkündür. Aynı malzeme ve kurgularla işlerini farklı mekânlarda tekrar üretmiştir.

İtalyan Küratör Nancy Spector'ın Maurizio Cattelan'la yaptığı röportajda şu diyalog geçiyor:

“Nancy Spector: Senin yapıtın, belli bir zaman ve mekânda belli bir kültürü ele alması bakımından oldukça özel. Ya da, militarist bir benzetme kullanmak gerekirse, belli bir kültürel eylemin ya da inancın kalbine yöneltilmiş bir bomba gibi.

Maurizio Cattelan: İlle de böyle değil. Gerçekten sadece sergi durumundan yararlanmak istiyorum. Atölyem olmadığı için sergileri yapıt üretme imkânları olarak kullanıyorum. Sergi açmak için her taahhüt benim için aşılması gerekli bir durum haline geliyor. Eğer taahhütlerim olmasa hiçbir şey yapmam. Bu anlamda tembelim. Yalnızca gerektiği zaman kafamı kullanırım. Yaratıcı sürecim, dedikleri gibi, genellikle bir telefonla başlar. Bir galeriyi ararım, sergi tarihi isterim ve ancak bundan sonra bir proje hakkında düşünmeye başlarım. Tarifi galericiye yollarım. O beni arar, biraz bunun hakkında konuşuruz. Tüm bunlardan sonra, işi yapacak insanlar aramaya başlarım. İşe hiçbir zaman dokunmam; ellerimde değildir. Tabii ki, düşünülmemiş bir sunumu da tercih ederdim fakat benim sürecimde bu mümkün değil. Yapıtın anlamı, gerçekten benim kontrolüm dışında. Bir başkasının yorumunu almayı tercih ederim. Bunun dışında, benimle görüşüyor olman gerekirdi. Başka insanlara benim yapıtım hakkında düşündüklerini sorabilirdin. Onlar daha iyisini bileceklerdir.”⁵⁴

Cattelan sanatıyla, toplumsal düzenin kurumsallaşmış durumuyla dalga geçercesine çağdaş sanatın ifade olanaklarını kullanarak sorgulamaktadır. Cattelan'ın çalışmaları sanatın parayla alınıp satılmasına, küratör ve galericilerin güncel sanat yönelimlerindeki tahakkümüne, sanat tüketicisinin modern sanat karşısındaki ön yargılarına karşı doğrudan bir eleştiri vasfı taşımaktadır. Bu yolda ise çoğu zaman şiddet olgusunu içeren temalı işler de üretmektedir.

Cattelan'ın geçmişi incelendiğinde; “temizlikçilik ve cenaze levazımatçılığı” gibi işlerde de çalıştığını, hatta kendi deyişiyle “*çalışmadan yaşayabilmek amacıyla*”

⁵⁴ “Nancy Spector, Maurizio Cattelan'la görüşüyor” (erişim: 10.Ocak.2009)
<http://www.geocities.com/guncelsanat/mc.htm>

sanata yöneldiğini vurgulamaktadır. Hiçbir sanat eğitimi almamış olan ve bu alanda kendi kendini eğiten Maurizio Cattelan'ın sanat yaşamı kendi dairesi için “sanatsal yanı olan işlevsel” mobilyalar tasarlamasıyla başlar. Bu tasarımları İtalyan mimar ve tasarımcı Ettore Sottsass'ın dikkatini çekmiştir. Sottsass'ın, Cattelan'ın eserlerini bir katalog haline getirir ve önemli sanat galerilerine göndermesiyle güncel sanat kapıları sanatçıya açılır.⁵⁵



Resim:61, Maurizio Cattelan, “Novecento/ 1900”, 1997.

Maurizio Cattelan'ın Avustralya'nın Sydney kentinde açılan bienaldeki “Novecento/ 1900” adlı çalışması ülkede büyük tartışmalara neden olmuştur. Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde açılan bienale gelen izleyiciler en çok tavana asılı olan bu ata odaklanmışlardır (resim:61). Havada asılı duran at ilk bakışta insanlarda acı hissi uyandırmıştır. Hayvan hakları savunucuları protestolarını yükseltmiştir. Müze yöneticileri büyük tepkilerle karşı karşıya kalmışlardır. Cattelan, “*Bu özgürlüktür*” diye yanıt vermesi, tartışmayı daha da alevlendirmiştir. Bienalin sanat direktörü Carolyn Christov-Bakargiev, “*Bu yılki tamamız devrim. İçi doldurulan at çalışması da bu bağlamda değerlendirilmeli. Yapıt insanları isyana, tepkiye ve yeni özgürlükleri düşünmeye sevk ediyor*” diye olayı basitçe geçiştirmiştir. Aslında

⁵⁵ Sancar Özer; “Papa'nın Kafasına Gökteşi Düşüren Adam: Maurizio Cattelan”
<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=9&articleID=509&bhcp=1>

Cattelan'ın 1997' yaptığı "Novecento" adlı çalışmada, doğal yoldan ölen atı kullanarak, dini ve kültürel nedenlerle hayvanların kurban edilmesine bir tepki için sergilemiş olduğu iddia edilmektedir. Dolayısıyla bu çalışmayı izleyiciler ön yargılı olarak yaklaştığı için anlamını da tam olarak kavrayamamışlardır.⁵⁶



Resim:62, Maurizio Cattelan, "Frankie&Jamie"

Cattelan'ın sanat yaşamındaki kırılma noktası 1991'de Bologna kentindeki "Galleria d'Arte Moderna di Bologna" (Bologna Modern sanat Galerisi)'daki ilk sergisinde gerçekleşir. Maurizio, sergisi için gerçek ebatlı oyuncularından oluşan devasa bir langırt masası tasarlamıştır. Bir tarafta yasadışı Senagalli göçmenler ve diğer tarafta da formları üzerinde Nazi Almanya'sında Yahudileri ülkeden kovmak amaçlı bir slogan olan "Raus!" (Defol!) sözcüğünün formlarının göğsünde yazılı olduğu beyaz İtalyan oyuncularından oluşan iki takımı bu devasa langırt enstalasyonu ile karşı karşıya getirir. Cattelan bu işiyle iki ülkede de gittikçe artan göçmen karşıtı ırkçılığa dikkat çekmek ve bunu da İtalya'da çok popüler olan futbolu kullanarak sorgulamıştır. Sonuçta hedefine ulaşmak için çok keskin mizahi öğeleri olan provokatif bir çalışma üretir. Aslına bakılırsa Bolognalılar sanatçının bu sivri mizahına ilk defa maruz kalmazlar. Cattelan, 1989'daki seçimler sırasında

⁵⁶ "Kurbana tepki için at doldurdu" (erişim: 20.Haziran.2008)
<http://arsiv.sabah.com.tr/2008/06/18/haber.2B99B9CB5209477FB6508E3B41A2CD09.html>

Bologna gazetelerine “*Oyunuz çok değerlidir, onu kullanmayın.*” şeklinde tam sayfa ilanlar da verdirmiştir.

Bütün bunlar bize göstermektedir ki; Cattelan’ın üslubu kendi içinde tutarlı bir durum arz etmektedir. Konularını işlerken kimi zaman mizaha, alaycılığa başvurmuş da olsa yapıtlarında vermek istediği sosyal içerik, güncel sanat gündeminde ayrı bir tartışma ortamı yaratmaktadır.

3.1.9. Chris Burden

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Performans Sanatı'nın olanakları kullanılarak bedensel katılımı gerektiren işler üretmişti. Bu gösterilerde çoğu zaman şiddet sahneleri sıkça sergilenmişti, ama hiçbir sanatçı Chris Burden dışında dolu bir silahın karşısına geçip kendini vurdurmayı denememişti. İşte Chris Burden'in (1946-) sanatsal çalışmaları 20. yüzyılın son çeyreginde şiddeti farklı bir buyutta taşıması açısından önemlidir.

Burden, Amerikalı bir performans ve yerleştirme sanatçısıdır. Pomona Koleji'nde görsel sanatlar, fizik ve mimarlık eğitimi alan Burden, kendini vurdurmak, dövdürmek, elektrik, akımına maruz bırakmak gibi çeşitli ölüm tehlikesine varan ve bedensel dayanıklılık sınırını sorgulayan performanslarıyla tanınmıştır.

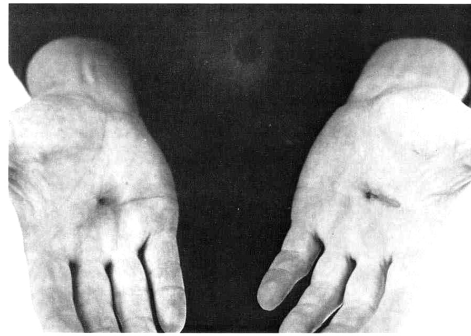
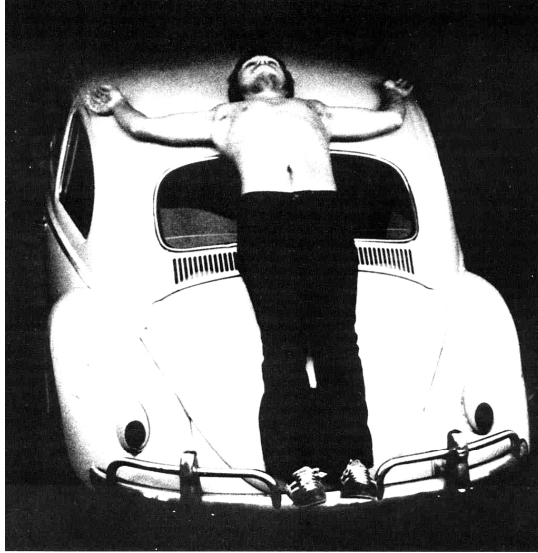


Resim:63, Chris Burden, “*Shoot*” (Atış), performance, CA, 1971.

Chris Burden, 1975–79 yılları arasında gerçekleştirdiği performans çalışmalarına ilişkin şu özel açıklamalarda bulunuyor:

“Sanatım aracılığıyla gerçeğin ne olduğunu araştırıyorum. Sapkın durumlar kurgulayarak, daha yüksek bir gerçeklik duygusu içinde, farklı bir boyut a var olan bir sanat yapıyorum. Ben işte o anlar için yaşıyorum.” (...) “İntihar etmeye çalıştığımı sanmıyorum. Yaptığım sanat, sorgulamakla ilgili bir sanat ki sanat genel olarak sorgular.” (...) “Sanatın bir amacı yok. Toplum içinde, istediğin her şeyi yapabileceğin bir özgürlük alanı oluşturuyor o kadar. Performanslarım belli yanıtlar getiriyor, yalnızca belli sorular soruyor, dolayısıyla ucu açık işler. Ama soru işaretleri uyandırıyor, orası kesin.” (...) “Kilitli Dolapta Beş Gün, California Üniversitesi, 26-30 Nisan, 1971: Beş numaralı kilitli dolapta beş gün kaldım, bu süre zarfında dolaptan hiç çıkmadım. Dolabın eni ve yüksekliği 60 cm, derinliği 90 cm’di. Dolaba girmeden birkaç gün önce yemek yemeyi kesmiştim. Hemen üzerimdeki dolapta 20 litrelik dolu bir su şişesi, hemen artımdaki dolapta da aynı büyüklükte boş bir şişe bulunuyordu. Aslında epey tuhaftı” (...) “Bütün öğrenciler beni savunuyor, Conlon ise beni alt etmeye çalışıyordu, onlar dışarıda sanat mı değil mi tartışması yaparken ben içeride kilitliydim. Aslında hoş bir durumdu. Yani bütün sürecin olabildiğince hoş anları arasındaydı. Geceleri saat on buçukta kapılar kapanıyor, artık içeri kimse giremiyordu. En korkutucu anlar o zaman başlıyordu. Her an kapıyı tekmeleyerek açabileceğim gibi bir fantezi kuruyordum kafamda. Bazı geceler karım dolabın hemen önünde yatardı, cinnet geçirirsem yardım edebilsin diye. Epey tuhaftı. Bir gece kapıcı onu orada görünce çok şaşırmişti. Önemli olan, bu durumun tamamen kendi kurgum olduğunu unutmamaktı. Üstelik nasıl sonlanacağını da biliyordum (ki esas korkutucu olan, korkuyu esas olarak besleyen sonuçta ne olacağını bilmemektir). Bana dayatılan bir şey değil, kendi kendime üstlendiğim bir görev gibiydi adeta. Biraz daha sabırlı olman gerektiğini söylüyorsun kendi kendine, zaman nasılsa geçecek, bir sonraki an bir önceki andan daha korkutucu olmayacak... Yaptığım performansların başlangıçları, ilk bölümleri her zaman daha zordur. Başlangıçlar şok etkisi yaratır bende. Şüpheye düşerim, yapıp yapamayacağım konusunda telaşlanırım. Sonra bir başladığı zaman gerisi gelip yarıyı geçince sanki bitmiş gibi rahatlarım.” (...) “220’ye Prelüd, veya 110,10-12 Eylül, 1971: Çimentonun içine mihlanmış bakır kelepçelerle yere bağlanmış olarak yattım. İçinde 110 voltluk iki kablonun bulunduğu su dolu iki kova yanıma yerleştirildi. Performans, üç gece boyunca, saat sekizden ona kadar sürdü. İnsanlar ‘Vur’ performansından dolayı bana öfke duyuyorlardı, ben de 110 adlı bu performansta onlara kendimi kurban gibi sunduğum bir durum yarattım. Tabii kimsenin kovalardan birini tekmeleyeceğini düşünmüyordum, ama onların önünde öyle bir pozisyonda durmam bile daha agresif olan öteki performansdaki günahlarımı affettirmek gibi geliyordu bana. Gerçek bir tehlike yoktu bunda, alaylı sataşmalar olmadı, aksine insanlar bana yaklaşmaya çekinmiyorlardı.” (...) “Sanki o kovalar herkesi ters yönde iten birer mıknatıs gibiydi. İnsanlar çok uzakta durup bakıyorlardı. Bazen onlarla konuştuğumda yaklaşır gibi oluyorlardı ama sanki bütün yer muz kabuklarıyla kaplıymış gibi kovalara hiçbir yerleri değmesin diye çok dikkatlice yürüyorlardı. Performanslarda risk aldığım duygusunu taşımam. Performansların içeriği, olacak olanlardır. Tehlike ve acı birer katalizör işlevi görüyor belki, olaya heyecan katmak için. Burası önemli. Ama esas mesele, benim bu durumlarla nasıl başa çıktığımdır. Bir şeyden korkmak, o şeyi yapmaktan kat kat kötüdür. Psikolojik olarak yapacağım şeyi düşündüğümde korkarım, ama bir kez durumu kurguladığımda, artık o kaçınılmaz hale gelmiştir ve üstesinden gelinecektir. Zaten yaşanacaktır. Performanslar öncesinde bazen dakikaları sayarken müthiş bir

telaşa kapılırim, o zaman biraz rahatlamam gerekir, ama kaçamayacağımı, yapacağım şeyin kaçınılmaz olduğunu bilirim. En zoru, bir performansı yapıp yapmayacağıma karar vermek anıdır - çünkü bir kez karar verdiğimde, karar verilmiştir ve o noktadan sonra dönüş yoktur. Bu kendi kendime ant içmek gibi bir şeydir.” (...) “Cennete Geçit, 15 Kasım, 1973: Akşamüzeri saat altıda atölyemin kapısı önünde durup, birkaç izleyicinin önünde çıplak göğsüme ucu açık iki elektrik kablosu tuttum. Kablolar birbirine değip cızırdadı, sonra patlayarak göğsümü yaktı, ama tümüyle elektrik akımına kapılmaktan kurtuldum. Bu performanstaki ‘tehlike’ boyutu uzun zamandır beni meşgul ediyor. Bilmiyorum... Sandığımdan daha tehlikeli bir performans olabilir bu.” (...) “Mıhlanmış, 23 Nisan, 1974: Küçük bir garajın içine park edilmiş Volkswagen’in üzerine çarpmıha gerilmiş gibi yattım, avuçlarımin içine çakılan çivilerle arabaya mıhlandım. Garaj kapısı açıldı, araba yola doğru itildi. İki dakika boyunca çalıştırıldı, köküne kadar gaza basıldı ve yüksek gürültü çıkarıldı, iki dakika sonra kontak kapatıldı, araba yeniden garaja itildi ve kapı kapatıldı.” (...)



