



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA
YETERLİK
TEZİ**

**SAVAŞ OLGUSUNUN SANATSAL
DİŞAVURUMLARI**

GÜLFEM MARAKOĞLU

RESİM ANA SANAT DALI

MAYIS 2019



**SAVAŞ OLGUSUNUN SANATSAL
DIŞAVURUMLARI**

GÜLFEM MARAKOĞLU

DANIŞMAN: Prof. Dr. Canan DELİDUMAN

SANATTA YETERLİK TEZİ

RESİM ANA SANAT DALI

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

MAYIS 2019

Gülfem MARAKOĞLU tarafından hazırlanan “Savaş Olgusunun Sanatsal Dışavurumları” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Resim Anasanat Dalında SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Canan DELİDUMAN

Resim Anasanat Dalı, Karatay Üniversitesi

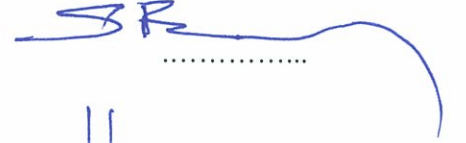
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum



Başkan: Prof. Dr. Serap BUYURGAN

Grafik Anasanat Dalı, Başkent Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye: Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

Resim Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye: Doç. Dr. Mehtap PAZARLIOĞLU BİNGÖL

Temel Sanat Eğitimi Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye: Doç. Melda ÖNCÜ

Resim Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum



Tez Savunma Tarihi: 28/05/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Sanatta Yeterlik Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Figen ZAİF

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Gülfem MARAKOĞLU

28.05.2019



SAVAŞ OLGUSUNUN SANATSAL DIŞAVURUMLARI
(Sanatta Yeterlik Tezi)

GÜLFEM MARAKOĞLU

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Mayıs 2019

ÖZET

Araştırma konusu olarak “Savaş Olgusunun Sanatsal Dışavurumları” seçilmiştir. Çok eski çağlardan beri insanlığın derin yarası olan savaşlar, yüzlerce yıl geçmesine rağmen günümüzde hala varlığını sürdürmekte ve toplumsal olaylara karşı hassasiyetleri her zaman gözle görünür olan sanatçıların sanatsal yaratımlarına ilham kaynağı olmaktadır. Mağara resimlerinden günümüzde yaşanan postmodern sürece kadar “savaş” konu olarak her zaman ele alınmış, değişen sadece biçimsel anlatım teknikleri olmuştur. Sanatta disiplinlerarası üretimlerin yoğun olduğu bu teknoloji çağında anlatım şekilleri de bu yönde evrilmiştir. Geleneksel resim ve heykel anlayışı güncel sanatta yerini ağırlıklı olarak kavramsal çalışmalara, fotoğrafa, videoya, enstalasyona ve dijital ağırlıklı üretimlere bıraksa da sanatçıların toplumsal kaygıları ele almadaki duyarlılığı her zaman dikkat çekici olmuştur.

Araştırmada, başlangıç evresindeki bireysel şiddet ve bu dürtünün altında yatan nedenlerden başlayarak, modernizm sürecindeki konuyla alakalı örneklerle, yaşanan büyük dünya savaşlarından etkilenen sanatçılara, geçtiğimiz yüzyılda atom bombalarıyla yerle bir edilen şehirlere, kimyasal silahlara maruz bırakılan çocuklara ve günümüzde hala yaşanan acı savaş sürecine değinilmiştir. Bahsedilen bu süreçler arasında tüm dünyada ve Türkiye’de ortaya çıkan sanatsal çalışmalardan örnekler ele alınarak, düşünürlerin, sanatçıların ve araştırmacının eserlerle alakalı görüşlerine yer verilmiş, son bölümdeki kişisel üretimlerle çalışma sonlandırılmıştır.

Bilim Kodu : 40408
Anahtar Kelimeler : Savaş, Sanat, Dışavurum
Sayfa Adedi : 185
Danışman : Prof. Dr. Canan DELİDUMAN

ARTISTIC EXPRESSION OF THE WAR PHENOMENON
(The Thesis of Proficiency in Arts)

GULFEM MARAKOGLU

GAZI UNIVERSITY
ENSTITUTE OF FINE ARTS
May 2019

ABSTRACT

As the research subject, the Artistic Expression of the Phenomenon of War was selected. Wars, a deep wound of humanity since very ancient times, still continue their existence today although hundreds of years have passed, and inspire the artistic creations of artists, whose sensitivity towards social events is always remarkable. "War" has always been addressed as an issue from the time of cave drawings till the postmodern era gone through in our day, what has changed has only been formal expression techniques. In this age of technology when interdisciplinary output in arts is intense, forms of expression have also evolved in this way. Although the traditional understanding of painting and sculpting has been profoundly replaced in current art by conceptual works, photos, videos, installation and digital-intensive output, the sensitivity of artists in addressing social anxiety has always been remarkable.

In the research, the basics that were addressed were individual violence in primordial stages when great wars hadn't yet been experienced, examples related to this issue in the era of modernism beginning from the underlying causes of this urge, artists influenced by great world wars experienced so far, cities razed to the ground in the previous century by atomic bombs, children exposed to chemical weapons and the lamentable era of war still experienced in our day. Among these eras and stages mentioned, examples of artistic works produced in Turkey and around the world were discussed, the views by thinkers, artists and the author related to the works were included, the research was ended by individual output in the last section.

Science Code : 40408
Key Words : War, Art, Expression
Number of Pages : 185
Advisor : Prof. Dr. Canan DELİDUMAN

TEŐEKKÖR

Tezimin hazırlık aŐamasındaki sŸreĉte değerli fikirleriyle yol gōsteren danıŐmanım sayın Prof. Dr. Canan DELİDUMAN hocama, bana disiplini, sorumluluk sahibi olmayı ve problem ĉōzmeyi ōęreten annem GŸlay KARSLİGİL'e, bizi bŸyŸtŸrken sevgi dolu kalbi ve merhametiyle her zaman arkamızda duran, hayata gōzlerimi aĉtıęımda gōrdŸęŸm ilk insana, babam Doktor Metin KARSLİGİL'e ve bu sŸreĉte her zaman yanımda olan, yaŐadıęım bŸtŸn stres ve sıkıntılara ortak olarak desteğini esirgemeyen eŐim Bora MARAKOğLU' na, en iĉten teŐekkŸrlerimi sunuyorum.

GŸlfem KARSLİGİL MARAKOğLU

İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLERİN LİSTESİ	x
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu/ Konunun Tanımı	1
1.2. Amaç	1
1.3. Sınırlılıklar	2
1.4. Yöntem.....	2
2. ŞİDDET VE SAVAŞ OLGUSU	3
2.1. Şiddetin Kökenleri / Tarih Öncesi Dönemlerde Savaş ve Sanat.....	4
2.2 Tarihte Savaşı Meydana Getiren Nedenler	8
2.3. Doğu Sanatında Savaş İmgeleri	11
2.3.1 Mezopotamya ve Mısır Sanatında Savaş Teması	11
2.3.2. İran minyatüründe savaş sahneleri	16
2.5. Antik Yunan ve Roma'da Savaş Teması	19
3. MODERNİZM VE SAVAŞ	23
3.1. 1. Dünya Savaşının Travması Sonucu Ortaya Çıkan Sanat	23
3.2. Sanatçılar	25
3.2.1. Francisco Goya	26
3.2.2. Käthe Kollwitz	31
3.2.3. Ferdinand Victor Eugéne Delacroix	36
3.2.4. Ernst Barlach.....	41
3.2.5. Pablo Picasso.....	44

3.2.6. Otto Dix.....	49
3.2.7. George Grosz	52
3.3. Dada ve Savaş Teması	55
3.4. Birinci Dünya Savaşı'ndaki Teknolojik Gelişmelerin Sanatsal Yansımaları. 60	
3.5. Türk Resim Sanatında Savaş Teması.....	69
3.5.1. Birinci dünya savaşı ve kurtuluş savaşını ele almış sanatçılardan örnekler.....	72
3.6. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Sanat Ortamı	81
4. TEKNOLOJİ & POSTMODERNİZM VE SAVAŞ	91
4.1. Teknolojinin Toplum ve İnsan Yaşamı Üzerindeki Etkileri.....	91
4.1.1. Teknolojik gelişmeler sonucunda artan tüketim toplumu.....	93
4.1.2. Silah teknolojisi ve savaş	97
4.2. Teknoloji & Savaş ve Sanat	99
4.2.1. Savaş ve fotoğraf.....	106
4.2.2. Görsel medyada psikolojik savaş/ şiddetin görsel olarak sunumu.....	115
4.2.3 Savaş Temalı Oyunlar	119
4.4. Postmodernizm ve Savaş.....	123
5. ÇALIŞMALAR	157
6. SONUÇ	173
KAYNAKLAR	175
ÖZGEÇMİŞ	185

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 2.1.	Mezolitik Döneme Ait Mikrolit Örnekleri	5
Resim 2.2.	Şiddete Uğramış İskelet Kalıntıları, Marta Mirazon Lahr; Fabio Lahr katkısıyla	6
Resim 2.3.	Tarih Öncesi Duvar Resmi, M.Ö. 5000-2000 dolayları, Tassili-n-ajjer, Nijerya	7
Resim 2.4.	Kadeş Savaşı'nda II. Ramses, M.Ö. 1274, Kabartma, Abu Simbel Tapınağı	11
Resim 2.5.	Mısırlılar ve Deniz İnsanları arasındaki Deniz Savaşı'ndan ayrıntı, M.Ö. 1160, III. Ramses Mezarı, Medinet Habu (Malek, 1999, s. 321)	12
Resim 2.6.	Boyanmış bir kutu üzerinde yer alan kaotik savaş sahnesi, M.Ö. 1330, Tutankamon mezarı, Mısır Müzesi, Kahire, Fotoğraf: Dr. Amy Calvert	12
Resim 2.7.	Amun Re Tapınağı'ndan Ayrıntı, M.Ö. 1280, Karnak (Malek,1999, s. 310).....	13
Resim 2.8.	Kral Naram-sin'e anıt, M.Ö. 2270 dolayları, Louvre Müzesi, Paris	14
Resim 2.9.	Asur Ordusu'nun Kale Kuşatması, M.Ö. 883-859 dolayları, Kaymaktaşı (su mermeri) Üzerine Kabartma, Asurnazirpal'in Nemrud'daki sarayından, British Museum, Londra	15
Resim 2.10.	Hidaspis Savaşı'nda Mancınıkla Saldırı, 1330, Demotte Şehnâmesi, İlhanlılar dönemi, Tebriz (Dieji, 2007, s. 205).....	17
Resim 2.11.	İki Savaşçı, Yaklaşık 1480, 32x94cm, Şehname, Akkoyunlu Türkmen dönemi (Dieji, 2007, s. 246)	17
Resim 2.12.	Rüstem'in, Dev Ekvan Tarafından Havaya Kaldırılması, 1499, Şehnamelerden Seçme Minyatürler, Topkapı Sarayı Müzesi (Dieji, 2007, s. 259).....	18
Resim 2.13.	Traianus Sütunu, M.S.114 dolayları, Roma	21
Resim 2.14.	Gladyatör Dövüşü, Mozaik, Museum And Gallery of Villa Borghese, Roma.....	22
Resim 3.1.	Menin yolunda ölü atlar/ 1. Dünya Savaşı, 1917, Belçika	24
Resim 3.2.	Francisco Goya, ve Onun İçin Yapılabilecek Bir Şey Yoktu, 1810-1811, 14.2x16.8 cm, Gravür, Savaşın Felaketleri Dizisinden 15. Resim	27

Resim 3.3.	Francisco Goya, 3 Mayıs 1808, 1814, Prado Müzesi, Madrid	29
Resim 3.4.	Edouard Manet, İmparator I. Maximilian'ın İnfazı, 1867, 252 × 305 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Kuntshalle Mannheim	30
Resim 3.5.	Pablo Picasso, “Kore’de Katliam”, 1951, Picasso Müzesi, Paris.....	31
Resim 3.6.	Kathe Kollwitz, Tutsaklar (The Prisoners), 1908, 36.8 x 53 cm, Gravür, New York	32
Resim 3.7.	Kathe Kollwitz, Köylülerin İsyanı (Outbreak), 1903, British Museum, Londra.....	33
Resim 3.8.	Kathe Kollwitz, Anneler (The Mothers) 1922, MoMA.....	35
Resim 3.9.	Kathe Kollwitz, İki Çocuğuyla Anne, (Mother With Two Children), 1932, Kathe Kollwitz Müzesi, Köln.....	36
Resim 3.10.	Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830, 2.6 x 3.25 m, Tuval Üzerine Yağlıboya, Louvre Müzesi, Paris	38
Resim 3.11.	Liu Bolin, Şehirde Saklanmak (Hiding in the City) No.09, 2006, Paris	39
Resim 3.12.	Eugène Delacroix, Sakız Adasında Katliam, (The Massacre at Chios) 1824, 419 x 354 cm, Kanvas üzerine Yağlı Boya, Louvre Müzesi, Paris	40
Resim 3.13.	Ernst Barlach, Umut ve Çaresizlik, II, 1931, Taşbaskı, Ernst Barlach Müzesi, Wedel.....	42
Resim 3.14.	Ernst Barlach, İntikamcı (Der Racher), 1914, Tate Museum, Birleşik Krallık	43
Resim 3.15.	Pablo Picasso, Güvercin (Dove), 1949	44
Resim 3.16.	Pablo Picasso, Guernica, 1937, Reina Sofia Müzesi, Madrid	46
Resim 3.17.	Guernica Ayrıntı	48
Resim 3.18.	Otto Dix, “Ölümün Dansı”, 1924, Savaş serisinden, Gravür, MoMA	49
Resim 3.19.	Otto Dix, Şok Birlikleri Gaz Altında İlerliyor, (Der Krieg),1924, Savaş Serisinden, MoMA	50
Resim 3.20.	Otto Dix, “Savaş Triptiği”, 1932, Merkez Panel: 204x204 cm, Yan panellerin her biri: 204x102 cm , Ahşap Üzerine Zamklı Boya, Gemälde Galerie Neue Meister, Dresden.....	51

Resim 3.21. George Grosz, Hava Saldırısı (Air Attack/ Fliegerbombe), 1915, MoMA	53
Resim 3.22. George Grosz, Cenaze (The Funeral) 1918, Staatsgalerie, Stuttgart	53
Resim 3.23. George Grosz, Toplumun İleri Gelenleri, 1926, 200x108 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Berlin.....	54
Resim 3.24. Hannah Höch, Son Weimar Birasını Dada Mutfak Bıçağıyla Kes Almanya'nın Kültürel Çağının Göbeği, 1919, 90x144 cm, Kağıt Üzerine Kolaj, Berlin Ulusal Müzesi.	56
Resim 3.25. John Heartfield, Yaşasın Tereyağının Hepsi Bitmiş!, 1935, Fotomontaj, Akron Sanat Müzesi, ABD	58
Resim 3.26. Max Ernst, "Masumların Katli", 1920, 295 x 380 mm, Fotomontaj ve Çizim, Lindy ve Edwin Bergman Koleksiyonu	59
Resim 3.27. Ernst Ludwig Kirchner, Asker Olarak Otoportre, 1915, 69x61 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College.....	61
Resim 3.28. Max Beckmann, Gece, 1918-1919, 133x154 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Düsseldorf.....	62
Resim 3.29. Paul Nash, Yeni Bir Dünya Kuruyoruz, 1918, 71.2 x 91.4 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İmparatorluk Savaş Müzesi, Londra	64
Resim 3.30. Christopher Richard Wynne Nevinson, Şafak Vakti (A Dawn), 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, Londra	65
Resim 3.31. Christopher Richard Wynne Nevinson, Dinlenen Fransız Birlikleri, 1916, 71x91.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İmparatorluk Savaş müzesi, Londra	66
Resim 3.32. Wyndham Lewis, Bombalanmış Batarya, 1919, 152.5x317.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İmparatorluk Savaş Müzesi, Londra.	66
Resim 3.33. Umberto Boccioni, Mızraklı Süvarilerin Taarruzu, (The Charge Of The Lancers), 1915, 32x50 cm, Karışık Teknik, Özel Koleksiyon.....	67
Resim 3.34. Gino Severini, Harekâtteki Zırhlı Tren, 1915, 115.8x88.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Modern Sanatlar Müzesi, New York.	68
Resim 3.35. İbrahim Çallı, Türk Topçularının Mevziye Girişi, 1917, 180x270 cm, MSÜRHM.....	73
Resim 3.36. İbrahim Çallı, Yaralı Asker, 1917, 193x81 cm, İRHM.....	74