Resim:64, Chris Burden “Mıhlanmış”,
(Performans), 23, Nisan, 1974.

“Beni epey rahatsız eden bir şey var, o da çoğu kişinin başta ‘Vur’ performansım olmak üzere en şiddetli birkaç performansı hatırlaması, ama bütün bu performansları birbirine bağlayan etkeni, örneğin bunları neden yaptığımı göz ardı etmesi. ‘Ha işte o kendini vurduran sanatçı!’ deyip bırakıyorlar. Bir sonraki aşamaya, yani benim böyle bir performansı neden yaptığıma bir türlü gelemiyorlar, nedenlerini

düşünmüyorlar. Çoğu kişinin beni yanlış anladığını sanıyorum, çünkü bu performansları sansasyonel nedenlerle yaptığım, ilgi çekmeye çalıştığım düşünülüyor. Oysa o performansların çoğu çok özel ortamlarda, genellikle bana yardım etmek için orada bulunan iki üç kişinin tanıklığında yapılmıştır. Bu performanslar Newsweek dergisinde çıkıp da çok kişi tarafından duyulunca, çok fazla ilgi çekmeye başladığı için ben artık o tür performansları yapmaz oldum. Bu performanslar benim için zihinsel birer deneyim gibiydi - yani, yaşadıklarımınla aklım nasıl baş edecek, bunun merakıyla yaptığım performanslardı. Örneğin, saat yedi buçukta bir odaya gireceksin ve karşıdaki adam seni vuracak: Bunu bilmenin insana yaşattığı zihinsel deneyimden söz ediyorum. Bu tür performansları kurgulama sürecimde sonradan caymamak için önceden birkaç kişiye söyledim. Kontrollü bir biçimde kendi yazgını oluşturmak gibi bir şeydi bu. İşin şiddet boyu o kadar önemli değildi, sözünü ettiğim o zihinsel süreci başlatan bir şeydi o kadar.”⁵⁷

Chris Burden’ın Atış Adlı performansı incelendiğinde, yapıldığı dönemin *Vietnam Savaşı* yıllarına rastlamış olması bir tesadüf olmasa gerek. Çünkü o yıllar hayatın gerçek şiddetinin tüm çıplaklığıyla yaşandığı yıllardır. Örneğin, fotoğraf sanatçısı Eddie Adams’a ödül getiren 1 Şubat 1968, yılı çektiği Güney Vietnam Polis Şefi Nguyen Ngoc Loan, Viet Kong’lu olduğundan şüphelendiği genci öldürürken betimleyen bu fotoğraf dönemin vahşetini anlatması açısından önemlidir. Savaşların şiddet imgeleri her insanı etkilediği gibi kuşkusuz sanatçıların benliklerinde de derin izler bırakmıştır. Kitle iletişim araçları bu imgeleri çoğaltılarak yangınlaştırmıştır. Bu şiddet şiddet görüntülerinin Burden üzerinde derin bir iz yarattığını düşünmekteyiz.



Resim:65, Eddie Adams, 1968, ABD.

⁵⁷ Aktaran: Ahu Antment; **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s. 224–237

3.1.10. Joel-Peter Witkin

Günümüz sanatında alışlagelmiş geleneksel güzellik anlayışı önemini yitirmiş; “*estetik*” ve “*ideal*” olanı aramak yaratıcılığın temel hedefi olmaktan çıkmıştır. “*Güzel*”in yerini “*çirkin*”, “*umut*”un yerini “*umutsuzluk*”, “*erotik*”in yerini “*pornografi*”, “*latif*”in yerini “*iğrenç*” almaya başlamıştır. Hiç kuşku yok ki bu durum tüm sanat dallarında vardır. Sanat işlerinde insanın gözüne hoş görünen mekânlar yerine artık ölüm, karabasanlar, kâbuslar, deforme edilmiş insan figürleri, ruhsal bunalımları ve bilinçaltı dünyasının karmaşık imgelerini anlatan görüntüler almıştır. İşte bu durumu fotoğraf sanatının inceliklerini kullanarak sorgulayan sanatçılardan bir Joel Peter Witkin’dir.

Joel-Peter Witkin, 13 Eylül 1939 da Brooklyn, New York’ ta dünyaya gelir. Witkin’in geçmişine bakıldığında, çok çalkantılı bir aile hayatı yaşadığını görülür. Onun sanat yöneliminde küçük yaşta tanık olduğu trafik kazasının etkisi vardır. Witkin, 1998’ de yazdığı bir yazıda küçük bir çocukken tanık olduğu bu trafik kazasının sanatsal yöneliminde büyük bir etki yaptığını söylüyor. Evinin önünde meydana gelen bu trajik kazada, küçük bir kız çocuğunun kopan kafası Witkin’in ayağının dibine kadar gelmiştir. Sanatçı ömrü boyunca o boş bakan gözleri hiç unutmadığını söylüyor.⁵⁸ Onun işlerindeki ölüm duygusunun bu olaylarla yakın ilgisi vardır.

Witkin’in sanatsal çalışmaları incelendiğinde fantastik bir kurguyla biçimlendiği görülür. Onun çalışmalarının kaynağı Romantizm akımına kadar giden gerçekte var olmayan, hayal gücüyle yaratılan düş, bilim-kurgu, gerçeğin dışına çıkan fantastik bir anlatım izleri vardır. Fantastik, aynı zamanda; bilinçaltı, düş, doğaüstü, dehşet, bilim-kurgu gibi gerçeküstü olaylara ilişkin yaratılan sanat yapıtlarını niteleyen bir terimdir.

⁵⁸ <http://www.fotografya.gen.tr/issue-10/witkin/JPW-Bio.html>(erişim:12.Kasım.2008)



Resim:66, Joel-Peter Witkin, “*Woman Once a Bird*” (Fotoğraf), 92.7cm x 73,2 cm, Los Angeles, 1990.

Witkin’in resim:66’da yer alan yapıtı incelendiğinde basit bir okumayla resimde kadının sırtında ve kafasında derin yara izlerinin olduğu görülür. Bu tasarımıyla Witkin, kadının meta’ya indirgenmesine; erkek merkezli bakış açısına güçlü bir eleştiri getirmiş olabileceğini düşünmekteyiz. Witkin, günümüz yaşamında bireyin yabancılaşmasını, hırpalanmasını ve hiçleştirilmesini sorgulamaktadır. Bu düşünceler ışığında resim incelendiğinde çağın genel sorunlarını ironik bir bakış açısıyla ele aldığı görülecektir.

Onun imge dünyasını vücutlar deforme olmuş, yaratıklar, “*garip insanlar*”, bacakları kolları kopmuş çocuklar, ölü doğmuş bebekler vardır. Witkin, bir röportajında şöyle der:

“Benim çalışmalarım, kendi benliğime doğru yaptığım bir yolculuğun hikâyesidir. Bu yolculuğun son durağında daha sevecen, daha az bencil olma arzusu yatmaktadır” (...) “Çıplak doğarız ve çıplak yaşamalıyız. Bu çıplaklık açıklık ve dürüstlük anlamında” (...) “Hastane morglarında günlerimi ve gecelerimi geçirdiğimi hatırlarım, ölümler zamanla şişmiş olurlar ya da düzgün taşınmadıkları

için burun, boyun gibi organları hasar görür, mork elemanlarına hep lütfen yavaş ve nazik olun derim.”⁵⁹

Fantastik kurgu, Romantizm’in başlattığı bilinç ile düş arasındaki kopukluk ve bireyin yalnızlığı ile çağdaş dünya arasındaki yabancılaşma nedeniyle 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başlarında edebi sanatlarda ortaya çıkmıştır, daha sonra fantastik sinemayla birlikte oldukça fazla yapıt üretilmiştir. Fantastik sinema yapıtlarında görülen özellikler, fantastik fotoğraf örneklerinde de belirgin bir biçimde görülür. Bu tür filmlerde mekânlar genellikle gotik bir öğeyi, korkulu şatoları, karanlık ve esrarlı kentleri, laboratuvarları ve geleceğin dünyasını yansıtırlar. İnsanlar ruh, şeytan, robot veya korkunç yaratıklar olarak tasarlanır. Olaylar ise tamamen düşsel bir dünyanın, ve bilinçaltının derinliklerinden çıkar, gerçek ve zaman ötesinde (ya da öncesinde) bir boyutta ele alınır. Bu kurgu bir anlamda sanallığın olanaklarını içerir. Çünkü, hayal dünyasında oluşturulan gerçeklik simülasyonu barındırır ki bu durum da Baudrillard’ın da sıkça üzerinde durduğu bir gerçeklik yitimine neden olur.

1900’lü yılların başından itibaren Dadaist, Sürrealist ve Ekspresyonist sanatçılar, toplumsal bunalım dönemlerini kendilerine özgü sanat anlayışlarıyla ifade etmişlerdi. Genel olarak tüm sanat dallarında görülen bu özellik fantastik fotoğraf örneklerinde de sıkça kullanıldı. Öykünme yoluyla kurgulanan bu eserlerde savaş, vahşet, toplumsal kaos, yıkım, ekonomik bunalımlar, açlık sefalet, yıkım, kriz gibi insanları karamsarlığa, umutsuzluğa ve ahlaksal çöküntüye sürüklemiş ortamlar tema olarak kullanılmıştı.

Fotoğraf sanatçısı Beyhan Özdemir’e göre Witkin’in fotoğraflarında estetik ve etik yapı birbirlerinin tersi özellikler göstermektedir. Ahlakdışı, şiddet dolu, fantastik öğeler taşıyan biçim, tedirginlik, korku, iğrenme, rahatsız olma vs. gibi etkilere yol açmaktadır. Dolayısıyla Witkin’in Çalışmaları ahlakçı eleştirel bir tavrı yansıtmaktadır. Onun çalışmalarında alışlagelmiş ahlaki seçim ve yol gösterme yoktur.⁶⁰

⁵⁹ <http://www.misafir.net/resimlerin-dili/51293-joel-peter-witkinin-fotograf-lari-18-a.html>

⁶⁰ A. Beyhan Özdemir (erişim:28.Nisan.2009)
<http://www.fotografya.gen.tr/issue-5/beyhan.html>



Resim:67, Joel-Peter Witkin, “Figür” (Fotoğraf)

Toparlamak gerekirse Witkin, çağın ulaşılmış olduğu görüntüleme tekniklerini kullanarak fantastik içerikli fotoğraf anlayışını günümüz sosyo-ekonomik, kültürel yapısını eleştirmek için bir yöntem olarak kullanmıştır. Onun bu özgün tavrı birçok sanatçı için esin kaynağı olacağı benziyor.

Witkin'nin fotoğraf sanatının olanaklarıyla yaptığı çalışma biçimi günümüzün fantastik kurguya dayalı sinema, video ve bilgisayar oyunlarında da sıkça uygulanır hale gelmiştir. Özellikle en vahşi sahnelerin fantastik kurgularla süslenmesi sonuçta şiddete karşı sempati duygusu yaratmıştır. Bu şekilde şiddet hem estetikleşmiş hem de hayatımızın sanki normal bir parçasıymış gibi algılanmaya başlamıştır. Sonuçta fantastik sinema insanların hayal dünyasının sınırlarını geliştirmesi adına yeni ufuklar açmıştır; ama hiç kuşku yoktur ki şiddetin kamusallaşması adına büyük bir etkisinin olduğu söylenebilir.



Resim:68, Joel-Peter Witkin, "*Myself as a dead clown*" (Fotoğraf),
190.5cm x 190.5 cm, 1990.

3.1.11. JR.

Tarihte ilk fotoğraf 1826 yılında Fransız fizikçi Joseph Niepce çekmişti.⁶¹ Kısaca, “*belli bir anın film üzerine ve oradan da karta geçirilmesi*”⁶² işlemiydi. Gün geçtikçe gelişen fotoğraf teknikleri fotoğrafın ifade olanaklarını günden güne geliştirmiştir. Günümüzde de artık, dijital teknolojik gelişmelerin katkısıyla fotoğraf bir sanat biçimi olarak galerilere rahatça girmeye başlamıştır. Bu ifade aracını, örtülü şiddetin temsili bir imgesi olarak işlerinde kullanan sanatçılardan biri JR. takma adıyla ünlenen Fransız sanatçıdır.

JR., dünyada yaşanan bunca şiddet olaylarına kayıtsız kalmamış fotoğraf ve Dijital sanatın* olanaklarını kullanarak kitlelere bu vahşeti anlatmak istemiştir. (Resim:69). JR. Brezilya'nın ikinci büyük kenti olan Rio de Janeiro'nun gecekondu bölgesi Providencia'daki harap binaların dış yüzlerine üzgün ve çaresiz kadın yüzlerinden oluşan büyük boy fotoğraf baskılarını monte ederek şiddeti sorgulamıştır. JR'nin bu serisinin ismi “*Kahraman kadınlar*”dır. Duvarlardaki dev gözler, yakınları polis şiddetine kurban giden kadınlara aittir. Bu projesiyle JR., ülkede polis tarafından uygulanan ölçsüz şiddeti protesto etmek istemiştir.⁶³

⁶¹ <http://www.kemalistler.net/export.php?mode=txt&t=366> (erişim: 2 Kasım 2008)

⁶² İbrahim, Kayabey, “*Fotoğraf Nedir?*” (erişim:5 Kasım 2008)

<http://www.gorselsanatlar.50megs.com/rbilgi/fotografnedir.htm>

* **Dijital sanat** veya **sayısal sanat**, genel anlamda üretilişinde bilgisayarın rol aldığı, fiziksel olmayan nesnelerin üretilmesiyle gerçekleşen sanat biçimine denir. Bu süreçte bilgisayar geleneksel anlamda bir yardımcı araçtan vazgeçilmez bir ortak yaratıcı konumuna kadar uzanan tayfin herhangi bir yerinde bulunabilir. Sürecinde bilgisayarın sadece alışlageldik kullanımının rol aldığı işler genelde bu sınıflandırmaya alınmazlar. 1990'lardaki dijital devrim sonrası sayıları artan dijital ressamlar ve baskıcılar sanat çevreleri ve müzeleri tarafından fazla kabul görmeseler de internet sanatı ve yazılım sanatı gibi dallar sanat müzelerine girmiştir.

http://tr.wikipedia.org/wiki/Dijital_sanat

(erişim:8.Ekim.2008)

⁶³ “*Hüzünlü Gözler Kenti Gözliyor*”,

<http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=HaberDetay&ArticleID=894153&Date=18.08.2008&CategoryID=96>



Resim:69, JR., “Kahraman Kadınlar”, Brezilya, Rio de Janeiro, Providencia, 2008.

Çağımız insanının en büyük korkularından biri yargısız infaza uğrama düşüncesidir. Kimi devletlerde bu infazlar sadece bir korku değil yaşamın gerçeğidir. Örneğin: “*BM rakamlarına göre geçen yıl (2007) sadece Rio De Jenerio’da polislerle girilen çatışmalarda 1260 sivil hayatını kaybetti. Polis tarafından işlenen cinayetler çoğu kez cezasız kalıyor.*”⁶⁴

Yargısız infazlar JR’nin dikkatinden kaçmaz. Bu olayları kamuoyunun gündemine getirmek için bu çalışmalarını üretmeye karar verir.

“Dünyanın eğlence merkezi olan, festivaliyle günlerce başına konu olan Rio de Janeiro’nun da Providencia bölgesi belalı olarak bilinir. Rio’ya gidenlere otelde kısa bir ders verilir, önce bu mahalleye kesinlikle gidilmemesi söylenir. Ayrıca şehirde dolaşmak için otelin taksilerine binilmesi, şoförün siz bindikten sonra kapıları kilitleyeceği ve o açmadan kapıları açmaya girişmemeniz öğretilir. Bu eserine de “Kahraman Kadınlar” adını vermiş. Bu gecekondular artık görkemli Rio’ya üzgün ve çaresiz kadın yüzleriyle bakıyor. Meğer bu kadınlar polisin uyguladığı ölçsüz şiddeti anlatıyormuş. Yani, yargısız infazın bir türüsü... Birleşmiş Milletler de polisin işlediği ve çoğu zaman cezasız kalan cinayetlerin üzerine daha etkili bir şekilde gitmek için Fransız sanatçının bu uygulamasını örnek alarak girişimlerde

⁶⁴ <http://www.uyurgezer.net/yargisiz-infaz-sanati-t98150.html> (erişim:15.Eylül.2008)

bulunuyormuş... Brezilya polisi ise dokunulmaz olmadığını o kadın yüzlerine bakarak öğrenip, düşünmeye başlamış... İşte ülkelerin olaylarına duyarlı bir sanatçı portresi.”⁶⁵



Resim:70, JR., “Kahraman Kadınlar”, Brezilya, Rio de Janeiro, Providencia, 2008.