Resim 3.37. Hüseyin Avni Lifij, “Karagün” 1923, 93x 118 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi.....	75
Resim 3.38. Hüseyin Avni Lifij, “Akgün”, 1923, 25,5x 34 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon.....	75
Resim 3.39. Namık İsmail, Topçular, 1917, 75x110 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	76
Resim 3.40. Mehmet Sami Yetik, Yunan Topçularına Baskın, 1919, 340x190 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Askeri Müze Koleksiyonu.	77
Resim 3.41. Mehmet Ruhi Arel, Çanakkale Zaferi Triptiği, 1917-18, 130x223cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	78
Resim 3.42. Hikmet Onat, Ev’den Mektup, 1917, 124x150 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.....	79
Resim 3.43. Yalçın Karayağız, (NIÇKA), 1.30x1.90 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya (Çankaya Belediyesi, Milli Egemenlik ve Barış Konulu Resim Yarışması Kataloğu, 1986).....	80
Resim 3.44. Alberto Burri, Kompozisyon, 1953, Guggenheim Müzesi.....	83
Resim 3.45. Francis Bacon, Çarmıha Gerilme İçin Üç Etüd, 1962, 3 panel, her biri 198. 1 × 144. 8 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya & Kum, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.....	84
Resim 3.46. Roy Lichtenstein, Whaam!, 1963, 175x204 cm, İki ayrı tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, Tate Modern, Londra	86
Resim 3.47. Andy Warhol, Guns, 1981, Tate Modern, Londra.....	87
Resim 3.48. Leon Golub, Vietnam II, 1973, 294 x 1151,5 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, Tate Museum	88
Resim 3.49. Armand Pierre Fernandez, Evim Evim Güzel Evim, 1960, 160x140x20 cm, Gaz Maskeleri ve Ahşap Kutu, Modern Sanatlar Müzesi, Paris	89
Resim 4.1. Nagasaki’ye atılan atom bombasının düştüğü yerin 18 km üzerine yükselen yoğunlaşma bulutu, 9 Ağustos 1945	99
Resim 4.2. Nam June Paik, TV is Kitsch, 1996, 230x 74x 270 cm.....	102
Resim 4.3. Krzysztof Wodiczko, Hiroshima Projeksiyonu, 1999, Bomba Kilisesi’ne Kamusal Projeksiyon, Hiroshima, Japonya.....	105
Resim 4.4. Tony Vaccaro, 1945, Almanya.....	108

Resim 4.5.	Kadın işçiler 1942 Ekim’inde California Long Beach’ de bulunan Douglas Uçaklarının A-20J modelinin şeffaf hatları olan uçak burunlarını hazırlarken	109
Resim 4.6.	Dmitri Baltermants, Keder, 1942	110
Resim 4.7.	Robert Capa, Vurulan Cumhuriyetçi, 1936, İspanya.....	111
Resim 4.8.	Ut Cong Huynh, Napalm Girl/ Vietnam Savaşı, 1972	112
Resim 4.9.	Eddie Adams, Sokakta İnfaz, 1968, MoMA	112
Resim 4.10.	Stanley Greene, Cehenneme Hoşgeldiniz, 1995, Grozni	113
Resim 4.11.	Susan Meiseles, 11 Eylül Saldırısı, 2001, New York.....	114
Resim 4.12.	Jazmin Lopez, Canlı Oyun (Juego Vivo), 2008	121
Resim 4.13.	Anselm Kiefer, Gecenin Emri (The Orders of the Night) 1996, 356 x 463 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, Seattle Müzesi.....	125
Resim 4.14.	Anselm Kiefer, Tarih Meleği, 1989, National Gallery, Washington.....	126
Resim 4.15.	Marina Abramovic, Balkan Baroque, 1997, Performanstan Görüntü, Venedik Bienali.....	128
Resim 4.16.	Ai Wei Wei, Yerleştirme, 2016, Berlin.....	129
Resim 4.17.	Ai Wei Wei, Porselene Dair Sergisinden Porselen Tabak Örnekleri, 2017, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul (Fotoğraf: Gülfem Karslıgil Marakoğlu)	130
Resim 4.18.	Antoni Miralda, “Bir Bahçe Anıtı Projesi/Project of a Garden Monument” , 1969, 271 x 73,5 x 73,5 cm, MACBA Koleksiyonu, Barcelona.....	131
Resim 4.19.	Jenny Holzer, For North Adams, 2017, Projeksiyon Görüntüsü, MASS MoCA, North Adams.....	132
Resim 4.20.	Banksy, Kız ve Asker, 2007	134
Resim 4.21.	Banksy, Batı Şeria Duvar, 2005	134
Resim 4.22.	Banksy, Kedi, Duvar Resmi, Gazze	135
Resim 4.23.	Tammam Azzam, Matisse, 2012, 45x60 cm, Suriye Müzesi	136
Resim 4.24.	Morshed Mishu, Acıyla Dolu Bir Kadere Karşı Bir Ağız Dolusu Mutluluk, İllustrasyon	137
Resim 4.25.	Sejla Kameric, BFF/ En İyi Arkadaşım, 2015, Yerleştirme.....	138

Resim 4.26. Felix Gonzales Torres, “İsimsiz” (Ateşli Silahla Ölüm), 1990, 83,8 x 114,3 x 22,9 cm, Kağıt Üzerine Baskı, Sayısız Nüsha, New York, ABD.....	138
Resim 4.27. Kris Martin, Obüs Mermi Kovanları II, (<i>Obussen II</i>) 2011, 12. İstanbul Bienali (Fotoğraf: Achim Kukulies).....	139
Resim 4.28. Ella Littwitz, Çarşaf, 2010.....	140
Resim 4.29. Kristen Morgin, 3 Mayıs, 2011, 12. İstanbul Bienali, İstanbul	140
Resim 4.30. Ala Younis, Kurşun Askerler, 2010-2011, 12.İstanbul Bienali, İstanbul	141
Resim 4.31. Martha Rosler, Savaşı Eve Taşımak; Güzelim Ev, 1967-72, 12. İstanbul Bienali, İstanbul.....	142
Resim 4.32. Martha Rosler, Perdeleri Temizlemek (Cleaning the Drapes), Savaşı Eve Taşımak, Güzelim Ev Serisinden, 1967-72.....	144
Resim 4.33. Sean Hillen, Yeni Bir Şehir için Dört Fikir, (Four Ideas For A New Town), 1987, 44x28cm, Kolaj, İmparatorluk Savaş Müzesi	146
Resim 4.34. Adel Abdessemed, Feryat (Cri), 15. İstanbul Bienali, 2013 (Fotoğraf: Gülfem Karslıgil Marakoğlu).....	147
Resim 4. 35. Sarkis Zabunyan, Black Out I, 1974, Galerie Handschin, Basel.....	148
Resim 4.36. Handan Börüteçene, Barış İçin Ayrılmıştır, 2002,Venedik Bienali	149
Resim 4.37. Hale Tenger, Nezih Ölüm Gardiyanları, 1993.....	151
Resim 4. 38. Halil Altındere, Space Refugee/ Uzaydaki Mülteci, 2017, Andrew Kreps Gallery, New York.....	152
Resim 4.39. İrfan Önürmen, Suçu Seyretmek Serisinden, 2007, Tuval Üzerine Karışık Teknik.....	153
Resim 4.40. Hüsnü Dokak, “Bağdat Kesikbaşlar” Serisinden, 2005, 100x125 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Galeri Akdeniz	154
Resim 4.41. Erinç Seymen, İsimsiz, 2018, Arab Museum Of Modern Art, Katar	155
Resim 4.42. Engin Aslan, Pasajlar I, 2016, 130x150 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik (Aslan, 2017, s. 61).....	156
Resim 5.1. Gülfem Karslıgil Marakoğlu, Savaşın Kadınları Serisi, 2019, 29,5x29,5cm, Ahşap Üzerine Karışık Teknik	157
Resim 5.2. Gülfem Karslıgil Marakoğlu, Cephe, 2019, 35x35 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik	158

Resim 5.3.	Gülfem Karslıgil Marakoğlu, Kayıp, 2019, 35x50cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik	159
Resim 5.4.	Gülfem Karslıgil Marakoğlu, “Parçalanma”, 2018, 25x35 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik	160
Resim 5.5.	Gülfem Karslıgil Marakoğlu, “Parçalanma”, 2018, 25x35 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Teknolojik Müdahale.....	161
Resim 5.6.	Gülfem Karslıgil Marakoğlu, “Dünyanın Yüğü”, 2018, 35x50cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik	162
Resim 5.7.	Gülfem Karslıgil Marakoğlu, “Rüya”, Dijital Kolaj, 2018	163
Resim 5.8.	Gülfem Karslıgil Marakoğlu, “Travma”, 2018, 35x50cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik	164
Resim 5.9.	Gülfem Karslıgil Marakoğlu, “Travma 2”, 2019, 35x50cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik	165
Resim 5.10.	Gülfem Karslıgil Marakoğlu, “Korku”, 2018, 35x50 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik	166
Resim 5.11.	Gülfem Karslıgil Marakoğlu, “Hayat”, 2019, 25x35cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik	167
Resim 5.12.	Gülfem Karslıgil Marakoğlu, “Oyun”, 2018, 35x50cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik	168
Resim 5.13.	Gülfem Karslıgil Marakoğlu, Nükleer Çiçekler, 2018, 35x50cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik	169
Resim 5.14.	Gülfem Karslıgil Marakoğlu, Tutsak, 2019, 35x35cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik	169
Resim 5.15.	Gülfem Karslıgil Marakoğlu, Küçük Asker, 2019, 35x50cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik	171

1. GİRİŞ

1.1. Problem Durumu/ Konunun Tanımı

Günümüzde hala milyonlarca insan, savaşlarda acımasızca katledilmekte, dönüşü olmayan yaralar alıp sakat kalmakta ya da ömür boyu sürececek çeşitli psikolojik travmalar yaşamaktadır. Savaş her ne nedenle olursa olsun, insanlık için büyük bir yıkım ve gerileme durumudur. İlkel toplulukların mağara duvarlarına çizdiği resimlerden, günümüzde yaşanan güncel sanat ortamına kadar sanatta her zaman sıklıkla ele alınan konular olmuştur şiddet, acı, savaş.. Çünkü acı, en insani olgulardan biridir ve sanatı da insandan ayrı düşünmek imkansızdır.

İnsanlığın yaşamış olduğu ağır trajediyi gözler önüne seren “Savaş” , doğudan batıya, mağara ressamlarından kusursuz fırçalarıyla büyüleyen Rönesans sanatçılarına ve günümüz sanatının postmodern eserlerine kadar sanat tarihini boydan boya dolduran bir temadır. Sanat her dönem, kendi özgün anlatış biçimini ortaya koysa da, konunun işleniş biçimi dönemlerle birlikte değişse de savaşın insan ruhunda uyandırdığı hissiyat çoğu zaman aynı olmuştur.

Yaşamakta olduğumuz çağda teknolojik gelişmelerle birlikte her türlü silah sanayi gelişmiş ve savaşlar daha da ölümcül bir hal almıştır. Daha teknik silahlar yapılarak daha çok insan, daha acımasızca katledilmeye başlanmıştır. Teknolojinin hayatımıza getirmiş olduğu kolaylıklar ve faydalar göz ardı edilemese de, zararlarının da farkında olmak ve teknolojik gelişimleri sadece insanlığa yararlı olacak şekilde desteklemek gerekmektedir.

1.2. Amaç

Araştırma'nın konusunun “Teknolojik Gelişmeler ve Savaş Olgusunun Sanatsal Dışavurumları” seçilmesinin amacı; insanlık tarihinin yüzlerce, binlerce yıldır yaşamış olduğu ve günümüzde de hala süregelen, gelişen teknoloji ve sanayi ile beraber daha da acımasız bir hal alan savaş olgusunun insan bedeninde ve ruhunda, toplumda, yaşamda bıraktığı izleri, açtığı yaraları gözler önüne sermek ve bu durumu

başlangıcından bu yana gözardı etmeyen ve çalışmalarında ele alan, tepkilerini ve duygularını sanatlarıyla ortaya koyan sanatçıların sanat yapıtlarını araştırıp incelemektir.

İnsanoğlunun birlikte yaşamaya başladığı ilk günden beri yaşamış olduğu çıkar çatışması sonucu oluşan anlaşmazlıklardan, günümüzde hala sürmekte olan acımasız fiziksel ve psikolojik savaflara kadar geçen süreç ele alınarak, 21. yy ile birlikte hayatımızda önemi en üst seviyelere çıkan teknolojinin savaş ve şiddete katkısı incelenmiştir. Konunun önemine değinmek için yapılan araştırma, şiddetin geçmişten günümüze insanlık tarihinde açtığı yaraları göz önüne sermek ve sanatın bu durumu üretimlerinde ne şekilde kullandığını açıklamak için hazırlanmıştır. Bu süreçte konuyla ilgili çalışmalar üreten sanatçıların zaman içinde teknik açıdan değişen anlatım yöntemleri üzerine çözümler yaparak, son bölümde farklı tekniklerde üretilen kişisel çalışmalarla konunun desteklenmesi amaçlanmıştır.

1.3. Sınırlılıklar

Araştırma, savaş ve şiddet olgusunun sanatsal yaratımlar içinde yer almaya başladığı ilk zamanlardan, yaşanan dünya savaşları neticesinde modernizm pratiklerinde ve sanat akımlarında yer alış biçimlerine ve 21.yy' da da hala devam etmekte olan şiddetin ve kanlı savaşların sonucu olarak güncel sanatın bu konuya üretimlerinde bolca yer vermesi sonucu, bu bağlamda ortaya çıkan sanatsal üretimleri ele alacak ve sanatçıların farklı disiplinlerdeki çalışmalarından örneklerle konuyu destekleyecektir.

1.4. Yöntem

Araştırmada yöntem olarak konuyla ilgili literatürde yer almakta olan yazılı ve görsel veriler taranmış, dünyada yaşanmış olan savaşların, sosyolojik, politik nedenleri ve bunların sonucu olarak ortaya çıkarılan sanatsal çalışmalar kavramsal ve teknik açıdan incelenmiş, uzmanların, eleştirmenlerin, sanatçıların ve araştırmacının eserle ilgili görüşlerine yer verilmiştir. Savaş ve teknolojinin bağlamsal ve maddi olarak girift ilişkisi incelenerek çeşitli çözümler yapılmıştır.

2. ŞİDDET VE SAVAŞ OLGUSU

Araştırmacılar tarafından, savaşmaya olan yatkınlığımızın ve şiddete yönelik eğilimlerimizin atalarımızdan, yani ilk insanlardan bize geçen genetik faktörlerler olduğu düşünülmektedir. Peki insan içgüdüsel olarak mı savaşmaya ve şiddete eğilimlidir yoksa bu durum dış çevre koşullarıyla mı tetiklenmektedir? Bu konuyla ilgili birbirinden farklı görüşler bulunmaktadır. Kimi zaman toplumsal ve çevresel faktörlerin etkisiyle, kimi zaman da dürtüsel olarak şiddet potansiyelinin kötüye kullanıldığı ve kullanılmaya devam edildiği görülmektedir.

‘Materyalist’ görüşe inananlar, kendi savlarının ‘doğal yapı’ savlarını çürüttüğünü ileri sürerler. Doğallık taraftarı olanlar ise materyalistlere karşı birleştikleri halde kendi içlerinde kesin bir biçimde ikiye bölünürler. 1986 mayısında Seville Üniversitesinde yapılan toplantıya katılanların büyük bir çoğunluğu, UNESCO’nun Irk Raporundan örneklenen bir bildiri hazırlayıp, şiddetin insanın doğal yapısında bulunduğu inancını kınamışlardı. Seville bildirisindeki beş madde ‘Bilimsel açıdan yanlış olan’ diye başlamakta, her birinin onaylanması beklenmektedir. Maddelerin tümü, şiddetin insanın yapısından kaynaklandığı tanımını tümüyle reddetmektedir. “İnsanoğlunun evrimi sırasında, şiddete yönelik davranışlar, diğer davranışlara oranla daha fazla seçilmiştir”, “insanların beyni şiddete yatkındır”, “Savaşlar, içgüdüler ya da benzer dürtülerden çıkar” gibi yargılar tümüyle reddedilmektedir (Keegan, 2007, s. 114).

Beynin lenf sistemini saldırı merkezi olarak tanımlayan bilim insanlarının, insan yapısı ve şiddet üzerine farelerle yaptığı deneylere bakıldığında, hipotalamusu zarar gören erkek farelerin cinsel güçlerinin ve saldırganlıklarının azaldığı, fakat elektriksel dürtü verildiği zaman aksine saldırgan tavırlar sergiledikleri gözlemlenmiştir. Fakat farelerin bu saldırganlığı yalnızca kendilerinden güçsüz olan fareler üzerinde uygulaması da ilginç bir ayrıntıdır. Farelerin kendilerinden güçsüz olana göstermiş oldukları bu şiddet araştırmalar açısından önemlidir, çünkü bu sonuç, hem saldırganlık dürtüsünün beynin farklı noktalarından farklı şekillerde kontrol edilebildiğinin hem de insanlardaki gibi hayvanlarda da güçlünün her zaman güçsüzü yok etmeye çalıştığı hiyerarşik bir yapının olduğunun göstergesidir.

2.1. Şiddetin Kökenleri / Tarih Öncesi Dönemlerde Savaş ve Sanat

Çevresel ve toplumsal oluşumlarda şiddetin ve zarar verme dürtüsünün ilk günden beri var olduğu, kabul edilen bir düşüncedir. Yapılan araştırmalarda insan beyninde saldırganlığı tetikleyen bölümlerin olduğu saptanmıştır. Şiddet davranışı biyolojik olarak incelendiğinde genetiğin de bu durum üzerinde etkili olduğu saptanan gerçekler arasındadır.

Hayvanların doğal ortamlardaki davranışlarını inceleyen etnologlar saldırganlığın farklı türler arasında değil, aynı türün bireyleri arasında olduğunu iddia ederler (Michaud, 1989, s. 79). Türler arası gerçekleşen eylemin ise varlığını devam ettirme ve beslenme gerekçesine dayalı bir mücadele ve avlanma olduğunu belirtir, bu eylemin şiddet olarak tanımlanamayacağını söylerler. Buna rağmen insanoğlunun kendi türünü ortadan kaldırmaya yönelik bilinçli eylemlerini, işbölümünün zorunluluk haline geldiği tarım toplumlarında görürüz (Akkaya, 2007, s. 36).

Saldırganlığın ve şiddet eğilimin kökenlerindeki içgüdüyü “ölüm içgüdü” olarak tanımlayan Sigmund Freud, (Fromm, 1995, s. 37-63) insanın dünyaya gözlerini bu duyguyla açtığını ve şiddetin aslında insan doğasının bir parçası olduğunu söylemektedir. Bunu tamamıyla yok etmenin imkansız olduğundan, yalnızca kontrol altında tutularak ya da değişik alanlara yönlendirilerek hafifletilebileceğinden bahsetmektedir. Diğer düşünürlerden bazıları ise şiddet eğilimlerinin doğuştan değil, zamanla çevresel faktörlerin etkisiyle, ya da toplumsal yaşamın getirileriyle ortaya çıktığı görüşünü savunmaktadırlar.

Esmer, şiddetin ilkel topluluklarda ortaya çıkışını “*İnsanoğlunun doğaya karşı güçlü olma isteği, onu kendi beklentilerine uygun olarak değiştirmek istemesi, ona doğayla ve vahşi hayvanlarla savaşmayı öğretmiştir. Bu savaşım kuşkusuz yaşamını sürdürmeye dönük kendini koruma içgüdüünün bir sonucudur. Yapılan kazılarda bulunan çeşitli araç gereç ve çanak çömleklerle birlikte mızraklar, oklar, baltalara rastlanmış olması yıkıcılığın ve şiddetin ilkel toplumlarda da var olduğunu gösterir bize (Bknz. Resim 2.1). Yapılan bu aletlerin insanlar arasındaki çarpışmalar için özel olarak hazırlanmadığını, ancak gerektiğinde insanlara karşı da*

kullanılabileceğini de varsaymak zor olmasa gerek. Yine ilkel insanın mağara duvarlarına yaptığı av sahneleri de insanın yaşamını sürdürmek için yaptığı savaşımın görüntüleri olarak da düşünülebilir. Henüz bilinçliliğin içgüdülerin yerini almamış olduğu ilkel dönem insanında içgüdüsel olarak ortaya çıkan bu saldırganlığın temel amacının insanın kendisini korumak ve yaşamını sürdürmek niyeti olsa bile şiddete eğilimli olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz” (Esmer, 1997, s. 4) şeklinde açıklamaktadır.



Resim 2.1. Mezolitik Döneme Ait Mikrolit Örnekleri

20. yüzyılda tekniğin sadece insanlığın yararına kullanıldığı söylenemez. Fakat tekniğin getireceği tehlikelere nasıl karşı konabilir? Tekniğe karşı direnmek ve teknik gelişmeleri önlemekle mi? Tekniğin tarihi insanlığın tarihi kadar eskidir. Teknik araç ve gereçler, tarih öncesi çağlarda insan varlığını kanıtlayan en eski belgelerdir. Yaşayabilmek, yaşam savaşımını sürdürebilmek için, insanoğlu taşı sürtüp ateşi buluyor, yontup silah yapıyor, korunmak ve avlanmak için, balta, mızrak, ok vb. aletler kullanıyor. Teknik buluş, hayvana oranla, içgüdüleri yetersiz olarak dünyaya gelen insanın bir yaşam koşuluymdu (İpşiroğlu, 2017, s. 97).

Dünyanın çeşitli bölgelerindeki kazılarda, şiddetin varlığının tarih öncesi dönemlerden itibaren var olduğunu kanıtlar nitelikte buluşlara rastlanmaktadır. Kenya'nın Nataruk bölgesinde, şiddete uğradığı düşünülen iskelet kalıntıları bunlardan biridir. Henüz yerleşik hayata geçilmeyen zamanlarda da şiddet olaylarına rastlandığını kanıtlar nitelikteki bu iskeletler aynı zamanda şiddetin neredeyse insanlık tarihi kadar eski olduğunu düşündürmektedir. Resim 2.2'deki, Afrikalı bir avcı toplayıcıya ait olduğu düşünülen, şiddete uğramış kafatası iskeleti, insanlık tarihinde şiddetin başlangıcına dair ipuçları vermektedir.



Resim 2.2. Şiddete Uğramış İskelet Kalıntıları, Marta Mirazon Lahr; Fabio Lahr katkısıyla

“Nataruk’ta insanların – kadın ya da erkek, hamile veya değil, genç ya da yaşlı fark etmeden- yaptıkları acımasızlığın boyutları şok edici” diyor Nature‘ da yayımlanan çalışmanın yazarlarından, Cambridge Üniversitesi’nden Martha Mirazon Lahr ve ekliyor: *“Nataruk’un bu tarih öncesi bölgesinde gördüklerimiz, tarihimizin şekillenmesinde çok büyük etkisi olan ve ne yazık ki hayatlarımızı şekillendirmeye devam eden kavgalar, savaşlar ve fetihlerden pek farklı değil.”* (İnternet 1)

Savaş ve şiddetin tarım devriminden sonra insanların özel mülkiyetler edinmesiyle meydana geldiğini düşünen araştırmacılar bulunsa da, Tuna Vadisinde tarım devriminden hemen öncesine ait 400 adet iskelet üzerinde yapılan araştırmada 18 tanesinde şiddet izlerine rastlandığı ortaya çıkmıştır. Harari, 400 iskelette 18 sayısı kulağa az gibi gelse de aslında bu oranın oldukça yüksek olduğundan bahsetmektedir: *“Eğer gerçekten 18’i şiddet sebebiyle öldüyse, bu demektir ki Tuna Vadisi’ndeki ölümlerin yüzde 4,5’i insan şiddeti kaynaklıdır. Savaşlar ve cinayetleri de katarsak, bugün dünya ortalaması yalnızca yüzde 1,5’dir. 12. yüzyıl boyunca ölümlerin yalnızca yüzde 5’i insan şiddetinden kaynaklanmıştır. Üstelik bu, tarihteki en geniş çaplı soykırımların ve en kanlı savaşların gerçekleştiği yüzyıldır. Eğer bu keşif gerçekse, eski Tuna Vadisi 20. yüzyıl kadar vahşi demektir”* (Harari, 2015, s. 71). Üstelik bu araştırmalar Tuna Vadisiyle sınırlı kalmamış, Sudan’da yapılan araştırmalarda da 12 bin yıllık bir mezar keşfedilmiş, mezardaki çoğunluğu kadın ve çocuklara ait iskeletlerde insan eliyle yapılmış olduğu keşfedilen şiddet izlerine rastlanmıştır.

Primitif dönemdeki ilkel insanların mağara duvarlarına çizmiş oldukları resimlerle anlamlandıramadıkları yabani hayvanlara, yani avlarına karşı üstünlük kuracaklarına inandıkları düşünülmektedir. Paleolitik dönemde yapılan resimler sanat eseri üretmekten ziyade, avına karşı üstünlük kurma amacıyla, büyüsel düşüncelerle yapılan resimlerdir. Savaş kültürünün oluşmasında bu ilkel insanın yaşamını sürdürmeye yönelik çabası sonucu göstermiş olduğu şiddet ve saldırganlık tavırlarının kaynak olduğu da düşünülmektedir. Esmer, avcılıkla şiddet eğilimi arasındaki ilişkiyi şu sözlerle değerlendirmektedir: *“Günümüzde yeryüzünün herhangi bir bölgesinde yaşanan en vahim ve acımasız bir savaş ile Buzul Çağı insanının yaşamsal ihtiyaçlarını karşılaması için avlanması birbirinden çok farklı gerekçelere sahip olsa bile özünde yıkıcı ve yokedici bir güç taşımaktadır”* (Esmer, 1997, s. 4) .



Resim 2.3. Tarih Öncesi Duvar Resmi, M.Ö. 5000-2000 dolayları, Tassili-n-ajjer, Nijerya

İçgüdülerinin insanı yönlendirdiği edimlerinde henüz bilinç düzeyinde bir ortaya çıkışın olmadığı ilkel topluluklardaki saldırganlık ve şiddetin temelinde varlığını korumak ve devam ettirmek olduğunu kabul etsek bile, yine de bu şiddet edimlerinin en başta var olan şiddete ilişkin nedenselliğe ait verileri de içinde barındırdığını göz ardı etmemiz mümkün görünmemektedir. İşte bu nedenden ötürü avcı ve toplayıcı toplulukların mağara duvarlarına ve kaya yüzeylerine çizmiş oldukları resimlerin büyüsel amaçlar güderek yaşamsal ihtiyaçlara yöneldiği ortada olsa bile, bu resimleri biz insanoğlunun yaşamında hep var olagelen şiddet izlerinin elimize ulaşan ilk estetik örnekleri olarak görmemiz gerekmektedir. (Akkaya, 2007, s. 40)

Mağara resimlerinde karşılaşılan ok ve mızrak görselleri resmi yapılan yabani hayvana meydan okumak olarak düşünülmektedir. Avcı toplayıcı bu dönemde üretmek ve dönüştürmekten ziyade varolanı tüketmeye yönelik yok edici bir tavır hakimdir.

Yerleşik düzene geçmeden önce toplayıcılıkla geçinen insan topluluklarında örgütlü askeri güç ve araçların olmadığını görüyoruz. Bu tür askeri güçlere ilk kez iş bölümünün bir zorunluluk halini aldığı tarım toplumlarında karşılaşıyoruz. Tarım toplumlarındaki iş bölümü, profesyonel savaşçıların artık üretime katılmayıp bu konuda ihtisaslaşmasını sağlamıştır. Batı Avrupa’da Şovalyeler, Ortadoğuda Kapıkulu örgütlenmeleri, Japonya’da Samuraylar gibi çeşitli sistemler ve sınıflar oluşmaya başlar. Askeri alandaki bu sistemli örgütlenmelerle birlikte savaş arabaları, zırh, miğfer, kılıç, gürz gibi savaş aletleri de geliştirilir. Bu aletler insanlara karşı kullanılmak üzere yapılan ilk silahlardır. Bunlar becerikli bir takım insanlar tarafından yapılıyordu. Barutun bulunması, tüfek icadı gibi gelişmeler de dahil olmak üzere savaşlardaki güç dengesi her zaman silah ve insanların sayıca fazla olduğu taraf lehine ağır bastı. Sanayi devrimi ile birlikte silah sanayinde büyük gelişmeler meydana gelse de daha dramatik ve ürkünç olan, nükleer ve kimyasal silahların bulunması olmuştur (Esmer, 1997, s. 5).

Silah sanayisindeki hızlı ve korkutucu gelişmeler insanoğlunun varoluşundan bugüne değin sahip olduğu yıkıcılığın kökenlerini araştırılması gerektiği gerçeğini ortaya koymaktadır.

2.2 Tarihte Savaşı Meydana Getiren Nedenler

“Savaş”

İnsanoğlunun tarih öncesi ilkel dönemden günümüze dek sürdürdüğü ve bu uygarlaşma hikayesinde gözardı edilemeyen, tarihsel bir rolü olan savaş, binlerce yıldır insanoğlunun kanayan yarası olmaya devam etmektedir. Tarihi en az insanlık tarihi kadar eski olan savaşma dürtüsünün kaynağı başlarda insanoğlunun yaşamını doğadaki diğer vahşi canlılara karşı koruması iken, sonraları bu durum kapitalist dünya düzeni ile beraber değişerek, daha politik ve ideolojik nedenlerle insanlar birbirlerini öldürmeye devam etmişlerdir.

Savaş olgusu düşünürler tarafından çeşitli açılardan yorumlanmıştır. Savaşı, politikanın başka bir araçla şiddet yoluyla sürdürülmesidir şeklinde yorumlayan general ve savaş kuramcısı Carl Von Clausewitz, savaşın barbarca bir çözüm yolu olduğu görüşündeki Alman filozof Immanuel Kant, insanoğlunun doğasında şiddeti barındırdığını ve bunun doğuştan gelen bir dürtü olduğunu söyleyen tarihçi John Keegan, savaşı politik bir araç olarak gören ve devletin bütünlüğünün sağlanabilmesi açısından bir zorunluluk olduğunu görüşünü savunan Hegel,

Hegel'in aksine savaşın bir gereklilik olmadığını, savaşın karşısında durulan her duruşun değerli ve önemli olduğu görüşünü savunan Aristoteles, Masters of War (Savaşın Efendileri) isimli şarkısında "Savaşın efendileri gelin, bütün silahları inşa edenler, ölüm uçaklarını inşa edenler, bütün bombaları yapanlar, duvarlar arkasında saklanan, masalar arkasında saklanan sizler, bilmenizi istiyorum, maskelerinizin ardını görüyorum" diyen Nobel Edebiyat Ödüllü ünlü müzisyen Bob Dylan, ya da dünyaca ünlü "Imagine" isimli şarkısında "Öldürecek, ve uğruna ölecek bir şey yok, hayal et bütün insanların barış içinde yaşadığını" diyen John Lennon gibi.