Fransız sanatçı JR., 25 yıldır dünyanın en geniş galerisi olan sokakları kullanmaktadır. Sanatında, hareket, özgürlük ve kimliği birleştiren işleriyle bütün dünyada sergileyen JR., sokaklardan duvarlara, sergi mekânlarından merdivenlere değin tüm çevreyi sanatının mekanı olarak kullanır. 2002’de oluşturduğu “Face to Face” “Yüz Yüze” projesinde yine sokakları ve duvarları mekân olarak kullanmıştır. Bu proje kapsamında sekiz İsrail ve Filistin şehrinde İsraili ve Filistinlilerin fotoğraflarını karşı karşıya sergileyerek Ortadoğu’daki gerginliğin sınırını anlatmak istemiştir.⁶⁶

Bütün çalışmalarında 28 milimetre’lik fotoğraf makinasını kullanan JR., son projesini Ekim 2008’de İngiltere’de gerçekleştirir. JR., “28 milimetrelik: Kadınlar”

⁶⁵ <http://www.gazeteyenigun.com.tr/icerik.asp?page=koseyazilari&yazarID=58&yaziID=8668&tarih=2008-08-30> (erişim: 27.Ekim.2008)

⁶⁶ <http://www.3ayak.org/etiket/afrika> (erişim:5.Eylül.2008)

projesinin devamını ise Kenya, Sudan ve Hindistan gibi ülkelerde de gerçekleştirmeyi düşündüğünü söylemiştir.



Resim:71, JR ., “28 millimetre: Kadınlar”, İngiltere, Ekim 2008.



Resim:72, JR ., “28 millimetre: Kadınlar”, İngiltere, Ekim, 2008.

Fotoğraf sanatçısı Ara Güler “*fotoğraf sanat değildir, bir tanıklıktır, o kadar...*” der.⁶⁷ Ama günümüzde artık fotoğrafın da sanatsal bir ifade biçimi olarak kullanıldığına tanıklık etmekteyiz. JR’in sanatı tam bu noktada ortaya çıkmaktadır. Onun işleri gerçeklerle bir yüzleşmedir. Kendi içinde yaşadığı çelişkileri sokaklar vasıtasıyla toplumsal yüzleşmeye dönüştürür. Eylemlerin özünde kitlesel bir duyarlılık yaratarak yaşanan şiddeti durdurma özlemi vardır. Bunu yapmak için olay mahalline gider; bir savaş muhabiri gibi bilgi toplar ve bu verileri dijital ortamda devasa fotoğraflara dönüştürür. Bunları işlek caddelerde binaların üzerine monte eder. Böylece onun yarattığı imgeyle tüm kitle “*yüz yüze*” gelmek durumunda kalır. Artık bir defa start verilmiştir. Olay sadece o mahallede kalmaz ülkeye oradan medyanın olanaklarıyla tüm dünyaya yayılır.

Baudrillard: “... fotoğraf gerçeğin ideal bir yadsımasıdır, aynı zamanda tasarımın ve gerçeğin de; dolayısıyla da bir bakıma simgesel bir cinayettir. Teknik bir nesneden geçen simgesel bir cinayet” (...) “İmgenin de bir cinayeti vardır, o, asallara özgü amaçlarla kötüye kullanıldığı anlamda; ama imgeyi bu yanlış yorumlama, onun kendisinin gerçeğe karşı işlemeyi sürdürdüğü simgesel cinayetin bir karşılığı değil midir?” der.⁶⁸

Baudrillard’ın üzerinde durduğu imgesel cinayeti, JR., işlerinde ters yüz edilmiştir. JR, dijital ortamın olanaklarıyla kapitalist tüketim kültürünü hizmet eden imgeler yerine hayatın saf halinin temsili olan gerçek insan imgesini koyar. Buradaki temsilin farklı bir ifadesini Beuys’un “*Büyük Tavşan ve Kurşun Asker*” çalışmasında da görmek mümkündür. Beuys tavşanı onu avlayan konumundaki kurşun askerden çok daha büyük olarak tasarlamıştır. Bu çalışmada tavşanı ölümsüzlüğün bir ifadesi olarak kullanılmıştır. Avcı onu ne kadar ateş etse de ölmez. Düşünsel olarak Beuys bu çalışmada tavşanın yerine kendisini koyar. İronik olarak güçsüzün ve aciz olanın güçlü olduğu bir durumu özlem duymaktadır.⁶⁹ Aynı durumu JR. nin çalışmalarında vardır. Hayata tutunan insanları gerçek boyutlarından çok daha büyütürük kötünün karşısında onları yüceltmek ister. Örtülü psikolojik bir

⁶⁷ <http://www.fotograf.net/Artist/araguler/nedediler.htm> (erişim: 20.Eylül.2008)

⁶⁸ Jean Baudrillard; **Bir Parçadan Diğerine**, (Çev: Yaşar Avunç), İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2005, s.144

⁶⁹ Joseph Beuys: **Aslolan Çizgidir**, Y.K.Y., (Çev.İlknur Özdemir, Oğün Duman, Şebnem Sunar, Bernd Neidlein), İstanbul 2005, s.79–84

şiddetin figürlerde yansımaları konu edinen JR.'nin sanatsal tavrı ve sorgulama yöntemi kuşkusuz her geçen gün daha fazla taraftar toplayacağına benziyor.



Resim:73, JR. “*Kahraman Kadınlar*”,
Brezilya, Rio de Janeiro, Providencia, 2008.

3.1.12. Guillermo Vargas

Hiç kuşkusuz dünyada her dakika onlarca hayvan gerek besin kaynağı adına gerek kazara, gerekse de bilinçli şekilde bir egonun tatmini olarak öldürülmektedirler. Hayvan öldürmek ilkel toplumlardan modern toplumlara değin ritüelleşen bir olgu olarak görülmüştür. Kurban ritüellerinde, boğa güreşlerinde, av partilerinde onlarca hayvan öldürülmüştür. Ortada bir vahşet olsa da bu durum sistemin bir parçası olarak görüldüğü için kanıksanmıştır.

20. yüzyıl sanatı içinde de ölü hayvanlara olan ilgi hep vardır. Damien Hirst ölü hayvanları tanklar içinde seğilemiş ve bu işleriyle sanat görüşünü ortaya koymuştu. Avusturyalı sanatçı Hermann Nitsch ise ritüelleri andıran gösterilerinde yine hayvanları parçalayıp performanlar yapmıştır. Bu performanslarda bir arınmayı amaçladığını söylemiştir. Bütün bu örnekler sanat adına yapıldığında bazı çevreler tarafından belli tepkiler almış olsa da bu tepkiler Guillermo Vargas'a gösterilen tepkiyle kıyaslandığında çok küçük kalmaktadır. Nedeni ise her aşamasıyla masum bir köpeğin sanat adına anvean ölümünü izleyicilerle paylaşmış olmasında yatıyor. Bir canlının hızlı bir şekilde öldürmekle bu sürecin uzatılmasıyla gerçekleşen ölüm arasında karşı tarafta yarattığı etki farklı olmaktadır. Çok kısa sürede gerçekleşen ölüm, vahşeti içerse de çağın hızlı döngüsü içinde bıraktığı iz dakikalar sonra hemen silinecektir, ama bu iş günleri hatta haftaları alan bir süreci kapsadığında, bu olay ister istemez dünya gündemine oturacaktır. Aslında Guillermo Vargas, baştan beri bu performansının böyle bir etki bırakacağını farkındadır. Şimdi Guillermo Vargas'ın bu sanat adına yaptığı işi inceleyelim.

Vargas, 2007 yılında sanat galerisinde bir sokak köpeğini galeri duvarına bağlayarak onu aç ve susuz bırakıp ölmesini sanatın amacına indirgemişti (resim:74). Ve bu serginin ismini de "*vahşet sergisi*" adını vermişti. Aç ve susuz kalan köpek günler geçtikçe erimiş, bir deri bir kemik kalmıştır. Sonuçta bu gösteri de hayvanın ölümüyle son bulmuştur. Sanat bağlamında yapılan bu gösteriye karşı sadece hayvan hakları dernekleri tepki göstermekle kalmamış tüm dünyanın tepki göstermiştir.

Vargas, bu tepkilere sadece “*hayvan zaten sokakta ölecekti*” sözlerle geçiştirince tepkiler daha da artmıştır.

Eleştirmen yazar Nic Kosta, Kosta Rika’lı sanatçı Guillermo Vargas’ın bu gösterisine ilişkin şu yorumu yapıyor:

“2008’in başlarında Kosta Rika’lı meçhul sanatçı Guillermo Vargas’a karşı dünya çapında başlatılan bir imza kampanyasına katılmamı isteyen bir e-mail aldım. Vargas 2007 yılında sanatının bir parçası olarak bir köpeği kullanmaya karar vermişti. Bir sokak köpeği buldu, onu bir galerinin duvarına bağladı ve açlıktan ölmesi için orada bıraktı. Galeriye birçok kişi gezdi fakat hiçbiri köpekle ilgilenmedi. Vargas amacının insan doğasıyla ilgili birşey kanıtlamak olduğunu savundu. Can çekişen köpeği görenlerin günlük hayatlarında yaptıkları gibi sadece önünden geçip gittiklerini ve eğer o köpek sokakta ölüme terkedilmiş olsaydı kimsenin varlığını umursamayacağını iddia etti. **Akabinde Central American Bienali’nin organizatörleri Vargas’ı sanat çalışmasını tekrar etmesi için 2008’deki sergilerine davet ettiler. Bu olay dünya çapında tepkilere neden oldu; ve bundan sonra bu ‘sanat çalışması’nın tekrar edilme olasılığı çok düşük görünüyor; ama Guillermo Vargas artık dünyaca ünlü bir sanatçı!**”⁷⁰



Resim:74, Guillermo Vargas “*You Are What You Read*”, Nicaragua 2007.

⁷⁰ Nic Costa; “*Dying to see it! A survey of Death in Contemporary Art*” (erşim:15.Aralık.2008)
<http://www.niccosta.com/publications/ARTER18.pdf>

Bu yorumdan geriye kalan şudur. Sanatın, şöhret uğruna masum bir canlının ölümüne alet edilmiş olmasıdır. Çağdaş sanat içinde II. Dünya Savaşı sonrasında yer yer hayvanlara işkence eden ve öldüren sanatçılar olmuştur. Ama geldiğimiz noktada sanatın bir boyutuyla galeri ve şirketlerin desteğiyle hem bu kurumların kendi reklamına yönelik hem de sanatçının popüler olabileceği, özünde “şok” içeren sansasyonel işlerin yapılmasına göz yummuşlardır. Artık her şeyin yitip tükendiği, tüm değer yargılarının ortadan kalktığı her tür etik, estetik kuralın çiğnendiği bir dönemden geçmekteyiz. Her şeyin estetik olduğu yerde çirkinlik, vahşet görüntüleri de estetikleşir ki bu durum çok tehlikelidir. Bu döneme ilişkin Baudrillard şöyle diyor: *“En marjinal veya en sıradan veya en müstehcen şey bile estetikleşiyor, kültürelleşiyor, müzelik bir hal alıyor. Her şey söyleniyor, her şey ifade ediliyor, her şey bir gösterge gücüne ya da tavrına bürünüyor. Sistem, ticaretin artık-değerinden çok göstergenin estetik artık-değerine göre işliyor.”*⁷¹



Resim:75, Guillermo Vargas *“You Are What You Read”*, Nicaragua 2007.

⁷¹ Jean Baudrillard; **Kötülüğün Şeffaflığı**, (Çev: Işıl Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s.22

Yine Nic Kosta'nın açıklamalarıyla konuyu derinleştirmek gerekirse:

“Bir süre önce düzenlenen başka bir sergide depolar dolusu canlı balık vardı. Ziyaretçilerin katılımıyla gerçekleşen gösteride, insanlardan bir düğmeye basarak balığa elektrik verip onu anında öldürmeleri istendi; bu şekilde insanlar kendilerine tanrısal bir güç verildiğini hissediyorlardı. Bu olay doğal olarak halkın tepkisine neden oldu. Sanat ve ölüm arasında ezelden beri akıl almaz bir bağ olmuştur. Ölüm, yüzyıllar boyunca bazen açık bir biçimde bazen ise gizlice görüntünün bir parçası olarak resmedilmiştir. **20. yüzyılın ortalarından sonlarına kadar ise ölümü tema olarak açıkça kullanan sanatçıların sayısında bir artış görüldü. Ölüm şöhret elde etmenin ve dikkat çekmenin kolay bir yolu. Kimsenin fazla düşünmesine gerek kalmıyor, ölümün şoku zaten hepimizin içine işlemiş, bizi hem büyülüyor hem de dehşete düşürüyor, sanatçının onu göstermekten başka pek bir şey yapmasına gerek kalmıyor.**”⁷²

Nic Kosta'nın bu ifadelerini günümüz sanatında farklı bir boyutuyla şiddetin neden çok konu edildiğini özetler niteliktedir. Hiç kuşkusuz iktidarın ezen yok eden mantığına, modernizmin sömürü anlayışına, her tür adaletsizliğe, vahşeti dindirmeye yönelik şiddet içeren, resim, performans, happeningler düzenlenmişti. Örneğin, Joseph Beuys'un “*Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır*” performansı gibi (Alman Sanatçı Joseph Beuys, bu performansında ölü bir tavşana sanat anlatmanın, uygarlaşmış insanlığa dert anlatmaktan daha kolay olduğunu ima etmiştir!) hem düşündürücü hem de didaktik işler yapmıştı. Birçok sanatçı performanslarda bazen ölü bir tavşan gibi hayvanları kullanmış olsalar da Vargas gibi olumsuz tepkiler almamışlardı. Ama günümüzde iş tamamen tersine dönmüştür. Çağdaş sanata konu olan işlerin bir bölümünde sanatçılar gündeme gelmek ya da gündemde kalmak için bu yolu dener olmuşlardır. Bu durum sanat adına büyük bir tehlikedir.

⁷² Nic Costa “*Dying to see it! A survey of Death in Contemporary Art*” (erişim:15.Aralık.2008)
<http://www.niccosta.com/publications/ARTER18.pdf>



Resim:76, Guillermo Vargas “*You Are What You Read*”, Nicaragua 2007.

Jean Baudrillard, hayvanları cezalandırmanın bizde uyandırdığı etkiyle bir insanı cezalandırmanın etkisinin aynı olmadığını ifade ediyor.

“Hayvanların cezalandırılmasının bizde uyandırdığı tiksintinin özel bir nedeninin olması gerekir. Zira bir insanın mahkeme edilmesi bir hayvanın mahkeme edilmesinden çok daha ciddi bir olaydır. Acı çektirilmesiyle daha da iğrenç bir şeydir. Oysa bir at ya da bir domuzun asılması nedense bize daha iğrenç bir olay gibi görünmektedir. Tıpkı “sorumsuz varlıklar” olarak nitelendirilebilecek deli ya da çocukların asılmasının uyandırdığı tiksinti gibi. Adalet dünyasındaki bu vicdanlar arası gizli eşitlik anlayışına göre mahkûm edilen kişi, diğerinin mahkûm etme hakkını her zaman yadsıma ayrıcalığına sahiptir. Hayvanlar ya da deliler, savunma hakkından başka bir şey olan ve simgesel açıdan minimum düzeyde bile olsa karşılık verilebilmesini sağlayan bu tür bir meydan okuma olasılığından yoksundurlar. Bu tür bir cezalandırmanın iğrençliğiyle her türlü simgesel yanıt verme olasılığının yasaklandığı bir durumda uygulanan simgesel bir ritüel olmasından kaynaklanmaktadır.”⁷³

Baudrillard’ın bu ifadelerini, Guillermo Vargas’ın sanat adına yaptığı gösterisiyle ilişkilendirdiğimizde neden tüm dünyanın tepkisini aldığını bize özetler niteliktedir. Sanat biçimlerinde şiddet “şok etme” yöntemi olarak sıklıkla kullanılmıştır, ama bu tür sanatçıların çalışmalarını, şiddeti sansasyon yaratarak gündeme gelmek isteyen kişilerinkinden ayrı tutmak gerekir. Aslında, Vargas gibi sanatçıları, günümüzün imaj çağı doğal olarak ön plana çıkartmaktadır. Çünkü medya

⁷³ Jean Baudrillard; **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, (Cev: Oğuz Adanır), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008, s.299

tarafından pompalanan kültürde maalesef kolay şöhret olmaya yönelik haber ve programlar yoğun biçimde yer alır. Böyle olunca yaşamın niteliksel algılanmasına yönelik ilgi değer yitimine uğramıştır. Örneğin; “*Gençlik Nereye Koşuyor*” başlıklı araştırmanın 1980’li yıllar bölümünde (1980’lerde 3000 kişiyle gerçekleştirilmiş) ortaya çıktığı gibi 80’lerin başında hala geçerli olan “*sevgi*”nin yerini daha sonra “*para*” almıştır. Mutsuzluk zamanla artmış, zengin olma yolunda tercihler yine 80’lerin başında “*iyi eğitim*” ve “*ticaret*” olarak belirtilirken, 90’lı yıllarda artık “*miras, şans oyunları ve politika*” yönüne kaymıştır. Araştırmaya göre kesin değişim 1980 sonrasında başlamıştır⁷⁴ Çıkan sonucu tüm dünya adına yorumlarsak, günümüzde de insanların şöhret olmak için sınır tanımadıkları bir dönem yaşanmaktadır.