Yüzlerce hatta binlerce yıl geçse de, savaşı meydana getiren nedenler neredeyse değişmemiştir. Dil, din, ırk ayrımları, ekonomi, politika, her zaman başta gelen savaş nedenleri olmuştur. Prof. Dr. Selçuk Mülayim, Savaşın ve şiddetin yaratıcısının insan olduğunu belirterek, kin, nefret ve zarar verme duygusunun doğada sadece insana verilmiş olduğunun ve dolayısıyla da savaşın ana kaynağının insan olduğunun altını çizmiştir (Mülayim, 1995, s. 1-3).

İnsan, politika, çıkarlar ve sonucunda savaş, birbirinden ayrı düşünülemeyecek etkenlerdir. Savaşın, politikanın başka bir araçla şiddet yoluyla sürdürülmesi olduğunu düşünen Clausewitz'in bu görüşüne karşı olarak John Keegan şunları söylemiştir;

Savaş, politikanın farklı araçlarla devam ettirilmesi değildir. Eğer Clausewitz'in ulaştığı bu sonuç doğru olsaydı, dünyayı anlamak çok kolaylaşır. Napoléon'un savaşlarına katılmış deneyimli bir Prusyalı subay olan Clausewitz, emeklilik yıllarını daha sonraları savaş hakkında yazılmış en ünlü kitap haline gelecek olan, On War (Savaş Üzerine) adlı eserini kotarmaya çalışarak geçirmişti. Clausewitz'e bakılırsa, savaş, 'politik temasların' (des politischen Verkehrs) diğer araçların karışmasıyla oluşan devamıdır ve Almanca orjinalinin anlamı daha derin ve karmaşıktır. Ancak yine de bu fikir eksiktir. Devletlerin varlığının, çıkarlarının ve bunları nasıl elde edilebileceklerinin mantıksal hesaplarını ima eder ancak savaşların tarihi, devlet, diplomasi ve strateji kavramlarından binlerce yıl eskiye dayanır. Neredeyse insanoğlu kadar yaşlıdır savaşlar. Kişiliğin mantıksal amaçlarını erittiği, duyguların, gururların ön plana çıktığı, içgüdülerin yönetime el koyduğu, insan yüreğinin en gizli noktalarına kadar etki eder. Aristoteles "İnsan politik bir hayvandır" demişti. Bu mantığı sürdüren Clausewitz ise politik hayvanın, savaşan hayvan olduğunu söylemekle yetindi. Her ikisi de insanın düşünen hayvan olduğu ve zekasının avlanma, öldürme yeteneklerini yönettiği düşüncesine karşı koymaya cesaret edememişti (Keegan, 2007, s. 21).

Savaşın iyisi olamayacağı gibi hangi amaçla, hangi türde olursa olsun toplumu ekonomik, politik, ahlaki, kültürel ve en çok da sosyal açıdan derinden etkiler. O toplumda yaşayan her birey ister istemez bu etkiye maruz kalır, kimi yerinden yurdundan olur, kimi çocuğunu, eşini, ailesini kaybeder, fiziksel yara almayanlar ise belki de ömür boyu sürecek ve hiçbir zaman düzelmeyecek derin psikolojik yaralarla yaşamak zorunda kalır.

Sanat, toplumsal bir kurumdur ve toplumsal olayların dışında kalması düşünülemeyen sanatçı da savaş karşıtı tepkilerini sanatıyla ortaya koymuştur; Sanatçının koyduğu tavrın ayırdedici bir özelliği vardır: Savaşın doğurduğu etkiye sanatçı belli bir tepki gösterdikten, bir tavır ortaya koyduktan sonra, toplumun diğer kesimlerine etki eden unsurlardan biri olur. O etkiyi doğuran savaşın bir parçasıdır artık sanat. Savaş politikanın bir devamıysa ve sanat da politikanın bir aracıysa, artık sanat bir savaş aleti haline gelecektir, tıpkı bir uçak, bir bomba gibi. Ancak sanatın diğer savaş aletlerinden apayrı bir yönü vardır. O da, kitleleri etkileyebilme, onların düşünce ve duygularına yön verebilme gücüdür. Sanatçı, tavrını yine sanatıyla bir ürün olarak ortaya koyabildiği oranda kitleleri kendi tavrı doğrultusunda etkiliyor demektir (İnternet 2).

Yaşanan acılardan ve kayıplardan ders alıp, çözülemeyen anlaşmazlıkları “eğer bir savaş zorunluysa bu ancak hukuksal bir çerçevede gerçekleşmelidir” diyen Kant gibi hukuki yollarla çözmek yerine, ölmeye ve öldürmeye devam ettiğimiz sürece ne savaşlar ne de insanoğlunun çektiği acılar son bulacaktır.

Hiçbir inancın, ideolojinin insan hayatından önemli olmadığı görüşünü benimseyemeyen ve çıkarları uğruna, kendinden başka düşünen, başka türlü gözüken, başka bir şeye inanan, masum insanları öldürenlerin ürünüdür ne yazıkki savaşlar. İlkel insandan bugüne değişen tek şey öldürme biçimidir, hedef, düşünce, niyet ne yazıkki aynıdır.

2.3. Doğu Sanatında Savaş İmgeleri

2.3.1 Mezopotamya ve Mısır Sanatında Savaş Teması

Antik Çağdaki en büyük medeniyetlerden biri olan Mısırda firavunlar, savaş zaferlerini, dini olayları ve kraliyet kararlarını ölümsüzleştirmek adına rölyefler yaptırmışlardır. Son derece sembolik ve büyüleyici olan antik mısır sanatında ahiret inancı esastır ve ölümden sonraki yaşama olan bu inanç mezar süslemelerine verilen önemi açıklamaktadır.

Bazı topluluklar, devletler ve milletler anlaşmazlıklarını çözemedikleri noktalarda savaşıma yöntemini seçmişlerdir. İlk savaş belgesi olarak da kabul edilen, Hitit ve Mısır Devleti arasında M.Ö. 13. yüzyılda yapılan Kadeş antlaşması ile bu iki devlet arasında tarihteki ilk barış antlaşması imzalanmıştır. Bu anlaşmaya göre taraflar birbirine saldırmayacak ve esir düşen askerler özgür bırakılacaktır.

“Mısırla Savaş, II.Ramses’in beşinci krallık yılında, yani M.Ö. 1286 tarihinde yapıldı. Hitit kaynakları savaş hakkında hiçbir bilgi vermemektedir. Buna karşılık çok iyi korunmuş olan Ramasseum, Karnak, Luxor ve Abydos gibi Mısır tapınaklarının duvarlarında bu savaş yazı ve resimlerle ayrıntılı bir biçimde anlatılmaktadır. Bu karşılaşma, tarihin o güne kadarki en büyük silahlı çatışması, bir bakıma dönemin dünya savaşı idi” (Akurgal, 1988, s. 82).



Resim 2.4. Kadeş Savaşı'nda II. Ramses, M.Ö. 1274, Kabartma, Abu Simbel Tapınağı



Resim 2.5. Mısırlılar ve Deniz İnsanları arasındaki Deniz Savaşı'ndan ayrıntı, M.Ö. 1160, III. Ramses Mezarı, Medinet Habu (Malek, 1999, s. 321)

Resim 2.6'da Kralın Nubianlara karşı savaşını ve çölde avlanışını sahneleyen boyanmış bir kutunun üzerindeki ayrıntılar görülmektedir; Sahneler, bölüm olarak adlandırılan paralel hatlar şeklinde dizilmiştir. Bu bölümler hem sahneleri birbirinden ayırırlar, hem de figürler için zemin çizgisi görevi yaparlar. Bu bölümlerin yer almadığı eserler nadirdir. Genelde savaş veya av sahneleri gibi kaotik ortamlar canlandırılır, avın veya düşman ordularının altında zemin çizgisi bulunmaz. Bu bölümler aynı zamanda sahnelere ilişkin bilgi vermek için de kullanılır. Sahnede daha yukarıda yer alan, daha yüksek toplumsal konuma sahiptir, veya üst üste binen figürlerde, aşağıda kalan figür daha uzaktadır (İnternet-3).



Resim 2.6. Boyanmış bir kutu üzerinde yer alan kaotik savaş sahnesi, M.Ö. 1330, Tutankamon mezarı, Mısır Müzesi, Kahire, Fotoğraf: Dr. Amy Calvert

Yeni İmparatorluk döneminin başında atın ve savaş arabasının ortaya çıkışı, bunların mezarlarda tasvir edilen sahnelere girmesini sağlamıştır. Aynı şekilde, sömürgeci ve yayılcı politikaların izlendiği bu dönemlerde firavunların savaş zaferlerini anlatan

ikonografik hikayeler tapınakların duvarlarında yer almıştır. Ancak, bu yeni konular da ortaya çıkar çıkmaz belli kurallara bağlanmış ve geçerli geleneksel temaları ancak dar bir ölçüde yenileyebilmiştir (İnternet 4).

Firavun mezarlarında karşımıza çıkan zincirlenmiş köleler, yönetim şeklini anlatan sahneler, Tanrılara adak adayan firavunlar, savaş araçları Mısır Sanatının konu edindiği olaylardan bazılarıdır.



Resim 2.7. Amun Re Tapınağı'ndan Ayrıntı, M.Ö. 1280, Karnak (Malek,1999, s. 310)

Coğrafi nedenler göz önünde bulundurulduğunda Mezopotamya sanatının Mısır sanatına göre biçimsel olarak daha farklı olduğunu görürüz. Mısır sanatında kullanılan taş'ın yerine Mezopotamya'da daha az dayanıklı bir malzeme olan pişmiş toprak kullanılmıştır. Mezopotamya sanatını Mısır Sanatından ayıran bir diğer özellik ise, ölümden sonra iyi bir yaşam sürme kaygısı olmaması ve konuların savaş, ölüm, zafer gibi daha dünyevi şeyler olmasıdır.

Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarındaki savaş sahneleri savaş, yenilgi, zafer vs. gibi tarihsel olayların belgelenmesi amacıyla yapılmışlardır. Kişilerin tıpkı minyatür mantığında olduğu gibi hiyerarşik olarak, önem sıralamalarına göre sınıflandırıldığı görülen bu eserler, o döneme ait sosyal hayata ve krallarla halk arasındaki güç ve konum ayrımına değinmektedir.

Mezopotamya hükümdarları, çok eski zamanlardan beri savaş galibiyetlerini, topladıkları ganimetleri ve yendikleri toplulukları anlatmak için “stel” adı da verilen anıtlar yaptırmışlardır. Ayaklarının altında duran ve kendisinden merhamet dileyen düşmanlarıyla, savaşın galibi bir kralın betimlendiği, Louvre müzesinde bulunan, Kral Naram-sin’e anıt isimli rölyef de bunlardan biridir (Bknz. Resim 2.8). Yapılan bu anıtların amacı, sadece kazanılan zaferlerin anısını yaşatmak değil, ezilen, yenilgiye uğramış ve kaybetmiş bir topluluğun bu şekilde kralın ayağının altında betimlenerek birdaha ayaklanamayacağı ya da buna cesaret edemeyeceği gibi batıl düşüncelerdir aynı zamanda. Mezopotamya sanatında sanatçılar mısırdaki gibi mezar duvarları süslemek yerine güçlülerin korunması adına imgelerin gücüne başvurmuşlardır.



Resim 2.8. Kral Naram-sin’e anıt, M.Ö. 2270 dolayları, Louvre Müzesi, Paris

Sonraki zamanlarda kralın savaş zaferlerinin resimsel öyküsüne dönüşen bu anıtlardan günümüze gelen ve en iyi korunanlardan biri, Asurnazirpal’in

Nemrud'daki sarayından, kaymaktaşı (su mermeri) üzerine kabartmasıdır. (Bknz. Resim 2.9) Asur'lu Kral II. Asurnazirpal çağına ait olan bu kabartmada başarılı bir şekilde örgütlenilmiş bir saldırının, çalışan makineler, kaleyi koruyan askerlerin düşüşleri, okçular, kulenin tepesinde ellerini başına koyarak feryat eden kadın gibi tüm ayrıntılar görülebilmektedir.

Bu sahnelerin resmediliş biçimi, biraz Mısır yöntemini andırıyor, ama belki biraz daha az düzenli ve daha az katı bir üsluplu. Bunlara bakarken 2000 yıl öncesinden bir haber filmi izliyor gibi oluyoruz. Gerçek ve inandırıcı sahneler bunlar. Fakat daha dikkatle baktığımızda, ilgi çekici bir durumla karşılaşyoruz: O korkunç savaşlarda bir çok ölü ve yaralı verildiği halde, içlerinden bir tanesi bile Asurlu değil. Demek böbürlenme ve propaganda sanatı daha o zamanlarda gelişmiş. Ne var ki biraz hoşgörülü olabiliriz bu Asurlulara karşı. Belki onlar da bu öyküde sık sık sözü edilen boş inançların etkisi altındaydılar: yani, bir resimde basit bir resimden daha çok şey olduğuna inanıyorlardı. Belki bu nedenle yaralı bir Asurlu resimlemek istemiyorlardı. Artık böylece başlamış olan öyküsel anlatım geleneği çok uzun yıllar sürdü. Geçmişin muzaffer komutanlarını yücelten tüm bu anıtlarda savaş öyle büyük bir sorun değil. Sen sadece bir görün; senin görünmenle düşman rüzgardaki bir saman çöpü gibi dağılıverir (Gombrich, 1997, s. 72).



Resim 2.9. Asur Ordusu'nun Kale Kuşatması, M.Ö. 883-859 dolayları, Kaymaktaşı (su mermeri) Üzerine Kabartma, Asurnazirpal'in Nemrud'daki sarayından, British Museum, Londra

2.3.2. İran minyatüründe savaş sahneleri

“Minyatür deyimi sanat dünyasına aslı Latince *Minus* olan ve küçük ölçülerde anlamına gelen *Minyon* kelimesinden alınmıştır. Yine Latince’de *Miniar* kırmızı kurşundan elde edilmiş olan boya ile yapılan resim, *Minyatari* ise bu tarz resimleri meydana getiren sanatçı anlamına gelmektedir.” (Keskiner ve Hemmatirad, 2003, s. 4)

Savaş sahneleri bir ülkenin zaferlerini, yenilgilerini, milli duygularını, kahramanlık hikayelerini betimlemektedir. Savaş sahneleriyle birlikte çeşitli tarihi olaylara açıklık getirilerek, gelecek nesillere bilgi aktarımı yapılmaktadır. Savaş konusu, İran minyatüründe en çok ele alınan ve önem verilen konulardan birisi olmuştur. İran’da yapılmış olan bu minyatürlerin birçoğu İran’ın savaşlarının, zaferlerinin ve milli kahramanlıklarının anlatıldığı Şehname destanlarına dayanarak yapılan çalışmalardır. Bu minyatürlerde çoğunlukla kahramanların dev, simurg, ejderha gibi hayali ve efsanevi yaratıklara karşı zaferleri, diz çöktürülen düşmanlar, padişahların savaşları vb. gibi konular işlenmiştir. Bu yönüyle baktığımızda İran savaş minyatürlerinin mitolojik bir yönü olduğundan da söz edilebilir. İrana ait savaş minyatürlerine Şehname, Haveranname, Zafername, Nizami Hamsesi, Haft Evreng gibi kitaplarda ulaşılabilir.