⁷⁴ http://www.tiyatrodao.com/dao/index.php?option=com_content&view=article&id=51:80li-villarda-tuerkyede-sanat-ueretmberal-madra-&catid=34:makale&Itemid=55

3.1.13. Barbara Kruger

Günümüz insanı medyatik imgelerle kuşatılmış bir yaşamı sürmektedir. Nereye baksak karşımıza medyanın kışkırttığı şiddet imgeleri çıkmaktadır. İşte bu sorgulayarak kendine özgü bir anlatım biçimi oluşturan sanatçılardan biri Barbara Kruger'dır.

Barbara Kruger'ın çalışmaları, İnsanlığın teknolojiyle kurulan bağın ironik bir sorgulamasından çıkmaktadır. Sanatçı, kavramsal temelli çalışmalarını kopyalama ve kendine maletme stratejilerini kullanarak oluşturmaktadır. Kruger, mekanik üretim sürecine ait kaynaklardan elde ettiği hazır imajları yeniden kurgulayarak ve bazen bu imajlara kimi metinler eklemek suretiyle yeni bir görsellik oluşturmaktadır. Sanatçının çalışmaları, kendi deyimiyle “*kimi temsil yöntemlerini tahrip etmek* (bu temsillerdeki erkek egemenliğini) *ve erkekler dünyasındaki kadın izleyicilerin yerlerini etkinleştirme girişimi*” olarak özetlenebilir. Kruger'in medyatik bilince dayalı işleri, kitle iletişim, kitle kültürünü ve yüksek sanat arasındaki kesişim noktasında konumlanmaktadır. Sanatçının çalışmaları, o güne dek geniş ölçüde erkek egemenliğine işaret eden “*orijinal*”le yüzleşen, onu ajite eden ve kalıplaşan bu temsil yöntemlerini tahrip eden bir nitelik taşımaktadır.*

Kruger'ın çalışmalarının çıkış noktası medyatik imgelerdir. Günümüzde bu stratejiyi benimsemiş birçok sanatçıdan biridir Kruger. Sanatın üretim nesnesi olarak medya imgeleri arasından bir resmi alıntılama işe başlar. Moda ya da basın fotoğraflarından, reklamlardan, filmlerden, televizyondan ve hatta başka sanat yapıtlarından (fotoğraf, resim ya da heykel olsun) alıntılar yapmak, o yapıtın “*özgün*” işlevini ve değişim değerini gündeme getirerek, bir gerilim yaratmak onun için önemlidir. Bir imgenin önceki konumundan sokülüp, yeniden kurgulanması ve üzerine yazı eklenmesi suretiyle ve yeniden oluşturulması gibi müdahaleler, imgenin

* Ayrıntılı Bakınız: Ahu Antmen; **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.282–283

yeterliliğine, özgünlüğüne ve mülkiyetine ilişkin soruları gündeme getirmektedir. Artık son oluşturulan imge kışkırtıcı bir niteliğe bürünür. Kruger'in güncel medyatik imgelerle oluşturduğu çalışmalarında teknolojinin etkisiyle hızlanan yaşamın düşünsel olarak parçalanması, çılgılığı, dramı, kimi zaman da öfkesi konu edilir.

Parodik* bir kurguyu da çoğu zaman kullanan Kruger, bu tür işlerinde, imgenin ilk temsilini meydan okuyarak, sürekli tekrarlanan bir stereotip olmaktan çıkarmak ister. Öte yandan, yapısökümcü bir yöntemi kullanmak suretiyle imgeyi daha vurucu bir güce ulaştırır. Burada dönüşüme uğrayan anlam katmanı popüler kültürün imge dünyasında yeralan imgeyi kullanarak yine ona yönelik güçlü bir eleştiri yapmaktır. Onun çalışmalarında amaç, imgenin ima ettiği öz gerçeklikten söküp yeni bir gerçeklik yani ilk imgeden tamamen bağımsız bir üst yapı oluşturmaktır.

Kruger'in New York, Mary Bone Gallery'deki 1991 tarihli entalasyonu, duvarlar, tavan ve döşemeyi, ziyaretçileri kuşatan ve çılgık atmalarına sebep olan bir ortam yaratarak kadınlara ve azınlıklara karşı uygulanan şiddete dair metinler ve görüntülerle kaplamıştır (resim:77). Çağımızın şiddetini en katışıksız biçimde kurguladığı imgelerle ve onları destekleyen metinlerle güçlendiren Kruger, izleyiciyi sarsan bir mekân oluşturmuştur. Onun bu tavrında şiddeti hergün görmeye alıştırılan bireyleri “şok” ederek şiddet gerçeğiyle yüzleştirmektir. Sonuçta Kruger, şiddetsiz bir yaşam özleminin, şiddetsiz bir dünya düşünün peşindedir.

* **Parodi:** Belli sanat tarzı veya üslubunu taklit ederek, onun gülünç veya abartılı yanlarını ön plana çıkartmak ve abartmak yoluyla eleştirmeyi ya da sadece güldürmeyi amaçlayan bir eser ortaya koymayı hedefleyen sanat dalıdır. Çoğunlukla edebiyat alanında kullanılmasına rağmen, başta sinema olmak üzere birçok farklı sanat dalında örnekleriyle karşılaşmıştır. Ayrıntılı bakınız: << <http://tr.wikipedia.org/wiki/Parodi>>>



Resim:77, Barbara Kruger, Entalasyon, Mary Boone Gallery, 1991.



Resim:78, Barbara Kruger
İsimsiz (You Are Not Yourself), New York, 1981.

SONUÇ

“...Yalnız, tek bir kuşakta, iki önemli temeli öğrendik. İlki savaşın, batı toplumunda, her zaman geçerli bir kurum olması; ikincisi şimdiki batı dünyasının toplumsal ve teknik koşullarında, her savaşın, yalnızca bir yok etme aracı olmasıdır. Biz bu gerçekleri, yaşadığımız 1914–1918 ve 1939–1945 genel savaşları, kaygı verici oldukları ama tek ve benzersiz yıkım olmadıkları için benimsiyoruz. Bunlar bir dizinin devamıdır -bütünlüğü içinde bakıldığı zaman, bunun yalnızca bir dizi değil, bir ilerleme olduğu da anlaşılır. Batının yakın tarihinde yer alan savaşların, artan yoğunlukta birbirini izlediği ve 1939–1945 savaşının, şimdiden, bu yükselen devinimin tepe noktasını oluşturmadığı görülür. Dizinin sürmesi, ...toplumun bir gün, kendi kendini yıkmasıyla sona erecektir.”⁷⁵

Günümüz dünyası, çok hızlı bir değişim ve dönüşümün içinden geçmektedir. Bu değişim ve dönüşümü anlamaya/adlandırmaya çalışan sosyal bilimcilerin üzerinde birleştikleri nokta; gerek siyasi ve ideolojik gerekse ekonomik ve sosyolojik ve sanatsal açıdan dünyanın bir belirsizliğe doğru sürüklendiği, yerleşik düzenlerin aşınmaya, geleneksel değerlerin yıkılmaya başladığı ve aynı zamanda hiç kimsenin ontolojik güvenliğinden emin olamadığı bir durumun yaşanmakta olduğudur. Böyle bir ortama yol açan nedenlerin başında, hiç şüphesiz ki, Ortaçağdan radikal bir kopuş gerçekleştiren Aydınlanma felsefesi ve bu felsefe temelinde yeni bir dünya düzeni kurmaya çalışan modernite projesi gelmektedir. Modernite, her ne kadar Kant tarafından, “*eleştiri dönemi*” olarak olumlu ve yapıcı bir biçimde tanımlanmış olsa da birçok düşünür bu konuda daha olumsuz bir tutum takınmışlardır. Özellikle klasik sosyologlar, yaşananları tarif etmekte bir hayli zorlanmışlardır. Onlar açısından modernite dönemi, sadece yerleşik inançlar, kutsal değerler ve toplumsal normlardan bir sapmayı değil, aynı zamanda dünyamızın tüm değer yargılarının değişimini ön gören bir süreci tanımlamaktadır.

⁷⁵ Arnold Toynbee; **Militarizmin Kökenleri**, İstanbul, 1989, A yayınları, s. 12

II. Dünya Savaşı sonrasında sanat, yeniden yapılanmaya başlar. Bu bağlamda aydınlanmanın kazanımı olan araçsal aklın gözden düşmesi, bilimciliğin, mutlak evrensel doğruların güç kaybetmesi, gerçeklik kavramlarının sorgulanmasıyla birlikte göreliliğin güç kazandığı ve her alanda özgürleşmenin yaşandığı bir döneme girilmiştir. Kuşkusuz bu yeni yapıda şiddetin azalacağı düşüncesi vardır; ama hiç de böyle olmamıştır. İnsanlığın geldiği bu noktada şiddet hiç olmadığından daha yoğun olarak yaşanmaya başlamıştır.

20. yüzyılın son çeyreğiyle birlikte gündemimizi meşgul eden temel olgulardan biri şüphesiz “şiddet” olmuştur. “Şiddet” terimi, en genel anlamıyla bir yandan olgular ve eylemleri; diğer yandan da, gücün kontrolsüz kullanımı ve aşırı duygu durumlarını ifade eden bir kavram olarak kullanılmıştır. İlk anlamıyla şiddet, huzur karşıtıdır. Onu bozar veya tartışmaya açar. İkinci anlamı söz konusu olduğunda ise ölçüleri aşan ve kuralları çiğneyen kaba bir gücü ifade eder.

Şiddet yaşamamızda çok boyutlu bir kavramdır. Bireyin kendine yönelik şiddeti olan intihardan, en küçük toplumsal birim olan aile içinde yaşanan şiddete; genel olarak çok boyutlu cinayetleri, çocuk ölümlerini, seks cinayetleri gibi çok sayıda farklı eylem ve olguları içine alan bir kavramdır. Burada anlatılmak istenen konu, bir varlık olarak insanın, yaşayabilmek için belirli bir vital, psişik veya zihni enerjiye ihtiyaç duymasıdır. İşte bu sahip olduğumuz enerjiyi insan olumlu ya da olumsuz kullanabilir. Enerjinin olumsuz ve kontrolsüz kasıtlı kullanımı karşı tarafta hem maddi hem de psikolojik bir tahribat yapar. Maddi olarak şiddet karşı tarafta hertür yaralama ve biçimsel tahribatı kapsar. Burada, bedenin tahrip edilmesi, dövülmesi, kurşunlanması, kesilmesi vb. birçok şekilde gerçekleşir. Diğer taraftan psikolojik boyutlu şiddette ise sindirme, korkutma, baskı altında tutma, değerleri tecavüz etme gibi pek çok farklı değer içerir. Dijital araçlarla oluşturulan şiddet imgelerinde de yine psikolojik bir etki söz konusudur.

Şiddetin somutlaştığı mekân bedendir. Beden, geçmişten bugüne sadece sanatsal değil, dinsel, felsefi, bilimsel ve siyasal alanlarda sürdürülen mücadele ve araştırmaların da başkahramanıdır. Din ve felsefenin ezeli tartışması olan “beden ve

zihin” ikileminden tutun, gerçeklik, yanılısama, temsil, kurgu, toplumsallık, bireysellik, cinsellik ve iktidar ilişkilerine kadar, neredeyse bütün tartışmalar öncelikle beden üzerinden yapılmıştır. Çünkü bütün alanların bulunduğu bir kavşaktır, beden; bir mücadele alanıdır, bir mekândır. Ama aynı zamanda bir nesnedir, beden – iktidarın evirip çevirdiği, tecavüz ettiği bir nesnedir aynı zamanda. Onun sırrına eren ona sahip olur, dolayısıyla iktidar olur. Bedeni sahiplenmenin, iktidar olmanın yoluysa “*bedenin zihni*”ni ele geçirmekten geçer. O halde yapılması gereken şey öncelikle zihni nüfuz etmek, sinsice onu yeniden kurmaktır. Bu davranış biçimde ise bazen örtülü bazen de acık bir şekilde şiddet kullanılır.

Batı’da Hıristiyanlıkla birlikte beden, acı vastasıyla toplumu kontrol etmenin, onun üzerinde iktidar kurmanın bir aracına dönüşmüştür. Yasak meyveyi yiyerek hata yapan, günah işleyen Âdem cennetten kovulmuş, bununla birlikte insanlık bu ilk günahın borcunu ödemek için acı çekmeye mahkûm edilmişti. İnsanlar acı çektirilerek, işkence uygulanarak, kabahatlerin bedeli ödettirilmiştir. Daha çok Hıristiyanlığın Katolik yaklaşımda acı çekmek tanrıya olan sadakatin bir göstergesiydi: Acı çekmek insanı tanrıya yaklaştırdı. İnsanlar, tüm insanlığın kurtuluşu uğruna çarmıha gerilmiş İsa’nın acısını paylaşmak için acı çeker olmuşlardı. Acı çekmenin yüceltilmesi kitlelerin ağır yaşam koşullarının yol açtığı acılara isyan etmeyip katanmasını, tevekkülünü, itaatkârlığını beraberinde getirdiğinden iktidarların işine yarar ve kendini suçlu ve günahkâr hisseden bir toplumun yönetimi çok daha kolay olurdu. Öte yandan iktidarlar kendi şiddetlerini meşrulaştırmak için her dönemde bir suçlu-günahkâr-kurban grubu, günah keçisi yaratmıştır. İktidar gücünü acı çektirerek, şiddet ve işkence uygulayarak, bedensel cezalar vererek gösterdi. Foucault’nun Hapishanenin Doğuşu adlı kitabında ifade ettiği gibi, bedeni fiziksel acıya maruz bırakarak cezalandırma uygulamaları XIX. yüzyılda yerini hapis cezasına terk etmeye başlamıştı. Ancak, bu durum sadece o döneme ait bir olgu gibi görünmedi. İktidarların işkence uygulamaları günümüzde de benimsenen bir uygulama olarak hala güncelliğini korumaktadır.

Modernleşme olgusu bedenin kontrol altına alınmasının, eğitilmesinin tarihidir. Kısaca moderniz beden üzerinden yürütülen politikaların bir yansımasıdır.

Bu bağlamda Bauman'ın da belirttiği gibi beden bir teknoloji nesnesine dönüşür. Beden sadece bize ait bir nesne olmasının ötesinde hem müdür, hem denetçi, hem de operatöre aittir. Güçlü beden için onun eğitilmesi, spor yapması, dışarının istilalarından korunması gerekir. Gücsüz bedenin alacağı son hal ölümün soğuk temsili kadavradır. Çünkü ölüm bedenin kadavraya dönüşmesiyle ebedi yok oluşa gider. Bundan dolayıdır ki insanlar ölüme karşı direnmeli, bedenini iyi korunmalıdır. 20. yüzyılın son çeyreğiyle başlayan süreçte Orlan, Stelac, Hirst, gibi birçok sanatçı bedendenden hareketle yaptıkları, şiddet içerikli çalışmalarında iktidar karşısında kurguladıkları öteki olarak tasarlanan bedeni yeniden yaratmaya çalışıyorlardı.

Baudrillard'ın belirttiği gibi, tıptaki vücut referansı kadavradır. Bir başka deyişle kadavra tıp açısından düşünülebilecek en ideal vücuttur. Yaşamın korunması adına, uygulama düzeyinde tıbbın gelişmesini o sağlar. Sanatçıların son yıllarda beden ve kadavralarla ilgilenmelerinin nedeni, iktidarın beden üzerinden yürüttüğü politikaları, şiddet aracılığıyla sorgulamaktır.⁷⁶

Postmodern toplumsal süreçlerin yaratmış olduğu çokkültürlülük, modernliğe yönelik şiddetli bir eleştiri ve saldırı olarak değerlendirilir. 20. yüzyıldaki iki dünya savaşı, Nazizm gibi insanlık dışı suçların ortaya çıkışı, ulusal ve küresel bağlamda zengin ve fakir arasındaki uçurumun büyümesi, doğanın ve çevrenin bilinçsizce tahribi, görsel popüler kültürün yükselişi ve yapay, yüzeysel, maddi çıkarlar için kurgulanmış bir kültür endüstrisinin doğuşu, insanın küresel karmaşık bir dünyada teknolojik robota dönüşümü ve modernizmin ortaya çıkardığı bunalıma örnek olarak verilebilir. Aydınlanmanın ürünü olan modernizmin 20. yüzyılda geldiği nokta bir anlamda budur. Sanatçılar, modernliğin kazanımı olan değerlerin sorunları aşmakta yersiz kaldığını görerek yaşamın tüm değerlerine toptan tepki, hınç(ressentiment) duymaya başladılar. İşlerinde yıkıcılığı temel alan, şiddet içeren sanat gösterileri düzenlediler.

⁷⁶ Jean Baudrillard; **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, (Çev: Oğuz Adanır), İstanbul, 2008, s.203

Hızlı bir değişim içine giren dünyamız, küresel politikaların ve teknolojik alandaki gelişmelerin etkisiyle neredeyse tek kaynaktan beslenen bir yapıya dönüşmüştür. Böylece kendi kendine yabancılaşmaya başlayan birey sanal teknolojinin içinde yeni bir mekânda varlığını aramaya başlamıştır. Ülkeler arası sınırların ortadan kalmaya yüz tuttuğu günümüz dünyası neredeyse bilgisayar ve internet ağlarıyla küçük bir köye dönüşmüştür. Bir tarafta semayenin hâkimi güçleri, güçlerine güç katarken diğer tarafta az gelişmişliğin sınırında olan toplumlar küresel politikalarla açlık sınırında yaşamaktadır. Bu ortamın yarattığı çelişkileri yaşayan kitleler günden güne psikolojik olarak tepki duyan bir konuma gekmiştir. Çağdaş sanat dünyanın bu çelişki ve şiddetine kayıtsız kalamazdı. Şiddet içerikli içerikli işlerle sanat, günümüz dünyasını, insanını, sorgulama görevini yerine getirmektedir.

Akademisyen sanatçı Bedri Karayağmurlar'ın küresel dünyada insanın durumuna ilişkin şu değerlendirmeyi yapıyor:

“... Bir yanı yanan yıkılan bir yanı açlıktan kırılan dünyada, gelecek kaygısı ortadan kalkmış insanlar başka bir dünyadan gelmiş gibi yalnızca kendileriyle sınırlı cinsel özgürlüklerini abartılı biçimde dışlaştırıyorlar. Bütün bunlara kendi adıma karşı değilim ancak özgürlüğün nesnel zemini yok edilerek temel sorunların tartışma dışına itildiğini izliyoruz. Bütün iletişim araçları ile yönlendirilen insanlar artık günlük sorunlardan uzaklaşarak sanal bir gerçekliğe itiliyorlar. Ama biz aynı dünyada yaşıyoruz. İşsizlik, mültecilik, etnik çatışmalar, inanç kışkırtıcılığı, enerji savaşları, açlık da bu dünyada değil mi? Bütün bunlar da görüntüde özgürlük ve demokrasi adına yaşanıyor.”⁷⁷

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere günümüz insanı sanallığın sınırında yitik bir dünyanın gerçekliğini yaşamaktadır. Medyanın pompaladığı kültür ortamında her şey tüketilebilir bir boyut kazanmıştır. En marjinal şiddet görüntüleri gazete, video ve bilgisayar oyunlarında sıklıkla kullanılmaktadır. Her boyutuyla çoğaltılan şiddet imajları yaşamımızı sarmış durumdadır. Bir örnek vermek gerekirse bir çocuğun ilk

⁷⁷ Bedri Karayağmurlar;“*Sanatta Kavram, Sanatın Kavramlaşması ve Bir Bienal Girişimi*” (erişim: 2.Haziran.2009)
<http://karayagmurlaryazilar.blogspot.com/search?updated-min=2007-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&updated-max=2008-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&max-results=11>

dört yaşına kadar karşılaştığı şiddet görüntüsünün 8000'in üzerinde olduğu varsayılmaktadır. Çocukluk yaşlardan başlayarak bireyler şiddetin hâkim olduğu bir dünyayı yaşamaya mecbur bırakılmaktadırlar. Böyle olunca insanlık şiddete karşı bırakın tepki vermeyi neredeyse onsuz yaşayamaz bir hale gelmiştir. Yaşamımızı saran her görüntüde nerdeyse şiddetsel bir yan vardır. Sinemada, video ve bilgisayarlarda estetikleşen şiddet imgeleri kitlenin bir haz nesnesine dönüşmüştür. Böyle olunca gerçek şiddete olan duyarlılığımız günden güne değer yitimine uğramaktadır. İnsanlar şiddet olaylarına karşı duyarsızlaşmaktadır. Bu şiddet düşkünlüğü birgün insanlığında sonunu getirebileceği düşüncesini unutmamak gerekir kanısındayız. İşte tüm yaşanan bu duruma karşı çağdaş sanat duyarsız kalmazdı. Çağdaş sanat şiddeti konu ederek sorgulayarak onu hem gündemde tutmakta hem de şiddetsiz bir yaşamın düşünüyü aramaktadır. Yaşamımızda şiddet olduğu sürece çağdaş sanat şiddeti konu edeceğe benziyor.

EKLER

EK-1

Şiddet Üzerine Bildiri

Kendi özel disiplinlerimiz açısından türümüzün en tehlikeli ve yıkıcı etkinliğini “şiddet” ve “savaş” olarak tanımlamanın sorumluluğumuz olduğuna inanarak; tam ve eksiksiz olamayan ya da bütünü kavrayamayan bilim’in, insana özgü bir kültürel ürün olduğunu kabullenerek ve Sevilla kentinin yöneticileriyle İspanyol UNESCO’su temsilcilerinin desteğini şükranla anarak; ilgili bilim dallarının mensubu olan ve aşağıda imzaları bulunan biz akademisyenler, dünyanın her yanından biraraya gelerek, aşağıda yer alan “Şiddet Üzerine Bildiri”yi ortaya çıkarttık. Bu bildiride biz, şiddeti ve savaşı haklı kılmak amacıyla bizlerle aynı disipline mensup bazı kişiler tarafından dahi kullanılmakta olan, iddia düzeyindeki bir dizi biyolojik bulguya karşı çıkıyoruz. İddia düzeyindeki bu bulgular, günümüzde, bir karamsarlık atmosferinin oluşmasına katkıda bulunduğundan, biz de bu saptırılmış beyanların açık ve kararlı bir biçimde reddinin, Uluslararası Barış Yılı’na önemli bir katkıda bulunabileceğini ileri sürüyoruz.

Bilimsel kuram ve verilerin, şiddet ve savaşı haklı kılmak amacıyla kötüye kullanılması yeni olmayan ve hatta modern bilimin ortaya çıkışından itibaren süregelen bir yaklaşımdır. Örneğin evrim kuramı, yalnızca savaşı değil, aynı zamanda soykırımı, sömürgeciliği ve zayıfların ezilmesini haklı kılmak için de kullanılmıştır.

Konumumuzu beş önerme biçiminde belirlemekteyiz. Uzmanı olduğumuz disiplinler bağlamında, verimli bir biçimde dile getirebilecek, şiddete ve savaşa ilişkin çok sayıda başka konular da bulunduğu farkındayız; ama burada kendimizi, önemli bir ilk adım olduğuna inandıklarımızla sınırlıyoruz.

I- Hayvan atalarımızdan savaşmak yönünde bir eğilimi miras aldığımızı söylemek “bilimsel olarak yanlıştır!”. Hayvan türleri arasında büyük oranda birbirleriyle dövüşme oluyorsa da, doğal ortamda yaşayan türlerde, tür-içi örgütlü gruplar arasında yıkıma kolaçan yalnızca birkaç dövüşme olayı rapor edilmiştir ve bunlardan hiçbirinde silah olarak tasarlanmış aletler kullanılmamıştır. Yırtıcılık içeren ve diğer türleri yemek yoluyla gerçekleşen “normal” bir beslenme eylemi, tür-içi şiddetle eşdeğer olarak kabul edilemez. “Savaşmak”, insana özel bir fenomendir ve hayvanlarda bulunmamaktadır.

Zaman içinde böylesin kökten bir değişim geçirmesi gerçeği, savaşçılığın bir kültür ürünü olduğuna işaret etmektedir. Biyolojiyle bağlantısı, öncelikle grupların koordinasyonunu, teknolojinin yayılmasını ve aletlerin kullanılmasını mümkün kılan “dil” aracılığıyla. Savaş, biyolojik olarak mümkündür;ama gerek varlığı gerekse

doğası itibariyle zaman ve uzam içinde çeşitlenmesiyle de kanıtlandığı gibi, kaçınılmaz değildir. Belirli dönemlerde sık sık savaştıkları halde, çok uzun bir zaman hiç savaşmayan kültürler olduğu gibi, yüzyıllar boyunca savaşla karşılaşmamış kültürler de vardır.

II- Savaşın ya da şiddete yönelik herhangi bir davranışın, insan doğasında, genetik olarak programlanmış olduğunu söylemek “bilimsel olarak yanlıştır!” Sinir sistemine bağlı işlevlerin her düzeyinde rol alan genler, ancak ekolojik ve sosyal çevre işbirliğiyle bir gelişme potansiyeli sağlarlar. Bireyler, yaşam deneyimleri sonucunda meydana gelmiş eğilimlerine göre farklılık gösterirler. Bir bireyin kişiliğini belirleyen etken, doğuştan sahip olduğu genetik yapıyla, yetiştirilmiş biçimi arasındaki etkileşimdir. Seyrek görülen patolojik durumlar dışında genler, şiddete eğilimli bireyler oluşturmazlar veya bunun tam tersi, genler şiddete eğilimi olmayan birey de üretmezler. Davranış kapasitelerimizin oluşturulmasında yardımcı bir rol oynamakla birlikte genler, sonucu kendi başlarına etkileyemezler.

III- İnsanın evrim sürecinde, saldırgan davranışlarında, diğer davranışlarından daha fazla bir ayıklanma olduğunu söylemek “bilimsel olarak yanlıştır!” Üstünde kapsamlı bir araştırma yapılmış bütün türlerde grup içindeki statü, işbirliği yapma yetisi ve sözkonusu grubun yapısına uygun sosyal işlevlerin bütünüyle yerine getirilmesi ile elde edilmektedir. ‘Başatlık’ sosyal bağlantılar ve sıkı ilişkiler gerektirir; saldırgan davranışlar da içermekle birlikte, basit bir sahiplenme ve üstün bir fiziki güç kullanma meselesi değildir. Hayvanlarda, yapay olarak saldırgan davranış için genetik ayıklama uygulandığı hallerde bu, süratle, hiper saldırgan bireylerin üremesine yolaçmaktadır. Bu da, doğal koşullarda saldırganlığın öne çıkan bir ayıklamaya tabi olmadığına işaret etmektedir. Böyle deneysel olarak üretilmiş hiper saldırgan hayvanlar bir sosyal gruba sokulduklarında, ya sosyal yapıyı parçalamakta ya da grup dışına atılmaktadırlar. Şiddet, ne bizim evrimsel mirasımızda vardır ne de genlerimizde.

IV- İnsanların ‘şiddete yönelik bir beyin’e sahip olduğunu söylemek “bilimsel olarak yanlıştır!” Şiddet doğrultusunda etkinlik gösterebilen sinir sistemimiz, iç ya da dış dürtülerle otomatik olarak harekete geçmez. İnsana özel gelişkin sinirsel süreçler bu dürtüleri, bizi harekete geçirmesinden önce filtrelerler. Nasıl hareket ettiğimiz, nasıl koşullandığımız ve sosyalleştiklerimizle biçimlenir. Nörofizyolojimizde bizi şiddet doğrultusunda tepki vermeye zorlayacak hiçbir şey yoktur.

V- Savaşın ‘içgüdü’den ya da herhangi tek bir güdülenmeden kaynaklandığını söylemek “bilimsel olarak yanlıştır!” Modern savaş tekniklerinin ortaya çıkışı, duygusal ve bazen ‘içgüdü’ olarak da adlandırılan güdülerin önceliğinden, düşüncel unsurların önceliğine doğru bir yolculuktur. Modern savaş, boyun eğme etki altında kalma ve idealizm türünden kişisel karakter özelliklerinin, dil türünden sosyal yeteneklerin ve hesaplama, planlama ve enformasyon elde etme türünden akılcı yaklaşımların kurumsal olarak kullanımını gerektirir. Modern savaşın teknolojisi, hem fiilen savaşın eğitimi hem de nüfusun genelini savaşta desteklemesi için hazırlanmasında, şiddetle ilişkili özellikleri aşırı ölçüde abartmıştır.

Bu aşırı abartmanın bir sonucu olarak bu tür özellikler, çoğunlukla yanlış bir biçimde, sürecin sonuçları olarak değil de nedenleri olarak değerlendirilmektedir.

Vardığımız sonuç, biyolojinin insanlığı savaşa mahkûm etmediği ve insanlığın biyolojik karamsarlık bağlayıcılığından azade kılınabileceğidir. Tıpkı ‘savaşın insanların beyninde başlaması’ gibi barış da beyinlerimizde başlar. Savaşı icat eden tür, barışı da icat etme yeteneğine sahiptir.*

* Bakınız: “*Şiddet Üzerine Bildiri*”, **Cogito**, (Çev: Bahar Öcal Düzgören), Kış- Bahar 1996, Sayı:6-7, s.37-40

ALİ AKAY'IN ORLAN İLE 1997 YILINDA YAPTIĞI RÖPORTAJ

Ali Akay: Orlan, işinizi tensel sanat diye adlandırıyorsunuz ve bunu Body Art'a karşı kullanıyorsunuz. Bize bu tensel sanatın ne olduğu hakkında bilgi verir misiniz?

Orlan: İşimi Body Art'a tamamen karşıt olarak ele almıyorum. Kendimi, daha çok, Body-Art'dan ayırıyorum. Şu anda yaptığım Body-Art'a nazaran büyük farklılıklar taşıyor. Bu daha çok fiziki ve psişik sınırlara ve acıya karşı yapılmış birşey çünkü zaten günümüzde muhteşem olan, bu acıları dindirecek sakinleştiricilerin olması. Eski dönemlerde insanlar çok acı çekiyorlardı. Ve bir diş ağrısını gidermek için aspirin bile yoktu. Acı çekmekten kurtulmaya çalışıyorum. Günümüzde ağrı kesiciler, anesteziler acıyı rahatlıkla dindirebiliyorlar. Bunlar, mesela, sezaryande kullanılabilir. Çok ağır hastaysak ve ölmek üzereyse bir takım acı dindirici ilaçlar kullanabiliyoruz. Benim çalışmalarında bedensel acıyı ve acıyla arınmayı ortaya koymak çok saçma bir şey. O bakımdan da Body-Art sanatçılardan kendimi bayağı uzakta hissediyorum: Ben, daha çok, acının tecrübesi üzerine çalışıyorum.

Body Art'a karşı değilim ama benim yolum başka.

Ali Akay: Siz çalışmanızı Body Art'ı aşmak üzere mi kullanıyorsunuz?