Sahibinin adı “Demotte” ile tanınmakta olan “Demotte Şehnâmesi” büyük ölçülere sahip bir kitap olup, her bir minyatürü 40x29 cm boyutundadır. Bu eser Çin ve İran sanatının sentezinin göstergesidir ve İran minyatürünün önceleri hem sentezci hem de yapıcı olduğunu göstermektedir. Bugün dağılmış durumda olan yaklaşık altmış minyatürü belirlenmiş olan bu nüsha, 1330-1336 yılları arasında yani İlhanlı dönemi sona ermeden önce Tebriz’de yapılmıştır” (Dieji, 2007, s. 50).

Demotte Şehnamesi’nin önemli eserlerinden biri olan “Hidaspis Savaşı’nda Mancınıkla Saldırı” (Resim 2.10) isimli minyatürü incelendiğinde, resmin geneline bakıldığında, biçimsel olarak 20.yy’ın fütürist etkisini aratmayacak bir hareketlilik hakim olduğunu görülmektedir. Sarı kırmızı ateş renklerinin ağırlıkta olduğu tam anlamıyla bir savaş ortamında, mancınıkların arkasındaki süvariler atlarla sol tarafta kaçan askerlere saldırmaktadır.



Resim 2.10. Hidaspis Savaşı'nda Mancınıkla Saldırı, 1330, Demotte Şehnâmesi, İlhanlılar dönemi, Tebriz (Dieji, 2007, s. 205)

Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan Yakub Bey albümlerindeki, Derviş Muhammed imzası taşıyan minyatürlerden biri olan İki savaşçının savaş anındaki görüntülerinin tasvir edildiği minyatürde ise (Resim 2.11) bir mücadele sahnesi dikkat çekmektedir. Adeta savaş için özel olarak hazırlanmışçasına süslü olan atlar, başarılı hareket detayları, savaşçıların kıyafetleri ve özenle işlenen ince ayrıntılar ilk etapta göze çarpan detaylardan birkaçıdır.



Resim 2.11. İki Savaşçı, Yaklaşık 1480, 32x94cm, Şehname, Akkoyunlu Türkmen dönemi (Dieji, 2007, s. 246)

İran minyatürlerinin bazılarında özellikle Şehname'deki tasvirlerde insanın sadece insanla değil, diğer bir çok efsanevi yaratıkla da olan mücadele sahneleriyle karşılaşırız. Bu figürler oldukça güçlü ve korkunç görünüşleriyle genellikle insanlarla savaşırken betimlenmişlerdir. Çünkü bu hayali yaratıkların çoğunluğu insan düşmanıdır. İran minyatürlerinde karşımıza çıkan bu yaratıklardan bazıları dev, simurg, ejder, şeytan ve cadı gibi türlerdir.



Resim 2.12. Rüstem'in, Dev Ekvan Tarafından Havaya Kaldırılması, 1499, Şehnamelerden Seçme Minyatürler, Topkapı Sarayı Müzesi (Dieji, 2007, s. 259)

Minyatürde karakterler resmedildiğinde onların manevi değerine de önem verilerek küçüklük veya büyüklüklerine göre ölçüleri değişmektedir. Minyatürlerdeki devler çoğunlukta Şehnâme'nin efsanelerine dayanılarak resmedilmiştir. Örneğin Ekvan Dêv'in Rüstem'i uyurken alıp götürüşünü tasvir eden minyatürlerdeki dev bunlardan biridir. Rüstem ile Ekvan Dêv'in mücadelesi birçok minyatüre konu olan bir maceradır (Bknz. Resim 2.12) Burada Ekvan Dêv'in şemali, tüsüz vücudu, belindeki kılıcı, kafa ve gözlerinin insana çok benzer bir şekilde yapılmışsa da, iki büyük dişi ve boynuzları ile insana benzerliği yok edilmiştir (Dieji, 2007, s. 120).

Görüldüğü üzere konu çeşitliliğine sahip olan İran minyatür sanatı savaş sahnelerinde de insanın insanla ve diğer efsanevi yaratıklarla mücadelelerine, orduların savaşlarına, pehlivanların kapışmalarına, kamp baskınları ve kale kuşatmalarına, grup savaşlarına kadar bir çok çeşitli kompozisyona yer vermiştir. Ayrıca İran minyatürü mitolojik yönüyle, yani efsanevi figürlere ve hayali, masalsi kahramanlara eserlerde oldukça yer vermesiyle, Osmanlı minyatürünün gerçekçi tavrından ayırt edilmektedir.

2.5. Antik Yunan ve Roma'da Savaş Teması

Dünya tarihine baktığımızda büyük öneme sahip antik çağ medeniyetlerinden günümüze gelene dek varlığını sürdüren bir savaş olgusundan söz edebiliriz. Antik Yunan ve Roma da bu örneklerden en önemlileri arasında sayılabilir. Savaşın yıkıcılığı ve toplum üzerinde yarattığı travma, dramatik metin yazarlığının dönüm noktası sayılabilecek Antik Yunan Tragedyalarının önemli yazarları tarafından ele alınmıştır.

Tragedya, Yunanca tragoidia'dan gelir. Tragos (*keçi*) ve oïdie (*türkü*) sözcüklerinin birleşmesiyle "*keçilerin türkü*" anlamında kullanılır. Tragedya türü, tragosların şarkılarından doğdu. Antik Yunan tiyatrosunun tanımını ilk kez İÖ. 300 yıllarında "*Poetika*" adlı eseriyle Aristoteles yapmıştır. Ona göre tragedya, ahlaki yönden ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklidi idi. Tragedyanın ödevi, seyirciye acıma ve korku duyguları aşılıyarak "*ruhu tutkularından arıtmaktı*" (İnternet 5).

Antik Yunan tragedya yazarlarından Sofokles'in "*Antigone*" adlı eserinde özgürlük ve insan hakları için mücadele eden ve bu uğurda amcası Kreon'a karşı gelerek kendi trajik sonunu hazırlayan Antigone, kardeşlerinin arasında çıkan taht kavgası nedeniyle bir savaş kurbanına dönüşmüştür. Kral Oidipus'un kendi öz annesinden dünyaya getirdiği Polüneikes ve Eteokles Thebai için savaşırken birbirlerini öldürürler. Bunun üzerine tahta geçen amca Kreon kardeşlerden birinin gömülmesine izin verirken, Polüneikes'in gömülmemesini emretmiştir. Eski çağlardan beri ölüyü gömmeyip açıkta bırakmak ona yapılan en büyük aşağılamadır. Çatışmanın kaynağı ölüyü gömme-gömdürmeme inatlaşması sonucu Antigone kardeşinin gömülmesini sağlamış ve yasalara karşı geldiği için amcası Kreon tarafından kayalar içindeki bir mezara, ölüme terk edilmiştir. Antigone'nin kardeşleri arasında çıkan savaş, taht kavgası süren iki kardeşin ve Antigone'nin trajik ölümüyle sonuçlanmıştır (Ersu, 2016, s. 10).

Euripides tarafından kaleme alınmış olan Troya Savaşı ve sonrasında yaşananların anlatıldığı "*Troyalı Kadınlar*" tragedyası, savaşın insanlık üzerinde yaratmış olduğu travmaya ve savaşın neden olduğu insanlıktan uzak uygulamalara bir isyan ve ağıt niteliği taşımaktadır. Yunanlılarca tutsak bırakılarak sevdiklerini, ailelerini ve eşlerini savaşta yitiren Troyalı kadınlar, özgürlükleri de ellerinden alınarak büyük acılara sürüklenmişlerdir.

Shakespeare tarafından yazılan, Romalı komutan Antonius ve Mısır Kraliçesi Kleopatra'nın trajik aşk ve savaş öyküsünde de yine savaşın yıkıcı etkisi kadın karakter üzerinden ele alınmaktadır. İskenderiye ordularını idare ederek bizzat savaşa dahil olan Mısır Kraliçesi Kleopatra ve Romalı komutan Antonius'un savaşı, iki karşıt taraf olan doğu ve batının aşk uğruna biraraya gelişinin hikayesidir. Antonius'un Kleopatra'ya duyduğu büyük aşk gözünü kör etmiş, evli olduğu Ceasar'ın kız kardeşi olan Octavia'yı ve ülkesini terk etmiştir. Her şeyi göze alarak Kleopatra'nın yanına Mısıra dönen Antonius'un bu kararı, Ceasar'la savaşa girmesine neden olmuştur. Kleopatra, aşkı uğruna ülkesini terk edip yanına dönen aşkına savaşta askeri donanmalarıyla destek vermiş ve ne kadar gözükara, savaşçı yönü yüksek bir karakter olduğunu da şu sözlerle ifade etmiştir:

*“Altmış yelkenim var ki, Ceasar'da yoktur daha iyisi
Gemilerimizin fazlasını yakarız.
Geri kalanları daha fazla güçlendirip
Actium'um burnunda yükleniriz Ceasar'a
Yenemezsek o zaman karada dövüşürüz.”*

Fakat bu büyük savaş sonunda Antonius ile Kleopatra yenilir ve kendilerini öldürürler. Savaş sonunda yenilgiye uğrayan ve kollarının arasında sevdiği komutanı kaybeden Kleopatra, Romalıların zaferinin sembolü olan aşağılamak zevkiyle yüzyüze gelmektense kendini öldürmeyi tercih eder. Shakespeare bu oyunda, cesur, savaşan, iktidar sahibi bir kadının tutkulu aşkını ve savaşta uğradığı yenilgiye karşı seçtiği onurlu ölümünü anlatmaktadır (...) Sonuç olarak, Rönesans tiyatrosu'nun ünlü yazarı Shakespeare'in örnek olarak verilen trajedilerinde antik tragedyaya, ortaçağ veya tarihsel gerçekliklere dayanarak yazdığı savaş, siyaset ve kadın olgusu kavramlarının yeniden kaleme alındığı, savaşın kurbanı olan kadınların trajik sonunu kendi yaşadığı dönem çerçevesinde değerlendirerek, savaşların içinde yıkıma uğrayan kadın karakterlerin altını çizdiğini söyleyebiliriz (Ersu, 2016, s. 18-19).

Romalı sanatçılar, eski Doğu'dan bilinen bir geleneği yeniden canlandırmışlardır. Zaferlerini övünerek sergilemek ve askeri seferlerinin öyküsünü anlatmak istemişlerdir. Örneğin Traianus, Daçya'da (şimdiki Romanya) yaptığı savaşların ve kazandığı zaferlerin resimli kronolojik öyküsünü göstermek adına dev bir sütun diktirmiştir (Resim 2.13). Bu sütunda Romalı askerlerin yağma yapışı, savaşmaları ve fethetmeleri görülmektedir (Gombrich, 1997, s. 122).



Resim 2.13. Traianus Sütunu, M.S.114 dolayları, Roma

Roma döneminde köken olarak latineden kılıç anlamına gelen gladius sözcüğünden türeyerek bu kılıcı iyi kullanan kişilere gladyatör adı verilmekteydi. Gladyatör savaşları genellikle savaşlarda kaybedilen kişilerin onuruna düşman esirlerini yarıştırmakla kana karşılık kan amacı güden, kolozyumda gerçekleştirilen ve seyircilerin olduğu acımasız dövüş müsabakalarıdır. İzleyicilerin gözü önünde yapılan bu mücadeleler zamanla tiyatral bir hal almış ve getirisi yüksek etkinliklere dönüşmüşlerdir. Başlarda üç beş gladyatörle başlayan oyunlar bir kaç yüzyıl içerisinde binlerce gladyatöre ulaşmıştır. Fakat gladyatör sayısının günden güne artması şehrin güvenliği açısından bir süre sonra risk haline gelmiş, Spartacus isyanıyla birlikte de çeşitli düzenlemeler yapılarak gladyatör sayısına sınırlandırma getirilmiştir. Gladyatör oyunları karlı bir iş olduğu için zamanla yüksek kesimden soylu insanların, özgürlüklerini kazanmaları için belli bir dereceye ulaşmaları gereken köleleri yarıştırdığı bir etkinlik haline gelmiştir. Getirisinin oldukça iyi olması ve saygınlığı olan bir kariyer olması gerekçesiyle de özgür insanların da gladyatör olmak için eğitim gördüğü ve yarışlarda yer aldıkları da bilinmektedir.



Resim 2.14. Gladyatör Dövüşü, Mozaik, Museum And Gallery of Villa Borghese, Roma

Gladyatörlük halk arasında her ne kadar itibarlı ve güzel bir kariyer sunan bir meslek olarak algılansa da, içerisinde çok yüksek miktarda acımasızlık ve şiddet olduğunu ve ölümcül bir uğraş olduğunu söyleyebiliriz. Halk bu kanlı gösterilere kendini o kadar yoğun derecede kaptırmıştır ki, bir gün mücadele halindeki iki gladyatörü ayırmaya çalışan, gladyatör oyunlarına karşı Hristiyan bir din adamı olan Aziz Telemachus'un taşlanarak öldürüldüğü söylenmektedir. M.S. 5. Yüzyılda olan bu olay bize şiddet, kan ve ölüm isteyen bir izleyici kitlesi olduğunu, adeta bir tiyatro izler gibi kanlı dövüşleri izleyerek bu durumdan haz aldıkları gerçeğini gözler önüne koymaktadır. Aziz Telemachus'un öldürülmesinin ardından İmparator Honorius'un gladyatör oyunlarını bir daha oynanmamak üzere yasakladığı bilinmektedir.

Büyük izleyici kitleleri önünde meydana gelen ölüm sahnelerinde şiddet, gösterinin en önemli olgularından biri olmaktadır. Ölüm korkusu taşıyan bireylerde, başkalarının ölüm anları merak uyandırmaktadır. Mücadelenin, kavganın ve kanın en üst seviyede olduğu bir gladyatör oyununda, ölümcül darbenin vurulduğu ve ölümün geldiği o an, gösterinin en can alıcı sahnesidir (Türkoğlu, 2010, s. 245).

3. MODERNİZM VE SAVAŞ

3.1. 1. Dünya Savaşının Travması Sonucu Ortaya Çıkan Sanat

“Bir türlü bitmeyen XX. Yüzyıl, baştan uca kan kokusuyla dolu. Yüzyılın ilk yarısını duman içinde bırakan iki dünya savaşı belli ki insanoğlunu değiştirmeye yetmedi; Vietnam’dan Nikaragua’ya, Kore’den Kuveyt’e, Ruanda’dan Bosna’ya uzanan dev bir mayın tarlasını andırıyor yeryüzü, yüzyılın ikinci yarısına bakarsak” (Batur; 1995, s. 5)

20. yüzyıla gelindiğinde dünyada şiddet; hayatta kalma mücadelesi ya da bireysel şiddetten daha çok, büyük kitlesel ölümler ve katliamlar olarak kendini var etmiştir. 20. yüzyıl; Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, Soğuk Savaş, etnik kökenli savaşlar ve ırk çatışmalarıyla baştan sona kanla dolu bir yüzyıl olmuştur. 20. yüzyıl, hem hayatımızı kolaylaştıran bir çok önemli buluşun keşfedildiği, ilerlemenin, uygarlaşmanın yaşandığı bir yüzyıl, hem de insanın daha çok silaha sarıldığı, şiddet unsurlarının daha yıkıcı şekilde yaşandığı ve insanoğlunun daha çok barbarlaştığı bir yüzyıl olarak anılmaktadır.

Bir taraftan uygarlaşırken diğer taraftan nedeni hep henüz yeterince uygarlaşmamış olmamıza atfedilen bir barbarlığın geriliminin ağır yükünün getirdiği gizlenmiş ve sürekli bir şiddet. Bu çelişkili durum -uygarlaşırken barbarlaşan toplumsal yapı- her alanda olduğu gibi sanatta da etkili bir şekilde su yüzüne çıktı. Dolayısıyla uygarlaştırılmış bir şiddet ile insanlık değerleri arasında sıkışıp kalan bu dönemin sanatçıları, şiddete karşı tepkilerini yine şiddeti malzeme, ifadeci bir araç olarak kullanmak sureti ile ortaya koydular. Bununla birlikte toplumsal ve bireysel konum ve sorumluluklarından dolayı da en haklı bir şekilde barışçıl ve insani bir dünyayı talep ettiler (Akkaya, 2007, s. 42-43).

Yaklaşık 10 milyon askerin öldüğü, 21 milyon civarında kişinin yaralandığı, 20. yüzyılın ilk ve belki de en büyük travması olan 1. Dünya Savaşı, savaşa katılan bütün toplumlar üzerinde ağır hasarlar yaratmıştır. Bu hasarlardan güç alarak doğan, sanatçıların savaşa karşı ortak duruşları ise, sanatın muhalif tavrının, insani ve barışçıl yönünün ortaya sunulması açısından önemli bir birlikteliktir. Sanatı politik, toplumsal ve sosyal yapısıyla birlikte ayıramaz bir bütün olarak gören Avrupalı sanatçılar, her türlü sınıf ayrımına karşı çıkarak aynı ideolojik çatılar altında

birleşmişlerdir. Bu dönemde bir çok gelişme katetmiş olan Avrupa sanatı, sanat akımlarını doğurmuş, ve bu akımların bir çoğu kendinden önceki akımı ya reddederek ya da üzerine yeni bir şeyler ekleyerek her seferinde sanata ciddi yenilikler getirmişlerdir. Geleneksel olanı reddedip, başkaldırma durumu aslında içinde buldukları ortama bir isyan niteliği taşımaktadır belkide. Savaşın dışavurumu olarak ortaya çıkan Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Ekspresyonizm gibi öncü akımlara bakacak olursak, bu kanlı ortamın ve yaşanan acıların, sanatçıları sanatsal yönden fazlasıyla beslediği apaçık ortadadır. Sanat eserlerinin sadece burjuvazi kesimin değil toplumun tüm kesimine hitap edebilmesi gerekliliği ortaya konulmuştur. Sanatsal anlamda oldukça verimli geçen bu süreç, savaşmak için birçok sanatçının zorunlu olarak askere çağırılmasıyla sekteye uğramıştır. Esirleri, parçalanmış aileleri, kayıpları, ölümleri, psikolojik yaraları, ölümcül salgın hastalıkları ve hayatını kaybeden askerleri düşünecek olursak, insanı derinden etkileyen bu büyük yıkımın insani olgulardan ayrı düşünülemez olan sanatın bütün dallarını etkilemesi de tabi ki kaçınılmaz olmuştur.



Resim 3.1. Menin yolunda ölü atlar/ 1. Dünya Savaşı, 1917, Belçika

3.2. Sanatçılar

Tarihe damga vuran büyük savaşlara ev sahipliği yapan Avrupa'da "Savaş" temasının fazlaca işlenmiş olması gerçeğini yadırgamamak gerekmektedir. Sanatçılar hem kendi hayatlarına etki eden bu olumsuzlukları, hem de toplumun yaşanan acılar karşısındaki tepkilerini tuvallerinde canlandıran, bir anlamda toplumun aynası olan kişiler olarak varolmuşlardır. Sanatlarını aynı zamanda siyasi bir araç olarak da kullanan bu sanatçılar, sadece bizzat tanık oldukları savaşlara değil, dünya üzerindeki bütun savaşlara karşı durmuş, sanatlarını ve hayatlarını bu muhalif tavır üzerinden sürdürmüşlerdir. Batı sanatına damga vuran büyük eserleriyle Francisco Goya, Kathe Kollwitz, Edouard Manet, Eugéne Delacroix, Ernst Barlach, Leon Golub, Pablo Picasso, Otto Dix, George Grosz gibi sanatçılar bu bağlamda çalışan, modernizmin önemli isimlerinden bazılarıdır.

Kimi sanatçılar, çağının tanığı olarak, sanat alanı içerisinden, savaşın ve şiddetin salt gerçeğliğini sorgulamış ve hayata dönük tutumlarıyla da bu travmaları, sanatlarında tema olarak işlemişlerdir. Batı resminde, gelenekselleşmiş olan savaş teması, sanatçıların bireysel deneyimlerini yansıtarak, daha çok savaş karşıtı tutumlarını öne çıkarmıştır. "Savaşlar, "propaganda, ant, protesto ve/veya kayıt" gibi farklı amaçlar altında, "kalıcı ve geçici" eserlerin üretimine ilham vermiştir. Zaman içinde tekrarlanan önemli örnekleriyle savaş temalı sanat, bir geleneği de içinde barındırmaktadır" (Aslan ve Karaaslan, 2016, s. 49).

20. yüzyılın, beraberinde getirdiği teknolojik gelişmeler, savaşlar ve bunların sonucu olan tüketim kültürünü, açlık ve sefaleti, duyarlılıklarıyla ön planda olan sanatçılar göz ardı edememiş, kendi ifade biçimleriyle savaşı ve toplumsal olayları sıklıkla ele almışlardır. Bu sanatçıların bir çoğu geleneksel anlatımdan uzaklaşarak, 20. yüzyılda hem teknik hem de düşünsel açıdan bir çok yeni kapı aralamıştır.

3.2.1. Francisco Goya

*Ben Goya'yım!
Çorak bir tarlaya kuzgunlar gibi süzülen düşman
yuvalarından oydu gözlerimi.
Ben acıyım!
Ben iniltisiyim savaşın.
41 karlarında yanmış şehirlerim ben.
Ben açlığım!
Ben kırılmış boynuyum
çıplak alana çanlar gibi sallanarak asılmış
bir ihtiyar kadının...
Ben Goya'yım!
Ey gazap üzümüleri!
Top sesleriyle yürüdüm Batı'ya,
çağrısız konuğun külleriyim ben!
O unutulmaz göğe tabut çivileri gibi
sert yıldızlar çaktım!
Ben Goya'yım!*

Andrey Voznesenski

1746 yılında Zaragoza kenti yakınlarındaki Aragon bölgesinde, kuyumcu olan babası José Goya ve annesi Gracia Lucientes'in dördüncü oğulları olarak doğan Francisco Goya, kökenlerindeki soyluluk ve zanaatkar tarafları sonucu sanata yönlendirilen ve bu alanda oldukça başarı sağlayan, sanat tarihine damga vurmuş önemli eserlere imza atmış bir sanatçıdır. Sanatçının sanatının şekillenmesinde hem yaşadığı bölge hem de savaş dönemi etkili olmuştur.

“Francisco Goya, geleneksel sanatın sona erişinin müjdecisi, modern sanatın babası, kişisel ifadenin ve bağımsız ruhun gerçek devriminin sinyallerini vermiş bir deha... Napoleon'un postalları tarafından ezilen, gerici hükümetlerin birbiri ardına geldiği, çok hızlı ve değişken bir çağda herkesin baktığı ama kimsenin tam anlamıyla görmediği bir şeye, insana tanıklık etmiş bir ressam, eserleri ile ünlü Fransız şair Baudelaire ve yazar Victor Hugo, ressam Pablo Picasso gibi sanatçıları etkileyen çağdaş sanatın piri Francisco José Goya y Lucientes” (İnternet-6).

Francisco De Goya'nın çalışmaları, sanatçı rolünün geleneksel ve modern kavranış biçimleri arasındaki sancılı geçiş döneminde arada kalmış bir sanatçının eserlerini örneklemektedir. Goya, 1799 yılında İspanya Kralı'nın baş ressamlığına

atanmış, bir saray ressamı olarak IV. Carlos ile İspanyol ve Bourbon kraliyet üyelerinin portrelerini yapmıştır. Aynı zamanda işverenlerinin baskıcı ve yozlaşmış politikalarını eleştiren liberal bir entellektüel olan Goya, kişisel olarak iktidarın suistimalini ve savaş vahşetini eleştiren grafik eserler yapmıştır (Clark, 2004, s. 15).

Goya'nın sanatsal yaşamına damgasını vuran olay 1808 yılında yaşanan İspanyol Bağımsızlık savaşı olmuştur. Goya'yı sarsan bu olay, sanatını sansürsüz ve cesurca icra etmesi açısından önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu dönüm noktası sayesinde ve cephede bizzat bulunmanın vermiş olduğu etkiyle de adeta savaşın içyüzü gibi olan "Savaşın Felaketleri" serisi ortaya çıkmış ve Goya bir dizi gravür çalışmasıyla savaşın dehşet veren acımasız tarafını "İnsan" olgusu üzerinden yorumlamıştır.



Resim 3.2. Francisco Goya, ve Onun İçin Yapılabilecek Bir Şey Yoktu, 1810-1811, 14.2x16.8 cm, Gravür, Savaşın Felaketleri Dizisinden 15. Resim

İspanya'nın bağımsızlığını kazanmak uğruna verdiği savaşın betimlendiği, seksenin üzerinde birbirinden etkileyici parçalardan oluşan bu seride Goya, acı kavramının insan bedeninde ve ruhunda açtığı yaraları ve bu yoğun etkiyi çizginin gücünden de yararlanarak, gravürle başarılı bir şekilde seyirciye aktarmıştır. Goya'nın dönemin toplumsal ortamını eleştirel bir tavırla ele aldığı bu eserleri incelendiğinde realist bir tavır benimsediği görülmektedir. Zaman zaman ürkütücü de olan bu eserlerle, yaşanan vahşet apaçık sergilenmiş, insanların savaşın korkunç yüzüne tanık olmaları

amaçlanmıştır. Goya'nın bu çalışmalarının zamanının ilerisinde, 20. Yüzyıl modernizmini etkileyen bir üslubu olduğu gerçeği görülmektedir.

Enis Batur Savaşın Felaketleri serisi için şunları söylemektedir:

“Yaklaşık 85 parçadan oluşan bu desenlerin siyah-beyaz oluşunun, artı bir anlama dayandığını ileri sürmek geliyor içimden. “Savaş Felaketleri”, köşeyi bucağı saran ölüm dokusunun paramparça ettiği gerçekliği, handiyse bir fotoğrafçının merceğinden toplar, bütünleştirir. İmgeleme gereksinme duyulmayacak ölçüde çiğ, sert, yaralayıcı bir yığılma toplamı getiren bu resimleri, simge ya da ek yorum istemeyen bir fotoğrafın, 1972’de Bangladeş’te Michel Laurent’ın kurşunlara hedef olmadan çektiği ve ona Pulitzer ödülü kazandıran fotoğrafın öncüsü saymamak elde mi?” (Batur, 1992, s. 145).

Goya'nın Aydınlanma düşüncesinin ortaya koyduğu değerlere duyduğu yakınlık ile İspanyayı yöneten geleneksel iktidar ilişkilerinin egemenlik ortamında hayatını kazanıyor olması, İspanya'nın içine sürüklendiği kaotik ortamda takındığı tutumda kimi belirsizlik olduğu yönünde bir izlenim oluşmasına neden olmuştur. Goya'nın değişen iktidar çevrelerinin taleplerine karşılık verdiği resimleriyle “Savaşın Felaketleri” dizisi ve bu dizinin doğurduğu diğer resimler, kendi değerleriyle hayatın önüne koyduğu gerçekler arasında hayatını kurmaya çalışan olağandışı bir sanatçı portresi çıkarmıştır ortaya. Belki burada, “Savaşın Felaketleri” dizisinin ancak sanatçının ölümünden otuz beş yıl sonra sergilenenmiş olmasını dikkate alarak, bilinçli olarak gölgede bıraktığı bu işlerin Goya'yı anlamak için bir işaret olarak açığa çıktığını görmek olanaklı olacaktır. “Savaşın Felaketleri” dizisi Goya'nın hayatında gizli bir yeraltı nehri gibi akıp durmuş ve kendi yatağını bulduğunda son sözün nasıl olacağını biçimlemek üzere ortaya çıkmıştır (Okan, 2006, s. 133).

Susan Sontag ise Savaşın Felaketleri dizisindeki acı olgusunu başkalarının acısına bakmak isimli kitabında *“Merhametsizliğin yol açtığı acıları kederle üzülmenecek ve eğer mümkünse önlenilecek bir şey olarak temsil etme pratiği, görüntüler tarihine esaslı bir konuyla birlikte girmiştir: Kazandığı zaferden dolayı çıldırırçasına gözü dönmüş, galip bir ordunun eline düşen sivil halkın katlandığı acılar”* (Sontag, 2004, s. 42) olarak nitelendirmektedir.

Goya'nın en önemli eserlerinden biri olan, Resim 3.3'deki “3 Mayıs 1808” adlı tablosunun, İspanya halkının çektiği acıların simgesi haline geldiği düşünülmektedir.

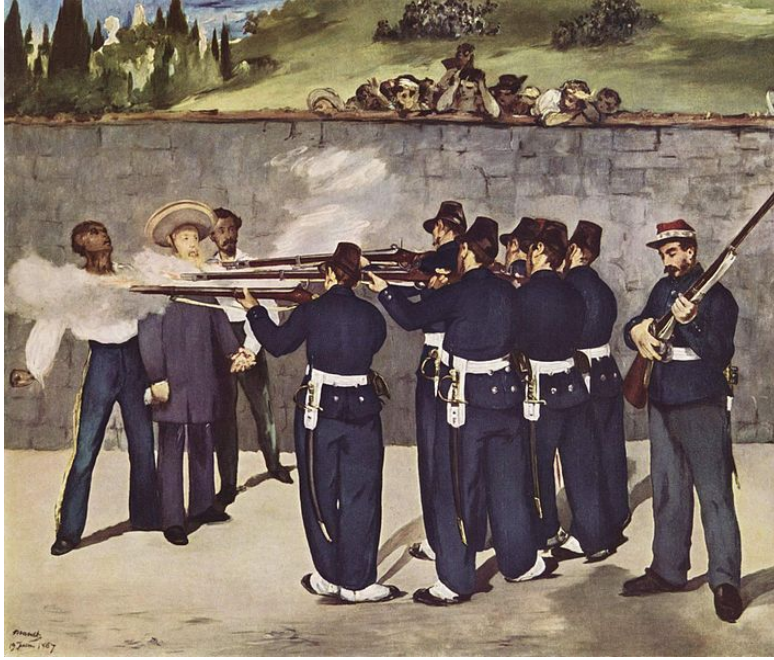
Napolyon'un ordusuna karşı başkaldıran ve isyan edenlerin kurşuna dizilişlerinin betimlendiği bu eserde, ellerini açıp adeta kurtuluş dileyen beyaz gömlekli figür, infaz edilmeyi beklemektedir. Diz çökmüş olan bu figür neredeyse askerlerle aynı boydadır. Ellerinde İsa'nın yaralarını anımsatan yara izlerine rastlanmaktadır. Bu sahnede artık savaşın vermiş olduğu yorgunluğun insan ruhundaki izlerine tanık olunmaktadır. Elleriyle gözlerini ve kulaklarını kapatan insanlar bu vahşeti görmemeye çalışmakta, birbirine sıkıca kenetlenmiş olan papazın elleri ölenler için dua etmekte ve aynı zamanda kendi ölümüne hazırlanmaktadır. Savaşan halk o kadar yorulmuştur ki artık ölüm bir kurtuluş ümidi olarak düşünülmektedir.