Orlan: İçinde bulunduğumuz toplumda benim yaptığım Body-Art'ın mantıklı bir kaçıışı gibi algılanabilir. Çünkü Body-Art'da beden rengin mekânıydı, rengin tüpüydü, sado-mazo-skato eylemlerle toplumsal baskıyı aşmanın yeriydi. Onlar, bu şekilde, cinsel serbestleşmeyi gerçekleştirmeye çalışmışlardı. Zannediyorum, şimdi, benim gibi çalışan pekçok sanatçı Body-Art'tan başka yerlere doğru yöneldiler ve, yeni teknolojileri kullanıyorlar bedeni ve insan varlığının anlamını sorguluyorlar. Bunlar daha çok genetik manipülasyonlar üzerine, biyolojinin ilerlemesi, yeni bulunan ilaçlar, hava kirlenmesi, AİDS ve hastalıklar üzerine savaşıyorlar. Bu, Body-Art'a göre bambaşka bir çalışma. Benimki de çok farklı tabii. O yüzden benim çalışmamı Body-Art'a indirgemek yanlış olacak.

Ali Akay: Diğer yandan dine karşı tutumunuz oldukça eleştirel.

Sizi, yapmış olduğunuz bir videoda elinizde haçlarla görüyoruz. Bu ne anlama geliyor?

Orlan: Gördüğünüz imgelerde bir beyaz bir siyah haç var. Bu aynı anda manipüle ettiğim iyi ve kötü kavramları. Ben, hiç din eğitimi görmedim. Onun için kendime bir başkaldırı değil bu. Bütün çalışmam Barok sanattan geliyor. Barok sanatın yaptığı gibi, iyi ve kötüyü aynı anda göstermek bana önemli gibi görünüyor. Gördüğünüz videoda iki tane haç vardı. Daha sonrakilerde bunlar çoğaldı, zannediyorumki bu haçlar daha önceki çalışmaların ardında kalan şeyler. Evet, Ben 20 yıl boyunca dini İkonografya ve Barok üzerine çalıştım. Bunları da kendi sevdiğim bedenim ve

kimliğimle gerçekleştirdim. Şu anda yaptığım ise imgemi sorgulamak, şimdi bunun dine göre bir kuyruklu yıldız olduğunu söyleyebilirim, öyle ki şu anda Michel Serres' (Misel Ser)in yazmış olduğu bir metinden yola çıkarak sandukaları, aynı zamanda kanımı, tenimi ve yağımı sergiliyorum ve satıyorum. Bu da dinle alakalı bir şey ama tabii çok ironik bir yaklaşım. Komik çünkü sandukalar dinle alakalı bir şey. Ama tabii dine göre estetik olarak çok mesafeli. Bu daha çok aziz Orlan'ın vücudunu dinden uzaklaştırmak demek. Çünkü 20 yıl boyunca bu sorun üzerine çalışmışım. Bu bir fetişleştirmekten çok bir mesafe koyma eylemini ortaya çıkarıyor.

Ali Akay: Sizi ve panelde videonuzu dinlediğimde sandukalardan bahsettiniz. Bunların üzerindeki metni ve içindekileri “yok olmaya kadar çoğaltacağınızı” söylediniz. Bu yokolma noktası nedir?

Orlan: Bu nokta sandukalara koyacak et kalmayınca kadar sürecek, içinde yaşadığımız dönemde kaybolmakta olan birçok dilin durumu bana temel bir mesele olarak görünüyor. Mesela, Montreal'den geliyorum. Orada birçok Kızılderili dili var ve kaybolmakta. 2 bin yerli orada bir dili konuşuyor, 3 bin yerli burada başka bir dili konuşuyor. Bunların hepsi kaybolmak üzere. Söz konusu olan şey dilleri ve bedenleri de korumak. Bu tenler, sandukaların içinde bir yerden bir yere taşınmak fikriyle orantılı olarak ele alınıyor.

Ali Akay: Yaptığınız eser aynı zamanda politik bir şey değil mi?

Orlan: Zamanımız olsaydı size burada çok kısa biçimde sanat tarihini anlatırdım. Binlerce yıl önce; sanat, sosyal kesişmenin alanıydı. Dinle, kutsalla vs. ilgili, çok hızlı gidersek; daha sonra, sanat gerçeğin temsiliyeti haline geldi. Yeni teknolojilerde hâlâ buradayız. Bunlar beni çok ilgilendirmiyor. Daha sonra, sanat kendinden bahsetmeye başladı. “Sanat için sanat” oldu. Bu da, enteresan bir şeydi. Ardından kavramsal sanat anını yaşadık. Sonra, birdenbire pazarın büyük patlamasını gördük. O anda, bütün fiyatlar yükseldi.

Ali Akay: Bu 80'li yıllar değil mi?

Orlan: Evet 80'li yıllar. Ben 80'li yıllardan nefret ediyorum. Bütün sanatçılar böyle değildi ama birçoğu piyasaya uydu. Ondan sonra da, büyük bir çöküş ortaya çıktı ki, bu sadece finans problemi değildi. Ve sanat emin olunmayan bir olgu haline girdi.

Ali Akay: Bu da 87'de.

Orlan: Evet böyle. Entelektüel olarak da kredisini yitirdi. Biz de, şimdi sanata yeniden bir işlev vermek zorundayız. Ben bunu yapmaya çalışıyorum. Toplumumuz kendi dışına çıkmaya başlarken sanatın topluma birşeyler vereceğini düşünüyorum. Yani, sadece sanat çevresini ilgilendiren sorunlarla kalmayıp, toplumsal olarak bilime ve reklamlara soru sormak gerekir. Birçok sanatçı kaynaklarını bu alanlardan elde ediyor. Ben de cerrahi alanını kolladım. Sanat kendi dışındaki alanları kazımaya başladığında bu sefer çok daha geniş bir kesime seslenebilir. Bu çağımızın sorunlarını ortaya koyup, zihinlerin gelişmesini sağlayabilir. Mesela, ben çok sergi açıyorum. Ama her seferinde programlanmış bir konferans da vermeyi önemsiyorum. Çünkü sanatçı olarak eserden ayrı izleyici ile birleşmek, bir fikir tartışması ortamı

açmak önemli. Bu anlamda yaptığının politik olduğu söylenebilir. Çünkü sanatın dışında birçok başka olan, içinde bulunduğumuz konumun ileriye doğru gitmesini sağlayabilir. Ben de zihinlerin daha ileriye gitmesi için çalışıyorum ve sonunda ne fiziki ne ahlaki ne de psikolojik cevabını veremeyeceğimiz sorunları ortaya koymaya çalışıyorum. İçinde bulunduğumuz toplumda, bütün bunlarla karşı karşıya kalmaya hazır değiliz.

Ali Akay: Sizin yüzünüzü tüm sanatsal politik, sosyal, estetik sorunların kamu önünde tartışıldığı bir sosyal alan olarak görmemiz mümkün mü sizce?

Orlan: Evet, evet bu mümkün.

Ali Akay: Çok teşekkür ederiz.*

* Bakınız: Ali Akay, **Postmodern Görüntü**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002, s.43-46

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Nuri YAVUZ

Doğum yeri ve yılı: Tefenni/BURDUR,1970

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Yüksek Lisans Mezun.

Yüksek Lisans: (1996, Mustafa Kemal Ün., Sosyal Bilimler Ens., Resim Anasanat Dalı)

Lisans: (1992, Dokuz Eylül Ün., Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Ansanat Dalı)

Lise: (1988,Tefenni Lisesi)

İş tecrübesi: (15 yıl, Konak Beştepeler Lisesi)

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri: (-)

Alınan Burs ve Ödüller:1991 Turgut Pura Resim Yarışması Kültür Bakanlığı Ödülü.

Yayımları:

KAYNAKÇA

- ADAIR, Gilbert; **Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar**; (Çev: Sabahattin Eyüboğlu, Erol Güney), İletişim/Sosyal Yayınları, İstanbul, 1983.
- AKARSU, Bedia; **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1994
- AKAY, Ali; **Kıvrımlar**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1996.
- AKAY, Ali - ZEYTİNOĞLU, Emre; **Kavramın Sınırlarında**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1998.
- AKAY, Ali; **Sanatın Sosyolojik Gözü**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999.
- AKAY, Ali; **Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001.
- AKAY, Ali; **Tekil Düşünce**, Bilim Dizisi, Afa Yayıncılık, İstanbul, 1999.
- AKAY, Ali; **Postmodern Görüntü**; Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002.
- AKAY, Ali; **Kapitalizm ve Pop Kültür**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002.
- ALTUG, Taylan; **Kant Estetiği**, Payel Yayınları, İstanbul, 1989.
- ANTMEN, Ahu; 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008.
- ATAKAN, Nancy; **Sanat ve Dil Grubu**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, Cild:3, İstanbul, 1997.
- ATAYMAN Veysel; **Şiddetin Mitolojisi**, Donkişot Güncel Yayınları, İstanbul, 2006.
- ARENDRT, Hannah; **Şiddet Üzerine**, (Çev: Bülent Peker), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- BALCIOĞLU, İbrahim; **Şiddet ve Toplum**, Bilge Yayıncılık, İstanbul, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean; **Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu**, (Çev: Oğuz Adanır), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean; **Simülakrlar ve Simülasyon**, (Çev: Oğuz Adanır), Doğu Batı, Ankara, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean; **Üretimin Aynası**, (Çev: Oğuz Adanır), Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998.

- BAUDRILLARD, Jean; **Foucault'yu Unutmak**, (Çev: Oğuz Adanır),
Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean; **Çaresiz Stratejiler**, (Çev: Oğuz Adanır),
Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean; **Kötülüğün Şeffaflığı**, (Çev: Işıl Ergüden),
Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean; **Simülasyon Kuramı Üzerine notlar ve söyleşiler**,
(Çev: Oğuz Adanır), Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean; **Tam Ekran**, (Çev: Bahadır Gülmez),
Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean; **Kusursuz Cinayet**, (Çev: Necmettin Sevil),
Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean; **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, (Çev: Oğuz Adanır),
Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt; **Yasakoyucular İle Yorumcular**, (Çev: K. Atakay),
Metis Yayınları, İstanbul, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt; **Modernite ve Holocaust**, (Çev: Süha Sertabiboğlu),
Sarmal Yayınları, İstanbul, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt; **Parçalanmış Hayat**, (Çev: İsmail Türkmen),
Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.
- BEUYS, Joseph; KOUNELLIS, Jannis; KIEFER, Anselm; CUCCHI, Enzo;
Bir Katedral İnşa Etmek, Tartışma, Türkçesi, Ahmet Cemal,
Sel Yayınları, İstanbul, 2005.
- BEUYS, Joseph: **Aslolan Çizgidir**, Y.K.Y., (Çev: İlknur Özdemir,
Oğün Duman, Şebnem Sunar, Bernd Neidlein), İstanbul 2005.
- BELGE, Murat; **Marksist Estetik**, Birikim Yayınları, İstanbul, 1997.
- BENJAMIN, Walter; **Estetize Edilmiş Yaşam**, Hazırlayan: Ünsal Oskay,
Dost Kitabevi, Ankara, 1982.
- BENJAMIN, Walter; **Pasajlar**, (Çev: Ahmet Cemal), İkinci Baskı,
Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.
- BERGER, John; **Görme Biçimleri**, (Çev: Yurdanur Salman),
Metis Yayınları, İstanbul, 2003.

- BERGER, John; **O Ana Adanmış**, (Çev: Müge Görsoy),
Metis Yayınları, İstanbul, 1988.
- BESNIER, Jean-Michel; **İmkânsızın Politikası**, (Çev: Isın Gürbüz),
Ayrıntı Yayınları İstanbul, 1996.
- BEUYS, Joseph; **Aslolan Çizgidir**, Y.K.Y., (Çev.İlknur Özdemir,
Ogün Duman, Şebnem Sunar, Bernd Neidlein), İstanbul, 2005.
- BOURDIEU, Pierre; **Karşı Ateşler**, (Çev: Halime Yüce), Yapı Kredi Yayınları,
İstanbul, 2006.
- BORRADORI, Giovanna; **Terör Günlerinde Felsefe**, (Çev: Emre Barca),
Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,2008.
- BOZKURT, Veysel; **Enformasyon Toplumu ve Türkiye**, Sistem Yayınları,
İstanbul 1997.
- SUÇKOV, Boris; **Gerçekçiliğin Tarihi**, (Çev: Aziz Çalışlar),
Adam Yayıncılık, İstanbul, 1982.
- BOURRIAUD, Nicolas; **Postprodüksiyon**, (Çev: Nermin Saybaşı),
Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004.
- BUTLER, Judith; **Kırılğan Hayatlar, “Yasın ve Şiddetin Gücü”**
(Çev: Başak Ertür), Metis yayımları, İstanbul, 2005.
- B. STEGER, Manfred; **Küreselleşme**, Dost Kitabevi, Ankara, 2006.
- CANETTI, Elias; **Kitle ve İktidar**, (Çev: Gülşat Ayten), Ayrıntı Yayınları,
İstanbul, 2006.
- CANGIZBAY, Kadir; **Sosyolojiler Değil Sosyoloji**, Liberté Yayınları,
İstanbul,1995
- CAUQUELIN, Anne; **Çağdaş Sanat**, (Çev: Özlem Avcı),
Dost Kitabevi, Ankara, 2005.
- CHARRIER, Jean Paul; **Bilinç Dışı ve İnsan**, (Çev: Hüseyin Portakal),
Cem Yayınevi, İstanbul, 2000.
- CLARK, Toby; **Sanat ve Propaganda**, (Çev: Esin Hoşsucu),
Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.
- CONNOR, Steven; **Postmodernist Kültür**, (Çev: Doğan Şahiner),
YKY, İstanbul, 2001.

- ÇABUK, Cihan; **Estetize Edimli Şiddet**, (Çev: Süleyman Özyıldırım),
Mephisto Yayınları, İstanbul, 2004.
- ÇABUKLU, Yaşar; **Postmodern Toplumda Kriz ve Siyaset**,
Kanat Kitap, İstanbul, 2004.
- ÇABUKLU, Yaşar; **Toplumsal Performanslar**, Ayraç Kitabevi, Ankara 2008.
- ÇABUKLU, Yaşar; **Toplumsalın Sınırında Beden**, Kanat Kitap,
İstanbul, 2004.
- ÇALIKOĞLU, Levent; **İrfan Önürmen** Sergi Kataloğu, Kurtuluş, Nisan, 1999.
- DELEUZE, G. GUATTARI, F.; **Kapitalizm ve Şizofreni I.**, (Çev: Ali Akay),
Bağlam Yayınları, İstanbul, 1991.
- ECO, Umberto; **Alımlama Göstergelimi**, (Çev: S.Rifat),
Düzlem Yayınları, İstanbul, 1991.
- ECO, Umberto; **Açık Yapıt**; (Çev: Yakup Sahan),
Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 1992.
- ECO, Umberto; **Günlük Yaşamdan Sanata**, (Çev: K. Atakay),
Adam Yayınları, İstanbul, 1991.
- EDMAN, Irwin; **Sanat ve İnsan**, (Çev: Turhan Oğuzkan), M.E.B., İstanbul, 1998.
- ERKAN, Hüsnü; **Bilgi Toplumu ve Ekonomik Gelişme**,
Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1993.
- ERKUŞ, Adnan; **Psikolojik Terimler Sözlüğü**, Doruk Yayınları, Ankara, 1994.
- ERİNÇ, M. Sıtkı; **Resmin Eleştirisi Üzerine**, Hil Yayıncılık, İstanbul, 1995.
- ERKAN, Hüsnü; **Bilgi Toplumu ve Ekonomik Gelişme**,
Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.1993.
- ESTIN, Colette, LAPORRTE, Helene; **Yunan Mitolojisi**, (Çev: Musa Eren),
Popüler Bilim Kitapları, Ankara, 2002.
- EISENMAN, F, Stephen; **Ebu Garîh Etkisi, Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri**,
(Çev: Işıl Özbek), Can Matbaacılık, Versus Kitap, İstanbul, 2007.
- FISCHER, Ernest; **Sanatın Gerekliliği**, (Çev: Cevat Çapan),
İmge Kitabevi-Verso Yayınları, Ankara, 1990.
- FOUCAULT, Michel; **Bu Bir Pipo Değildir**, (Çev: Selahattin Hilav),
YKY, İstanbul, 2004.

- FOUCAULT, Michel; **Hapishanenin Doğuşu**, (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay)
İmge Kitabevi, Ankara 2006.
- FOUCAULT, Michel; **Deliliğin Tarihi**, (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay),
İmge Kitabevi, Ankara, 2006.
- FRANKL, E. Victor; **İnsanın Anlam Arayışı**, (Çev: Selçuk Budak),
Öteki Yayınevi, Ankara, 1998.
- FREUD, Sigmund; **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, (Çev: Kamuran Sıpal), YKY,
İstanbul, 2001.
- FROMM, Erich; **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, (Çev: Yurdanur Salman –
Nalân İçten), Payel Yayınevi, İstanbul, 1994.
- FROMM, Erich; **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri**, (Çev: Şükrü Alpagut),
Payel Yayınevi, İstanbul, 1993.
- FROMM, Erich; **Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum**, (Çev: Necla Arat),
Say Yayınları, İstanbul, 1998.
- GENÇ, Adem; **Dada**, Doktora Tezi, DEÜ-GSF Yayınları, İzmir, 1983.
- GEORGES, Bataille; **İç Deney**, (çev: Mehmet Mukeddet Yakupoğlu),
Y.K.Y. İstanbul, 2006.
- GEORGES, Bataille; **Edebiyat ve Kötülük**, (Çev: Ayşegül Sönmez),
Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004.
- GIDERER, Hakkı Engin; **Resmin Sonu**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003.
- GIRARD, Rene; **Şiddet Ve Kutsal**, (Çev: Nemciye Alpay),
Kanat Kitap, İstanbul, 2003
- GIDENS, Anthony; **Sosyolojik Yöntemin Yeni Kuralları**,
(Çev: Ümit Tatlıcan- Bekir Balkız), Paradikma, İstanbul, 2003.
- GODENZI, Alberto; **Çinsel Şiddet**, (Çev: Sultan Kurucan-Coşar/Yakup Coşar),
Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1992.
- GOMBRICH, E. H.; **Sanat ve Yanılsama**, (Çev: Ahmet Cemal),
Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.
- GRAY, John; **El Kaide – Modern Olmanın Anlamı**, (Çev: Zehra Savan),
Everest Yayınları, İstanbul, 2004.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan; **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002

- HAYEK, Friedrich, A.; **Kanun Yaşama Faaliyeti ve Özgürlük**,
(Çev: Atilla Yayla), Ajans Matbaacılık A.Ş. Ankara, 1994.
- HEIDEGGER, Martin; **Nietzche'nin Tanrı Öldü Sözü**, (Çev: Levent Özşar),
Asa Kitabevi, Bursa, 2001.
- JAMESON, Fredric; **Postmodernizm**, (Çev: Nuri Plümer), YKY, İstanbul, 1992.
- JAMESON, Fredric; **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**,
(Çev: Nuri Plümer), YKY, İstanbul, 1994.
- JAY, Martin; **Adorno**, (Çev: Ünsal Oskay), Der Yayınları, İstanbul, 2001.
- JULIA, Kristeva; **Korkunun Güçleri**, İğrençlik Üzerine Bir deneme,
(Çev: Nilgün Tatal), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**,
Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**,
Agora Kitaplık,,İstanbul, 2005.
- KANDINSKY, Wassily; **Sanatta Ruhsallık üzerine**, (Çev: Gülin Ekinci),
Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2001.
- KEANE, John; **Şiddetin Uzun Yüzyılı**, (Çev: Bülent Peker),
Dost Kitabevi, Ankara, 1998.
- KERNBERG, Otto; **Sapıklıklarda ve Kişilik Bozukluklarında Saldırganlık**,
(Çev: M. Banu Büyükkal), Metis Yayınları, İstanbul, 2000.
- KIERKEGAARD, Soren; **İroni Kavramı**, (Çev: Sıla Okur),
Kültür Yayınları, İstanbul, 2003.
- KONGAR, Emre; **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**,
Remzi, Kitabevi, İstanbul, 1995
- KOVEL, Joel; **Tarih ve Tin**, (Çev: Hakan Pekinel),
Ayrıntı yayınları, İstanbul, 2000.
- KÖKNEL Özcan; **Bireysel ve Toplumsal Şiddet**, Altın Kitaplar Yayınevi,
İstanbul, 2000.
- KUSPIT, Donalt; **Sanatın Sonu**, (Çev: Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları,
İstanbul, 2006.
- KRISTEVA, Julia; **Korkunun Güçleri-İğrençlik Üzerine Deneme**,
(Çev: Nilgün Tatal), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.

- KÜÇÜK, Mehmet; **Modernite Versus Postmodernite**, Vadi Yayınları, Ankara, 2000.
- LENOIR, Beatrice; **Sanat Yapıtı**, (Çev: Aykut Derman), YKY, İstanbul, 2002.
- LENTRICCHIA, F.IMCAULIFFE, J.; **Katiller, Sanatçılar ve Teröristler**, (Çev: Barış Yıldırım), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.
- LEPPERT, Richard; **Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsal İşlevi**, (Çev: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002.
- LEKTORSKY, Viktor; **Özne, Nesne, Bilgi**, (Çev: Şükrü Alpagut), Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul, 1998.
- LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982.
- LYOTARD, Jean, F.; **Postmodern Durum**, (Çev: Ahmet Çiğdem), Ara Yayıncılık, İstanbul, 1990.
- MANDEL, Ernest; **Geç Kapitalizm**, (Çev: Candan Badem), Versus Kitabevi, İstanbul, 2008.
- MARCUSE, Herbert; **Estetik Boyut**, (Çev: Aziz Yardımlı), İdea Yayınevi, İstanbul, 1997.
- MARCUSE, Herbert; **Karşı Devrim ve İsyan**, (Çev: Gürol Koca-Volkan Ersoy), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.
- MARX, K.,ENGELS, F.; **Alman İdeolojisi**, (Çev: Sevim Belli), Sol Yayınları, Ankara,1976.
- MAY, Rollo; **Kendini Arayan İnsan**, (Çev: Aysen Karpat), Kuraldışı Yayıncılık, İstanbul, 1998.
- MAY, Rollo; **Yaratma Cesareti**, (Çev: Alper Oysal), Metis Yayınları, İstanbul, 2001.
- MISIR, Mustafa Bayram – BALTA, Ecehan; **Modernizm, Postmodernizm ve Sol**, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999
- MORAN, Berna; **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1994.
- MORGAN, T. C. ; **Psikolojiye Giriş**, (Çev: Hüsnü Arıcı, İffet Dinç, Giray Uraz), Hacettepe Üniversitesi Psikoloji Bölümü Yayını, No:1, Ankara, 2004.

- NIETZSCHE, Friedrich; **Böyle Buyurdu Zerdüşt**, (Çev: A. Turan Oflazoğlu), Cem Yayınevi, İstanbul, 1995.
- PANOFSKY, Erwin; **İkonografi ve İkonoloji**, (Çev: Engin Akyürek), Afa Yayıncılık İstanbul, 1995.
- PEARSON, Keith Ansell; **Kusursuz Nihilist**, (Çev: Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları İstanbul, 1998.
- PERNINOLA, Mario; **İletişime Karşı**, (Çev: Durdu Kundakçı), Dost Kitabevi, 2005
- RIBEMONT, Georges-Dessaignes, **Dada Manifestoları**, Altıkırkbeş Yayınları, Türkçesi: Melis Oflas, İstanbul, 2008
- RICHIS David; **Antropolojik Açından Şiddet**, (Çev: Dilek Hattatoğlu), Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 1989.
- ROBINS, Kevin; **İmaj -Görmenin Kültür ve Politikası-**, (Çev. Nurçay Türkoğlu), Ayrıntı, İstanbul 1999.
- RORTY, Richard; **Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.
- ROSENBERG, B.; Marshall, **Şiddetsiz İletişim**, (Çev. Gülden Şen- Mahmut Tuna), Sistem Yayıncılık, İstanbul, 2004.
- ROSENAU, P. Mari; **Post-Modernizm ve Toplumbilimleri**, (Çev: Tuncay Birkan), Ark, Ankara, 1998.
- SARUP, Madan; **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, (Çev: A. Baki Güçlü), Ark Yayınları, Ankara, 1995.
- SAYIN, Zeynep; **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.
- SENNETT, Richard; **Otorite**, (Çev: Kamil Duran), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.
- SCHELER, Max; **Hınç**, (Çev: Abdullah Yılmaz), Kanat Kitap, Pusula Yayınları, İstanbul, 2004.
- SHAYEGAN, Daryus; **Yaralı Bilinç**, (Çev: Haldun Bayrı), Metis Yayınları, İstanbul, 1997.
- SLATER, Phil; **Frankfurt Okulu**, (Çev: Ahmet Özden), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998.
- SÖNMEZ, Nemci; **Sanat Hayatı İçerir mi?** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.

- TANİLLİ, Server; **Uygarlık Tarihi**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1996.
- TANİLLİ, Server; **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası**, Adam Yayınları, İstanbul, 1999.
- TİMUÇİN, Afşar; **Erken Ölümlüler**, Bulut Yayınları, 2005.
- TOLAN, Barlas; **Çağdaş Toplumun Bunalımı, Anomi ve Yabancılaşma**, Kalite Matbaası, Ankara, 1980.
- TOLSTOY; **Sanat Nedir?**, (Çev: Baran Dural), Şule Yayınları, İstanbul, 1996.
- TOLSTOY; **Sevginin Yasası & Şiddetin Yasası**, (Çev: Ekrem Özbek), Metropol Yayınları, İstanbul, 2005.
- TOYNBEE, Arnold; **Militarizmin Kökenleri**, A yayınları, İstanbul, 1989.
- TOURAINÉ, Alain, **Modernliğin Eleştirisi**, Yapı kredi Yayınları, İstanbul, 1995.
- TURANÎ, Adnan; **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006.
- ÜNLÜ, Mahir; **Kavramlar ve Boyutları**, İnkılâp ve Aka Kitapevleri, İstanbul, 1980.
- WOLFFLIN, Heinrich; **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.
- YETİŞKEN, Hülya; **Estetiğin ABC'si**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1991.
- ZEYTİNOĞLU, Emre; **Sanatın Suç Ortakları**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2003.

MAKALELER

- AKMAN, Kubilay; “*Orlan: Kırılan Ten*”, **Cogito, Ten: Derinden**, , Sayı:44–45, Yapı Kredi Yayınları, Kış 2006.
- AKYILDIZ, Hüseyin; “*Bireysel ve Toplumsal Boyutlarıyla Yabancılaşma*”, **Süleyman Demirel Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi**, Say:3, 1998.
- ANTMENT, “*Sanatın Ateş Hattı*”, **Anadolu Sanat**, A.Ü.G.S. F. yayınları, Sayı:14, Güz 2003
- BAUDRILLARD, Jean; “*İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik*”, **Doğu-Batı Dergisi**, Sayı: 19, (Çev: Oğuz Adanır), Mayıs-Haziran-Temmuz 2002.
- BRAUNECK, M, “*Dada: Zürih ve Berlin*”, **Dada Manifestoları**, Altıkkırbeş Yayınları, Türkçesi: Melis Oflas, İstanbul,2008.
- CABANNE, Pierre; “*Kolâjlar*”, (Çev: Meltem Cansever), **Modernizm Serüveni II.**, Y.K.Y., İstanbul, 1996.
- ERTEN, Yavuz – ARDALI, Cahit; “*saldırganlık, şiddet ve Terörün Psikososyal yapıları*” **Şiddet, Cogito**, Kış-Bahar 1996.
- KESKİN, Ferda; “*Foucault’da Şiddet ve İktidar*”, **Cogito**, Sayı 6–7, Yapı Kredi Yayınları, Kış-Bahar, İstanbul 1996
- GENÇAYDIN, Zafer; “*Teknolojik Toplumda Sanat ve Sanatçı*”, **Teknoloji ve Sanat**, Hacettepe Yayınları, Ankara, 1997
- AKYILDIZ, Hüseyin; “*Bireysel ve Toplumsal Boyutlarıyla Yabancılaşma*”, Süleyman Demirel Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi, Say:3, 1998.
- HOBART, Mark; “*Şiddet ve Susku: Bir Eylem Siyasetine Doğru*” **Cogito**, Sayı: 6-7, Kış-Bahar, İstanbul 1996
- IŞIK, İ. Emre; “*Toplumsal Teoride Beden: Beden Tekniklerinden Şizo-Analize*”, **Toplum bilim**, Sayı: 5, Kasım 1996.
- İSKENDER, Kemal; “*Günümüzdeki Şekliyle Sanatın Anlamı*”, **Türkiye’de Sanat**, Kasım/Aralık, 1993, Sayı:11
- İNAM, Ahmet; “*Sanal Gerçeğin Gerçekliği mi, Gerçek Gerçekliğin Sanallığı mı?*”, **Bilgi ve Toplum**, Sayı: 2, 1999.

- KELES, Ruşen/ÜNSAL Artun; “*Kent ve Siyasal Şiddet*”, **Cogito**, Sayı:6–7, Kış-Bahar, İstanbul 1996.
- UÇKAN, Özgür; “68–98 ‘Bağlı Olmak’ Artık Kaotik Retorik Antimonik Dengesini Yitiriyor”, **Sanat Dünyamız**, 1998, Sayı: 67
- SADAK, Yalçın; “*Modernist ve Postmodernist Sanatta Alıntılar Sorun*”, **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, Plastik Sanatlar Derneği Yazı Dizisi, İstanbul, 1991.
- SAĞLAM, Mümtaz; “*Resim/Anlatı Özdeşliği Üzerine ya da Aykırı Resme Giriş İçin Denemeler*”, **Anadolu Sanat**, A.Ü., G.S.F. Yayınları, Sayı:4, Güz,2003.
- SANOUILLET, Michel; “*Dadacılığın Kökeni*”, (Çev: Turhan Ilgaz), **Modernizmin Serüveni-II.**, Y.K.Y, İstanbul, 1996.
- SAYIN, Zeynep; “*Batı 'da ve Doğu 'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet*”, **Defter Dergisi**, Sayı:40
- SÖNMEZ, Nemci; **Adam Sanat**, Ekim, 1993, Sayı: 95
- ORAN, Fatma; “*Aynı Kalarak Değişen Ressam: Aydın Ayan*”, **Cumhuriyet Gazetesi**,15 Nisan 1992
- RIBEMONT, Rimbemont Georges-Dessaigues; **Dada Manifestoları**, Altıkkırkbeş Yayınları, Türkçesi: Melis Oflas, İstanbul,2008.
- TANSUĞ, Sezer; “*Neşet Günalda Figür Güçleniyor*”,**Sanat Çevresi**, Aralık 1981, Sayı:38, s.14
- TURNER, Bryan S.; “*Kapitalizm, Sınıf ve Hastalık*”, **Toplum bilim**, (Çev: Aylın Dikmen),Sayı: 13, Temmuz 2001.
- TÖNEL, Adnan; “*Sanatçı Refleksi ‘Happening ve Şiddet’*”, **Cogito**, Sayı:6–7, Kış-Bahar 1996
- ULUSOY, Demet; “*Bilgi Toplumunda Kültürel Globalleşme Sürecinde Sanat ve Sanatçılar*”, **Bilgi Çağı ve Sanat** VI. Ulusal Sanat Sempozyumu, H.Ü.G.S. F. yayınları, Mayıs 2000, Ankara
- ÜNSAL, Artun; “*Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi*”, **Cogito**, Sayı:6–7, Kış-Bahar,1996
- YEĞENOĞLU, Medya; “*Orlan: Gövdenin Dili*”, **Birikim Dergisi**, Sayı:75, Kış 1997.