Resim 3.3. Francisco Goya, 3 Mayıs 1808, 1814, Prado Müzesi, Madrid

Eserdeki ışık gölge kullanımını inceleyecek olursak, ışığın özellikle Rönesans resimlerinde vurgu yapılmak istenen yüceliğe ve güzelliğe odaklı kullanıldığı bilinmektedir. Bu eserde ise sanatçı ışığı iyiyi ve kötüyü birbirinden ayırmak için kullanmıştır. Karanlık tarafta kalan katliamcı askerler ve ellerini açıp teslim olmaya hazır figürün ışığın odağında kalması bunu göstermektedir. Yerde yatmakta olan, infaz edilmiş figürün yere yayılmış kanları resmin genelindeki nötr tonlarla zıt bir kontrast oluşturmaktadır. Eserdeki diğer kırmızı, sarı, kahverengi gibi hakim renkler ise ortamdaki şiddetin ve gerilimin etkisini artırmaktadır.

Empresyonizmin öncü isimlerinden Edouard Manet, imparator I. Maximilian'ın Meksikalı isyancılar tarafından infaz edilmesini betimlediği “İmparator I. Maximilian'ın İnfazı” isimli eserinde Goya'nın “3 Mayıs 1808” isimli tablosunu andıran bir kompozisyon yaratmıştır. 3 Mayıs 1808 tablosunun benzerleri bununla sınırlı değildir, modern dönemin simgesi ressam Pablo Picasso da, ABD'nin Kore'de gerçekleştirmiş olduğu saldırıyı protesto amaçlı 1951 yılında yaptığı “Kore'de Katliam” isimli tablosuyla yine “3 Mayıs 1808” e gönderme yapmaktadır. Üslup açısından dilleri farklı olsa da, verilmek istenen duygu, gösterilmek istenen gerçek, üç eserde de aynıdır.



Resim 3.4. Edouard Manet, İmparator I. Maximilian'ın İnfazı, 1867, 252 × 305 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Kuntshalle Mannheim

“Picasso bu çalışmasında, yüzleri, hatta tüm bedenleriyle insan olup olmadıkları bile pek kolay anlaşılmayan, emperyalist toplum ürünü militarizmin robot benzeri yaratıklarının insanlara, ana ve çocuklara saldırısını işlemiştir...” (Teber, 1985, s. 205)



Resim 3.5. Pablo Picasso, “Kore’de Katliam”, 1951, Picasso Müzesi, Paris

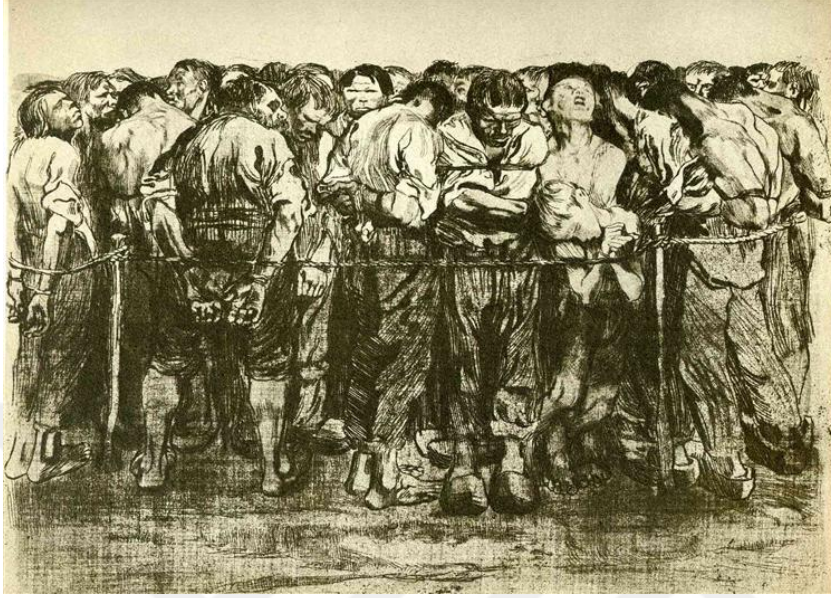
Okan, Picasso’nun “Kore’de Katliam” adlı eseri üzerine şu sözleri söylemektedir:

Goya’nın 3 Mayıs 1808’i üzerinden giderek yaptığı Kore’de Katliam adlı resim, sanatın olanakları içinde açıklığa kavuşmuş bir tarihsel bilginin başka bir tarihsel oluşa yaklaşırken, yalnız sanatçı için değil izleyici için de ne ölçüde değerli olduğunu gösterir. Burada kurulan ilinti farklı tarihsel dönemler arasında, adeta tarihin tekrarlaması fikrini çağrıştıran, kolaycı bir anımsatma değildir. (...) Picasso, 1808 ile 1951’i birbirine bağlayan süreci, insan uygarlığının korkunç açmazlarıyla dolu bir dönem olarak bütünsel bir görünüme kavuşturmuştur (Yılmaz, 2012, s. 348).

3.2.2. Käthe Kollwitz

Alman baskı sanatçısı, ressam ve heykeltıraş Kathe Kollwitz, sanat eğitimini Berlin’de başlayıp, Münih’te devam ettirmiş, o dönemde bütün Almanya’yı etkisi altına alan ekspresyonizm akımından uzak kalmış, hiç bir akıma ya da ekole üye olmasa da eserleri ekspresyonizm akımı kapsamında değerlendirilmiştir. Evlendikten sonra bir dönem Berlin’in proleterya bir bölgesinde yaşaması, onun sanatında sıklıkla işçi sınıfını, yokluk mücadelesi verenleri, ezilip hor görülenleri, olumsuz koşullar altında yaşamaya çalışanları ve bu durumların özellikle kadınlar ve çocuklar üzerindeki etkisini ele almasında etkili olmuştur. 19. yüzyıl sonunda yaşanan toplumsal haksızlıklar, adaletsizlik, yaşamış olduğu toplumsal ortam sanatının oluşmasında büyük yere sahiptir. Kathe Kollwitz’in sanatını diğerlerinden ayıran şey renk kullanımındaki kısıtlılıktır. Savaş, ölüm, acı, yoksulluk gibi konuları anlatırken tercih ettiği renkler siyah ve beyaz olmuştur genellikle. Bir çok bronz heykel, desen,

afiş, resim gibi sanatsal disiplinde eser üretse de sanatçının en çok üretimi gravür üzerine olmuştur.



Resim 3.6. Kathe Kollwitz, Tutsaklar (The Prisoners), 1908, 36.8 x 53 cm, Gravür, New York

Sınıfsal mücadelelerin toplumsal ve politik ilişkilerinde her dönem için büyük çalkantılar yaşandığını söylemek mümkündür. 20. yüzyılın başı Alman Weimar dönemi (1919–1933) de yönetim biçimi olarak sosyalist düşünceye dayalı bir cumhuriyet anlayışını benimsemiş ve radikal değişimlere yol açmış bir süreçtir (Ayan, 2008, s. 34).

Kathe Kollwitz'in, 19. yüzyıl sonlarında bir kadın olarak vermiş olduğu bu mücadeleler, içinde bulunmuş olduğu sosyal eşitsizliğin bir dışavurumu gibidir. Bu dönemi birebir yaşamış, sanatsal tavrını sınıf sorunları üzerine yaratarak siyasi mücadeleler içinde bulunmuş, ve kendi kişisel yaşamında da derinden yaralar almış bir anne ve bir sanatçı olarak, Weimar dönemi siyasi olaylarının devrimci ruhlu Kollwitz'in ilgi alanına girdiği söylenebilir.

Kollwitz, gençlik yıllarından itibaren yaşadığı ortamda birey olmanın özgürlüğünü tam hissedememiştir. Çünkü o dönem Almanya'da "*cinsel ayrımcılık*" belirgin bir şekilde kendini hissettiriyordu. Eğitim sistemi, erkek ve kız çocuklarının eğitimlerini ayırırken, erkeklere daha iyi şartlarda hizmet vermeyi hedefliyordu. Ancak babasının ileri görüşlü olması nedeniyle K.Kollwitz, kızlar için iyi eğitim veren sanat okuluna gönderilmiştir. Zaten yeteneği olduğunu

çoktan fark eden babası, bu alanda başarılı olmasını ve hatta evlenmemesini istiyordu. Ancak 17 yaşındayken kardeşinin arkadaşı olan sosyal demokrat Doktor Karl Kollwitz'in evlilik teklifini kabul eder. Babasının karşı gelmesine rağmen, evliliği, aile hayatını ve sanatını başarılı bir şekilde ortak yürütebilmiştir. Fakat küçük yaştan beri cinselliği ve gelecekteki annelik rolü ile ilgili ikilemi yaşıyordu. Çünkü anneliğin onun sanat hayatına son vereceğini ya da engel olacağını düşünüyordu. Bu nedenle ilk dönem çalışmaları, idealist anne ve çocuk tasvirleri ile üzüntü içindeki anne tasvirleri arasında gidip gelmektedir (Ayan, 2008, s. 35).

Evlenip işçi sınıfının ağırlıkta olduğu bir bölgede yaşamaya başlayan Kathe Kollwitz, başlarda bu sınıfın hayatta kalma mücadelesine pek ilgi göstermese de, doktor olan eşinin muayenehanesine gelip giden insanları ve yaşamış oldukları sorunları gördükçe bu durumdan etkilenerek sanatın toplumsal duyarlılığının olması gerekliliğini savunmuş, kötü koşullar altında yaşamını sürdürmeye çalışan işçi sınıfın hayatta kalma mücadelesini önemsemiş bu bağlamda eserler üretmeye başlamıştır.



Resim 3.7. Kathe Kollwitz, Köylülerin İsyanı (Outbreak), 1903, British Museum, Londra

Barışçıl bir ideolojiyi benimseyen, savaş karşıtı Kathe Kollwitz'in yaşamını ve dolayısıyla sonraki yıllarda sanatını etkileyecek, başına gelen en acı olay, oğlu Peter'ı I. Dünya Savaşı esnasında kaybetmesi olmuştur. Bu acı olay karşısında ne kadar yıkılsa da, güçlü kadın ve anne rol modeli eserlerinde ağır basan figürlerden biri olmuştur. Oğlunu savaşta kaybetmesi onun barışçıl yönünü tetiklemiş ve geri kalan ömrü boyunca barış için çabalamış ve eserler üretmeye devam etmiştir.

K.Kollwitz sürekli yazdığı günlüğünde savaşın ihaneti ile ilgili şu satırları not düşmüştür: “*Hepimiz ihanete uğradık. Milyonlarca genç ve Peter’de ihanete uğradı. Bu nedenle sakın olamam. İçim karmakarışık ve fırtınalı*” (Ayan, 2008, s. 42). Kollwitz’in yaşamış olduğu bu hayal kırıklığı ve evlat acısı, onun hayatı boyunca dünyada yaşanan ve yaşanacak olan bütün savaşlara karşı keskin bir tavır içinde olmasını sağlamıştır.

I. Dünya savaşı öncesi ve sonrasında yaşanan olaylar yüzünden barışsever hareket etkisini artırmaya başlamıştır. Savaş öncesi, Weimar Alman kadınları erkeklerini savaşa göndermekten gurur duyuyorlardı. Oğullarını ya da kocalarını ölüme gönderecek kadar güçlü olan bu kadınlar, gerekirse savaşa hatta ölmeye bile hazırdılar. Fakat bu dönemde savaş etkisini giderek hissettirmeye başlamıştır. Savaşın uzaması ve ölü sayısının artması nedeniyle milliyetçi duyguların yerini artık barışsever hareket alıyordu. Kadınlar yurtsever düşüncelere karşı gelerek oğullarının ve kocalarının feda edilmesini istemiyorlardı. Savaş, kadınları ve çocukları çaresizliğe iterken, erkekleri duygusuz, birer silah haline getirmekteydi (Ayan, 2008, s. 41).

Yaşanan bu insanlık ayıpları sonucunda “yeni kadın” ve “yeni erkek” şeklinde barışı destekleyen bir genç nesil yetişmiştir. Bu kuşak, zorunlu olarak askere gitmeden ve savaşmadan da ülkenin geleceğinde aktif rol oynayabileceklerini düşünmüşlerdir (Dortch, 2006, s. 47).

Gombrich, Kollwitz’in eserlerinde savaşın bütün gerçekliğini olduğu gibi aktarmasını şu sözlerle ifade etmektedir: “Kathe Kollwitz yapıtlarını yalnızca hayret duygusu uyandırmak için değil bir irkintiyle birlikte yaşanan yoksul, unutulmuş, ezilmiş ve savaştan bunalmış insanları yansıtır haklarını savunmak için oluşturmuştur. Öyleki oyun oynaması gerekirken ölmüş olan bir çocuğu yansıtan yapıtı altın madalya ödülü için önerildiğinde seçici kurul bu yapıtın çarpıcı gerçekliğini göz ardı etmemiş ve bu yapıtın tüm gerçekliğinin çarpıcılığı konusunda imparator uyarılarak seçilmemesi sağlanmıştır. Böylelikle Kollwitz yapmak istediğini elde etmiş ve yapıtlarıyla yaşananların gerçekliklerini ortaya koymuştur (Gombrich, 1997, s. 566).

Kathe Kollwitz’in grafik çalışmaları, Alman dışavurumculuğunun duygusal yoğunluğu ile yalın toplumsal gerçekçi konuların birleştiği örneklerdendir. Aynı zamanda matbaacı olan Kollwitz, sosyalist ve savaş karşıtı afişlerde kullandığı resimlerinin anlamını başlık veya sloganlarla netleştirmiştir. Bu yöntem,

eserlerinin galerilerden sol eğilimli gazete sayfalarına ve sokak duvarlarına kadar geniş bir yelpazeye ulaşmasını sağlamıştır. Kollwitz'in kullandığı tarz, grafik tasarımın doğrudan düşünce iletme yeteneğini, öznelerini tipik bir kurban olmaktan çıkaran psikolojik bir yoğunlukla bir araya getirmiştir (Clark, 2004, s. 30-32).

Kathe Kollwitz, eserlerinde anlatımın gücünü artırmak amacıyla çeşitli teknikleri ustalıklarla kullanabilen bir sanatçıdır. İşçi lideri Karl Liebknecht'in acımasızca katledilişini anlatmak için ağaç baskı tekniğinden, afişlerini hazırlarken yazıyı tercih etmesi sebebiyle taş baskıdan, detayların ön plana çıkması gereken konularda ise gravür tekniğinden yararlandığı görülmektedir.

Öncelikli olarak kadın bir sanatçı ve evladını savaşta kaybetmiş bir anne olması, feminist ideoloji içerisinde yer alması açısından kaçınılmaz olmuştur. Kadınların sosyal yaşamda yaşamış oldukları zorluklar, kamusal hakları, erkek egemenliğine karşı daha güçlü ve hayatın içinde aktif bireyler olabilmeleri için önemli mücadeleler vermiştir. Kadınların toplumda daha fazla söz sahibi olmasını, üretimin, hayatın içinde daha çok yer almasını desteklemiştir. Bunun için de öncelik toplumda barışçıl bir ortamın yaratılmasıdır. Sosyalist hareketlerde ve feminizm savunuculuğunda hep ön sıralarda gördüğümüz Kollwitz, I. Dünya Savaşı'na ülkesinin katılımını eleştirmiş, bu konuda kadın örgütlenmelerini sağlamıştır. Kadın ve Anne kavramlarını yüceltmiş, siyasi bir güç olarak eserlerinde sıklıkla kullanmıştır.



Resim 3.8. Kathe Kollwitz, Anneler (The Mothers) 1922, MoMA

Kollwitz aynı zamanda başarılı heykellere imza atmış bir sanatçıdır. Taş, bronz gibi malzemeler kullanarak ürettiği eserlerinde yine aynı konuları ele almıştır. Sanatçının heykellerinde de erken yaşta kaybettiği oğlundan sonra ağırlık vermiş olduğu anne ve çocuk temasına sıklıkla rastlayabiliriz. Çocuklarına sarılan anne figürleriyle çocukları kötülüklerden koruyabileceğine inanmıştır. Yaşlı anne heykellerinde, kendisi gibi evladını kaybetmiş annelerin acılarını yansıtmaya çalışmıştır.