YABANCI KAYNAK İNTERNET ADRESLERİ

<http://www.egs.edu/faculty/baudrillard/baudrillard-the-violence-of-the-image.html>
<http://www.artnet.com/Artists/ArtistIndex.aspx?alpha=W21>
<http://www.stelarc.va.com.au/suspens/suspens.html>
<http://www.arken.dk/view.asp?ID=1825=HatoumUK>
<http://www.renewal.org.au/artcri Aol>
<http://www.channel.O.org/massumi>
<http://www.moma.org/exhibitions/1997/sherman>
<http://www.images.google.com/ingres?imgurl=http:www.gresen.ugs.no/kunts>
<http://www.absolutearts.com/artnews/2001/04/11/28374.html>
http://www.artmolds.com/ali/lallofame/ron_mueck.htm
<http://www.atlas.cc.itu.edu.tr/ensicia/designopohy/inceleme/ronmueck.php>
<http://www.images.google.com.tr/images?q=ran+mueck&=lang-tr&sa=N8>
<http://www.sussex.ac.uk/unist/ar..Aol>
http://www.ubu.com/papers/barry_interview.html
<http://www.friend-magazine.com/06/art-stelarc.html>
<http://www.smcm.edu/users/inshear/lecture%20web%20pages/1202obtrar>
http://www.artnet.com/artist/16647/wolfgang_Tillmans.html-58k
http://www.newyorkmetro.com/nymetro/arts/art/reviews/n_7987
<http://www.lookart.com/news/march-april-2004/giysin>
<http://www.cmu.edu/magazine/02spring/borofsky.html>
<http://www.en.wikipedia.org>
<http://www.harring.com>
<http://www.digibodies.org/online/stelarc.html>
<http://www.supervert.com/essays/art/beecroft.html>

TÜRKÇE KAYNAK İNTERNET ADRESLERİ

- ACAR, Barış; “*Damien Hirst, Ölüm ve Çağdaş Sanat*” (erişim:15 Kasım 2008)
<http://acarbaris.blogspot.com/2007/09/damien-hirst.html>
- AKDENİZ, Bilge; “Anlatı Sıkıntısını Aşan Bir Film Mayıs Sıkıntısı, Kendini Arayan Bir Yönetmen Nuri Bilge Ceylan” (8 Mayıs 2008)
http://www.nbcfilm.com/mayis/press_yeniyonelim3bige.php
- AKMAN, Kubilay; “*Orlanın Suretleri*” (erişim:16 Kasım 2008)
http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html
- AKTAN, C. Can - TUNÇ, Mehtap; “Bilgi Toplumunun Doğuşu ve Gelişimi”
Yeni Türkiye Dergisi, Ocak-Şubat 1998: s.118-134. (erişim: 29 Aralık 2008)
<http://www.canaktan.org/yeni-trendler/bilgi-toplumu/bilgi-toplum-dogusu.htm>
- ANTMEN, Ahu; “Bugün, Bu Dünya ve Resim...”
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=174805>
- BABAOĞLU, Haşmet; “*Zayıflama Değil, Striptiz Bu!*” (erişim:20 Temmuz 2008)
<http://makale.turkcebilgi.com/kose-yazisi-70408-hasmet-babaoglu-zayiflama-degil-striptiz-bu.html>
- BARAZ, Yahşi; “Tracey Emin ve Sanatta Yeni Yorumlar” (erişim:21 Eylül2008)
<http://www.galeribaraz.com/yahsibaraz/tracey.htm>
- COSTA, Nic “Dying to see it! A survey of Death in Contemporary Art”
(15 Aralık 2008)<http://www.niccosta.com/publications/ARTERI8.pdf>
- ÇAKIR, Cemile; “*Gerçeklikten Simgeselliğe Aydın Ayan*”
Demokrasi Gazetesi, 11 Mart 1997
- ÇALIKOĞLU, Levent; “bir ‘gövde’kendisini ne kadar temsil edebilir ?”
http://www.irfanonurmen.com/turkish/biyografi_detay3.php?recordID=5
- DURDU, Aydın, DURDU, Bircan “*Eski Mısır’da Ölüm ve Ölüm Gelenekleri*”
(erişim 1 Mart 2009) http://www.folklor.org.tr/haber_detay.asp?id=42
- DOLMACI, Sevil; “Ölü Doğa: Kasap Dükkanı Sahnelerinden Yeni Dünyanın İkonları Parçalanmış İnek ve Koyunlara” (erişim 23.04.2009)
<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=132&bhjs=0>
- GÜNAY, Bekir; “*27 Mayıs 1960 Darbesi ve Etkileri*”,(erişim:10 Kasım 2008)
www.geocities.com/begunay/z14.htm - 94k
- GÜZEL, Murat; “*Güç Kullanmak Otoriteyi Zaafa Uğratar*”,
(Erişim:5 Haziran 2008) <http://www.tumgazeteler.com/?a=2837047>
- KAHRAMAN, Hasan Bülent; “*Giysinin Yok Ettiği Beden*” (erişim 27 Aralık 2008)
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=109184>
- KAHRAMAN, Hasan Bülent; “*Cinselliği Anlatan Sanat*” (erişim: 30 Ocak 2008)
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=135274&tarih=25/11/2004>
- KAHRAMAN, Hasan Bülent; “*Estetiğe Şiddetli Dokunuşlar*” (erişim:2 Mayıs 2008)
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=116248&tarih=13/05/2004>
- KAHRAMAN, Hasan Bülent; “*Günümüz Görselliğini Algılamak*”
(erişim:22 Ksım2008) <http://research.sabanciuniv.edu/889/1/3011800000249.pdf>
- KALYONCU, Cemal A.; “*Herkesin Bir Robot Arkadaşı Olacak*”,(23.06.2003)
<http://www.aksiyon.com.tr/detay.php?id=2714>

- KARA, Şükran; “*Harry Potter’ın Şiddet Büyüsü*” (erişim:24 Mart 2008)
http://emekcimemur.com/?s=makale_ayrinti&makale_no=48
- KARAYAGMURLAR, Bedri; ”*Sanatta Kavram, Sanatın Kavramlaşması ve Bir Bienal Girişimi*”(erişim: 2 Haziran 2009)
<http://karayagmurlaryazilar.blogspot.com/search?updated-min=2007-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&updated-max=2008-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&max-results=11>
- İNAM, Ahmet; “Şiddeti Anlamak” (erişim:17 Nisan 2007)
<http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/dersbelgeligi/kunduz/siddet/ahmetinam.htm>
- MADRA, Beral; “‘80’li Yıllarda Tükiyede Sanat Üretimi”
http://www.tiyatrodao.com/dao/index.php?option=com_content&view=article&id=51:80li-yillarda-tuerkyede-sanat-ueretmberal-madra-&catid=34:makale&Itemid=55
- ÖĞÜT, Hande; “*Postmodern kadının Dönüşümü*”, (erişim:25 nisan 2008)
http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=7269
- ÖGÜT, Hande; “*Kapak*” (erişim:05.10.2008)
http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=3547
- ÖTKÜN, Ceyral; “Sanat esinini toplumsal duyarlılıktan alır ve yeni bir yaşamın olanağını yaratır”(erişim:17 Aralık 2008)
http://www.dicle.edu.tr/~fel/akademik/Metin_Bal/metin_yayinlar/siddet_violence_article_symposium_metin_bal.htm
- SAYAR, Kemal; “Küreselleşmenin Psikolojik Boyutları”
http://www.felsefekibi.com/forum/forum_posts.asp?TID=35445&KW=%FEizo freni
- SUĞUR Serap, SUĞUR Nadir; “Geleneksel Toplumdan Modern Topluma Geçiş” (erişim:20 Ekim 2008)
<http://www.aof.anadolu.edu.tr/kitap/IOLTP/1268/unite02.pdf>
- ŞAHİNER, Rifat; “*Küresel Ekonomi ve Sanat*” (erişim 15 Eylül 2008)
<http://www.ebenzin.com/sayi3/1.asp>
- ŞÜKRAN, Kara; “*Harry Potter’ın Şiddet Büyüsü*” (erişim:24 Mart 2008)
http://emekcimemur.com/?s=makale_ayrinti&makale_no=48
- TANSUĞ, Sezer;”“Bir Eğilimler Karması”
http://aydinayan.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=457§ion=7□=TR
- TAŞ, Tefvik “Zulmün İnceltilmesi Üzerine Saklı Ses”
http://www.sav.org.tr/tevfik_2003.htm
- UYANIK, Figen; “Çocuk bedenleri ‘ihlal’ ediliyor”
<http://arsiv.sabah.com.tr/2005/04/26/gun101.html>
- VESPER, Yeşim; “*Bir Ben Var Benden İçeri*” (erişim 8 Mayıs 2008)
<http://www.arkitera.com/arsgratiaartis.php?action=displayNewsItem&ID=11075&month=4&year=2008>
- VOGEL, Carol; “*Kendi Eserlerine Yatırım Yapan Sanatçı*” Çev:Adem Genç, (erişim 25 Ocak 2009) <http://www.beykent.k12.tr/ademgenc/yazi8.html>
- YÜKSEL, Özcan “*İmge İmparatorluğu*” (erşim:1 Ocak 2007)
http://www.bilimarastirmavakfi.org/html2/yayinlar/evren_yoktan_yaratildi.html
- YİĞİTRamazan; “*Narsizm Nedir?*”(erişim:26 Aralık 2008)
<http://www.etkiliinsan.com/detay.aspx?id=40&cID=31>
- ZİHLİ, Serkan; “*Sanat Şiddet ve Ölüm*” (erişim: 8 mayıs 2007)
<http://arsiv.hurriyetim.com.tr/agora/00/03/01/sanat.htm>

<http://ansiklopedi.turkcebilgi.com/Dinozorlar> (erişim: 23 Eylul 2008)
“Toplumsal Değişimler Karşısında Gerçeklik Sorunu ve
Sanat Yapıtlarına Yansıması” (erişim,10 Kasım 2008)
<http://zlmzn.spaces.live.com/blog/cns!DCF1636A894AF2BA!167.entry>
[http://www.volcanodiscovery.com/volcanotours/
photos/pompeji.html?&L=1&photo=3&cHash=aa08d2384e](http://www.volcanodiscovery.com/volcanotours/photos/pompeji.html?&L=1&photo=3&cHash=aa08d2384e)
(erişim:18 Kasım 2008)
<http://www.lebriz.com/mag/mayo03/kavsan05/.asp>
[http://www.volcanodiscovery.com/volcanotours/photos/pompeji.html?&L=1&photo
=3&cHash=aa08d2384e](http://www.volcanodiscovery.com/volcanotours/photos/pompeji.html?&L=1&photo=3&cHash=aa08d2384e) (erişim:18 Kasım 2008)
<http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2005/09/sherman-cindy-fotografia.html>
(erişim:8 Mayıs 2008)
<http://ansiklopedi.turkcebilgi.com/Dinozorlar> (erişim: 23 Eylul 2008)
http://www.bilimarastirmavakfi.org/html2/yayinlar/evren_yoktan_yaratildi.html
(erişim 18 Kasım 2008)
<http://oezers.com/forum/index.php?showtopic=14&st=20>(erişim:13 Mayıs 2008)
<http://www.artnet.com/>
<http://www.kesfetmekicinbak.com/atlasdan/atlasname/00162/index.php>
(erişim:20 Şubat 2008)
http://www.galeriinter.net/y_.asp?id=-1201908981(erişim:12 Aralık 2008)
[http://www.kesfetmekicinbak.com/atlasdan/atlasname/01034/http://tr.wikipedia.org/
wiki/Frans%C4%B1z_devrimi](http://www.kesfetmekicinbak.com/atlasdan/atlasname/01034/http://tr.wikipedia.org/wiki/Frans%C4%B1z_devrimi) (erişim 19 Aralık 2008)
<http://www.pusula.tv/detail.asp?Gundem=3260> (erişim:05.06.2007)
http://www.upsd.org.tr/cagdassan_html/harem
<http://www.arkitera.com.tr/diyalog/aykutoksal/makale17.htm>
<http://www.vision1.eee.metu.edu.tr/%7Emetafor/yazi/2203-tech-sanat.htm>
<http://www.zinhar.com/tekst/kurban.html>
http://www.gazeteport.com.tr/YASAM/NEWS/GP_310203
<http://www.radical.com.tr?haber.php?haberno=139934>
http://www.nbcfilm.com/mayis/pres_yeniyonelim3bige.ph
http://www.msgsu.edu.tr/data/doc/temel_egitim_etkinlikler/22.rtf
<http://www.hurriyetim.com.tr>
<http://tr.wikipedia.org/wiki/Pl%C3%BCralizm>
<http://www.universite-toplum.org/text.php3?id=180>
<http://www.mimoza.marmara.edu.tr>
http://www.milliyet.com.tr/ekler/gazete_pazar981101/indeks.html
<http://www.ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?pad=1985>
<http://www.okuyanus.com/icerik.asp?IcerikID=826>
<http://www.netyorum.com/bolum/sanat/20030123-07.htm>
<http://www.istanbulmuseum.org/muze/dergi/turkcedergi/sansasyon.html>
http://www.fotografya.gen.tr/issue-11brock/lisa_brock.html
<http://www.evrensel.net/04/04/22/kultur.html>
http://www.felsefeekibi.com/dergi2/s2_y4.html
[http://www.mimoza.marmara.edu.tr/avni/dersbelgeligi/kunduz/siddet/sanatvesiddet.](http://www.mimoza.marmara.edu.tr/avni/dersbelgeligi/kunduz/siddet/sanatvesiddet)
<http://www.kesfetmekicinbak.com>
http://www.felsefeekibi.com/dergi2/s2_y6.html
http://www.felsefeekibi.com/forum/forum_posts.asp?TID=3545&KW=%FEizofreni
<http://www.ozgurpolitika.org/1997/kasim/1106ksb.htm>

<http://www.milliyet.com.tr/2002/01/27/yazar/uras.html>
<http://www.ayrinti.net/nietzsche/nietzsche/h-llanet.htm>
<http://www.tiyatrodergisi.com.tr>
<http://www.sozluk.sourtimes.org>
<http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1176>
<http://www.msxlabs.org/forum/sanat/14388-fluxus-sanatta-devrimci-bir-akim.html>
http://www.turkishtime.org/kasim/91_1tr.htm
<http://www.ayyas.com/murekkep-hokkasi/10386-friedrich-wilhelm-nietzsche/>
http://www.ideayayinevi.com/noesis/siddet/siddet_01.htm
<http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=153>
http://www.sanatteorisi.com/article_read.asp?id=345
<http://www.evrenselbasim.com/kultur/102d.html>
<http://ailehayati.blogcu.com/1501178/>
<http://www.arkitera.com/v1/diyalog/aykutkoksak/makale17.htm>
<http://www.istanbulfilmhouse.com/index.asp?page=ayinkonusu&id=20>
<http://www.kedigen.com/konu/20/3847>
<http://www.aleviweb.com/forum/showthread.php?t=517>
http://www.ykykultur.com.tr/cogito/52/recep_alpyagil.html
<http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/psikoloji/klinik.htm#sizofren>
<http://www.webhatti.com/saglik-yasam/172407-dijital-siddet.html>
<http://www.netkitap.com/kitap/52251/annem.htm>
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=78031>
<http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=151>
http://www.obarsiv.com/pdf/evrim_hikmet.pdf
<http://www.hakandaloglu.com/resimgalerileri/eromekanik/eromekanikana.htm>
<http://dusundurensozler.blogspot.com/2007/08/iddete-kari-felsefe.html>
<http://www.edebistan.com/index.php/elestiri/abdullahsevki/parcalanmis-sanat-sanat-etkinliklerinin-kuresel-kapitalizmin-postmodern-kultur-kosullarindaki-genel-durumu-uzerine-bir-deneme/2008/04/>
<http://www.btmadra.com/articles/kalder.html>
<http://www.edebistan.com/index.php/elestiri/abdullahsevki/parcalanmis-sanat-sanat->
<http://www.elyadal.org/pivolka/02/savas.htm>
http://www.cazci.com/makale.php?art_id=3
<http://www.fotograf.net/Artist/araguler/nedediler.htm> (erişim: 20 Eylül 2008)
http://www.historicalsense.com/Archive/nietzsche_2.htm
http://tr.wikipedia.org/wiki/Performans_sanat%C4%B1
<http://www.3harf.com/so%C4%9Fuk+sava%C5%9F>(erişim,30 eylül 2008)
<http://www.universite-toplum.org/text.php3?id=180>,(erişim,21 Kasım 2008)
<http://www.tfaoi.com/aa/2aa/2aa534.htm> (erişim:7 Kasım2007)
http://tr.wikipedia.org/wiki/Cindy_Sherman(8 Mayıs 2008)
<http://tr.wikipedia.org/wiki/1402%27likler> (erişim: 5 Haziran 2009)
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&modPainters_artistDetailID=217
http://tr.wikipedia.org/wiki/Toplumcu_ger%C3%A7ek%C3%A7ilik
<http://ibrahimciftcioglu.com>
<http://www.arkitera.com/v1/sanat/2005/03/haberler/hafta21-27/mehmetguleryuz.htm>