Resim 3.9. Kathe Kollwitz, İki Çocuğuyla Anne, (Mother With Two Children), 1932, Kathe Kollwitz Müzesi, Köln

1933'te Hitler iktidara gelince, muhalif olan Kollwitz, akademide yürütmekte olan görevinden ihraç edilmiş, niteliksiz olarak değerlendirilen eserleri tahrip edilmiş ve sergileri engellenmiştir. Toplumsal adaletsizliklere karşı tavrını net bir şekilde koyan duruşuyla sanatçı 20. yüzyılın en etkili kadın sanatçılarından biri olmuştur.

3.2.3. Ferdinand Victor Eugène Delacroix

1798 yılında doğan sanatçı, sanatsever bir aile ortamında yetişmiş, genç yaşta ünlü ressam Pierre Narcisse Guerin'in öğrencisi olmuş ve ilerleyen yıllarda Fransa'nın en önemli sanatçılarından biri haline gelmiştir. Gombrich'in "devrimler ülkesinde doğan sayısız büyük devrimciden biri" (Gombrich, 1997, s. 504) olarak adlandırdığı

sanatçı, kendisinden sonra gelen akımları etkilemiş ve sanat tarihinin önemli eserlerine imza atmıştır. Etkili fırça darbeleriyle empresyonistleri etkileyen sanatçının büyük ustaların Louvre müzesindeki çalışmalarını kopya ederek gelişimine katkı sağladığı ve özellikle Rubens ve Venedik ekolünden esinlendiği söylenmektedir. Eserlerinde Fransa'nın politik olaylarına ağırlık veren, Fransız şair Charles Baudelaire'in "Rönesans'ın son büyük ressamı ve modern dönemin ilk büyük ressamı" olarak ifade ettiği sanatçının, Fransız resim tarihinin en önemli başyapıtlarından biri olarak görülen ve Fransız devriminin simgesi haline gelen, modern resmin ilk siyasi eseri olarak kabul edilen "Halka Yol Gösteren Özgürlük" isimli tablosu, Louvre Müzesi'nin en değerli parçalarından biri olarak görülmektedir.

Savaş temalı resimlerin başarılı ustalarından biri olan sanatçı, "Devrim için savaşmıyorsam hiç olmazsa devrim için resim yapmalıyım" diyerek Fransız devrimine olan bağlılığını göstermiştir. Devrimin simgesi olarak görülen eser, Kral X. Charles'ın devrilmesi öncesindeki halk isyanını anlatmaktadır.

27 Temmuz 1830 Günü Paris Halkı ayaklandı, barikatların üstüne çıktı. Kral X. Charles yayımladığı bir fermanla meclisi dağıtmış ve basın özgürlüğünü kısıtlamak niyetinde olduğunu beyan etmişti. Başta ufak tefek isyanlar şeklinde başlayan hareket kısa zamanda bir ayaklanmaya, hatta ilk kez işçilerin de katıldığı, tüm burjuva katmanlarınca desteklenen bir devrime dönüştü. Ayaklanmanın tek, gerçek lideri yoktu. Bunun içindir ki Delacroix halkın önderinin "Özgürlük" olduğunu söyler (Krausse, 2005, s. 61).

Delacroix'nın yapmış olduğu bu eserle aslında isyancıları desteklediği ve özgürlük düşüncesinin arkasında olduğu görülmektedir. Eseri incelediğimizde ön saflarda yer alan ve elinde Fransız bayrağıyla, yırtık elbisesi ve çıplak vücuduyla, özgürlüğü simgeleyen kadın figürü, diğer elinde bir silah taşımakta, arkasından gelen halka önderlik etmektedir (Resim 3.10). Bir yanında kıyafetlerinden anlayabileceğimiz üzere işçi ve köle sınıfını temsil eden silahlı bir çocuk, diğer yanında burjuvazi kesimi temsilen fötr şapkalı bir adam, yerde ölümler ve yaralılar bulunmaktadır.

Resimdeki eli tabancalı çocuk figüründe Victor Hugo'nun Sefiller romanındaki Gavroche karakterinden esinlendiği düşünülmektedir. Silindir şapkalı adamın kim olduğu konusu tartışmalıdır. Bazıları ressamın kendisini çizmiş

olduğunu söylemektedir, bazı iddialara göre ise bu figürü çizerken ressam tiyatro yönetmeni Etienne Arago'yu model almıştır (İnternet-7).



Resim 3.10. Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830, 2.6 x 3.25 m, Tuval Üzerine Yağlıboya, Louvre Müzesi, Paris

Eleştirmenler eserde özgürlüğün yarı çıplak ve bakımsız bir kadın olarak gösterilmesini eleştirse de, devrimin asıl kahramanı olan halkın unutulmaması açısından satın alınıp, Lüksemburg sarayında sergilenmesine karar verilmiştir. Kısa bir süre için çeşitli sergilerde sergilenen eser, 1874 tarihi itibarıyla kalıcı olarak Paris'e Louvre Müzesi'ne taşınmıştır. Kağıt paraların üzerine işlenen, New York'taki Özgürlük Anıtına ilham olan resim, 19. yüzyıl'ın en önemli eserleri arasında sayılmaktadır.

“Halka yol gösteren özgürlük” tablosu, şehir ayaklanmalarını anlatan en ünlü tablo olmasına rağmen sergilediği imge kararsızdır. Politik Fransız resimlerinin efsanevi özgürlük sembolü ile uymamalarına rağmen tabancalı sokak çocuğu ile silindir şapkalı şehir züppesi çağın atmosferini başarıyla yansıtmaktadır. Delacroix bu resimde belli bir düşünceyi kişileştirme yoluyla anlatma geleneğini gerçekçiliğin yeni üslubuyla biraraya getirerek, alegorik anlatımı yeniden

canlandırmaya çalışmış görünmektedir. Tarihi resimleri modernleştirmek için yapılan bu girişim, kahramanları gülünç duruma düşüren hatta onlarla alay eden bir tarz olarak görülmüştür. 1831 yılında Fransız hükümeti tarafından satın alınan resim geleneklere tamamen aykırı bulunmuş, ancak 1863 yılından sonra düzenli olarak sergilenmeye başlanmıştır (Clark, 2004, s. 29).

Resmin çeşitli replikaları da yapılmıştır, bunlardan biri 2015'te Art International'da Görünmez adam olarak anılan Çinli Sanatçı Liu Bolin'in "Hiding in The City" (Şehirde Saklanmak) isimli serisinden bir çalışmadır. Çinli sanatçı bu seride Asyada yaşadığı köy olan Suojia Uluslararası Sanat Kampı'nın yıkılmasını protesto etmek amacıyla, kendini çeşitli arka planlar ve desenler içinde kaybederek sanatçının görünmezliği ve toplumsal konumu üzerine eleştirel bir tavır sergileyerek, sanat tarihinde önemli bir yere sahip "Halka Yol Gösteren Özgürlük" tablosunu da bu seride kullanmıştır (Resim 3.11).



Resim 3.11. Liu Bolin, Şehirde Saklanmak (Hiding in the City) No.09, 2006, Paris

Delacroix'nın savaş temalı bir diğer önemli resmi ise Yunan Bağımsızlık mücadelesini konu edindiği "Sakız Adası katliamı" isimli tablosudur. Eser, Cezayir ve Fas'a gidip, bu bölgelerden etkilenerek doğuya ilgi duyan sanatçının oryantalist tavrılı eserlerinden biridir. Sakız Adasında geçen Yunan-Osmanlı mücadelesini konu edinmektedir.

Yüzyıllar boyunca Osmanlı İmparatorluğu, Batılılar tarafından tehlikeli bir düşman olarak görülmüş, fakat aynı zamanda sanat alanındaki ince zevkleri ve ustalıkları da takdir edilmiştir. Çoğu Oryantalist sanatçı gibi Delacroix da Osmanlı figürlerini farklı sahneler içinde betimlemiştir. Sanatçı, Türkiye topraklarında bulunmamakla birlikte, yöresel giysi, silah, kumaş ve egzotik objelere ilişkin ayrıntıları dikkatle betimlemiş ve 1863 yılında ölümüne kadar Oryantalist konuları tekrar tekrar ele almayı sürdürmüştür (Daşçı, 2005, s. 72).



Resim 3.12. Eugène Delacroix, Sakız Adasında Katliam, (The Massacre at Chios) 1824, 419 x 354 cm, Kanvas üzerine Yağlı Boya, Louvre Müzesi, Paris

Delacroix'nın Sakız Adası Katliamı isimli tablosunda, tarihsel ve mitolojik öğelerin birlikte kullanılarak, tarihi gerçeklerin sanatçıya özgü yorumlarla betimlendiği görülmektedir. Tabloda, Sakız Adası'nda ayaklanan Rumların, Osmanlı askerleri tarafından baskı altına alınması anlatılmaktadır. Hastalıklı ve bitkin bir halde resimlenen Rum halk, savunmasız bir durumda resmin ön planında yer almaktadır. İsminde "katliam" kelimesi geçse de, açıkça bir katliam betimlemesine rastlanılmayan eserde, savaş düşüncesini destekleyecek görünümler arka planda birbirleriyle çatışan bir grup insan figüründe hissedilmektedir. Resmin bu ağırbaşlı ama bir o kadar da tehlikeye gebe görünümü, at üstündeki Osmanlı askerinin kılıcını kınından çekmesi hareketiyle vurgulanır (Yavaşca, 2010, s. 9-10).

Delacroix'nın 1824 tarihli "Sakız Adası'nda Katliam" adlı tablosu her ne kadar bir katliamı betimlemek için yapılmış ve isimlendirilmişse de, daha ziyade bir

doğal afet sonrası izlenimi vermekte, tabloda kılıcından kan damlayan askerler olmadığı gibi, ona güzellik ve enerji katan esas unsur olan at üzerindeki Türk askerine bakarak tablonun Türk askerine hayranlık ifade ettiğini iddia edenler olmuştur (İnternet-8).

3.2.4. Ernst Barlach

“Duygular saf dışı bırakıldıkça, yalnızca topla tüfekte dünyanın üstesinden gelmenin hiç bir değeri olmaz. Bu, duygularda gerçekleşebiliyorsa, o zaman toplara gerek kalmaz. (...) Sanat en derin insanlık işidir.”

Ernst Barlach, 1918

Alman dışavurumculuğunun büyük ustalarından, 20. yüzyıl'ın en önemli heykeltıraşlarından, ressam ve yazar Ernst Barlach, Avrupa'da önemli siyasi değişimlerin yaşandığı bir çağda sadece kendi ülkesine değil, bütün dünyaya kalıcı, zengin eserler bırakabilmiş bir sanatçıdır. Eserlerinde büyük oranda kullandığı insan betimlemelerini sevgi ve barış üzerine kuran, duyarlı bir sanatçı kişiliği ve gelişmiş insani yönü görülmektedir. Bir yanda umutsuzluğu ve sefaleti ele alırken diğer yanda sevinç ve mutluluk temasını işleyen sanatçının toplumsal birliğe ve evrensel insan sevgisine verdiği önem anlaşılabilir. Savaş yıllarının bizzat tanığı olan ressam başlarda milliyetçi duygularla savaşın coşkısına kapılıp savaş temasını eserlerinde yüceltse de yaşanan acılar karşısında zamanla savaş karşıtı bir tavır sergilemiş, yaşadığı dönemde yaratmış olduğu bu karşıt eserler sonucu ülkesindeki siyasetçiler tarafından yoz sanatçı olarak adlandırılmıştır. Bütün bu baskılara rağmen Barlach yılmamış, savaşa sanatıyla karşı çıkmaya devam etmiştir. Sanatçının 1. Dünya Savaşı kurbanlarının anısına yapmış olduğu kamusal alan çalışmaları da bulunmaktadır.

Ernst Barlach'ın savaş karşıtı tutumunu görebildiğimiz “Umut ve Çaresizlik” isimli taş baskısında (Resim 3.13), Savaşın çaresiz ortamında, içinde bulunduğu koşullara isyan edercesine ve geleceğe duyduğu umutla, ellerini açıp gökyüzüne bakan figürle, insanların güncel koşullardaki umutsuzluğu, hayal kırıklıkları ve acıları ise yüzleri görünmeyen, karanlıklar içerisindeki figürlerle betimlenmeye çalışılmıştır. Sanatçı aynı ortamda hem acıyı hem umudu başarılı bir şekilde izleyiciye aktarabilmektedir.



Resim 3.13. Ernst Barlach, Umut ve Çaresizlik, II, 1931, Taşbaskı, Ernst Barlach Müzesi, Wedel

Ernst Barlach'ın modern çağla yüzleşmesi, toplumsal değerler üzerine günümüze dek süregelen, bitmemiş bir tartışmanın başlangıcı olmuştur. Bu derin izler bırakan değişimler döneminde biz insanlar neler kazanmakta, neler kaybetmekteyiz? Hangi değerler kalıcı olup bizim için geleceğe köprü olacaktır? Modernleşme ve ilerleme hiç bir kültürde tek taraflı olarak sadece kazanç olarak görülmemiş, aynı zamanda hep bir kayıp olarak da algılanmıştır. İlerleyen teknoloji, rasyonalizasyon ve refah düşleri, ve bu düşlerin giderek gerçeğe dönüşmesi, yıkılmaz değerlerin, toplumsal bağların, geleneklerin ve fikir beşiklerinin giderek yok oluşunu ve bunların bugün bile hala ilerleme adına kurban edilmesini gözdardı etmeye yetmemiştir. Ernst Barlach, devrinin radikal değişimlerine tepkisini yalın bir “insan tablosu” ile göstermiş, ısrarla ve hiç bıkmadan varoluşumuzun temel değerlerinin gerekliliğini vurgulamıştır. Bugün global bir önem taşıyan bu sorun ancak kültürlerarası diyaloglarla çözümlenebilecektir (Barlach, Çalikoğlu, Doppelstein, Stockhaus, 2006, s. 18).

Avrupa'nın yaşamış olduğu ağır kayıplı savaşlar nedeniyle büyük yaralar aldığı bir dönemde yaşayan Ernst Barlach, bu dehşete tanık olan biri olarak büyük boyutlu savaş konulu heykeller yapmıştır. Bunlardan biri olan “İntikamcı” isimli heykelinde figür elindeki kılıçla ileri doğru bir saldırı hamlesi yapar halde betimlenmiştir.

20. yüzyıl başlarında Avrupa'ya egemen olan kaos ortamı, sanatçıları da etkisi altına almış, sanatçı artık birey olmanın ötesinde çağında yaşananları tüm çıplaklığıyla gözler önüne seren, tepkisini net bir şekilde ortaya koyabilen adeta halkın sözcüsü konumuna gelmiştir. Ernst Barlach'ın sanatında insanın yaşadığı ruhsal acılar söz konusudur. İnsan ruhunun hallerini heykellerinde yorumlaması Ernst Barlach'ın sanatını ölümsüz kılmıştır (Başarır, 2006, s. 31).



Resim 3.14. Ernst Barlach, İntikamcı (Der Racher), 1914, Tate Museum, Birleşik Krallık

Sanatçının “olgun” dönem eserlerinin tümü figüratiftir. 1906’dan itibaren yaptığı heykellerinde, “İlk Çalışmaları”nın aksine hemen hemen hiç kişisel ifadeye rastlanmaması Barlach’ı Alman dışavurumcularından oldukça farklı kılmaktadır. Çalışmaları dekoratif de olmayıp, ne Jugendstil (gençlik üslubu) ne de neoklasizm kriterlerine uyum sağlamaz. Kübistlerin ve fütüristlerin formal tartışmalarına olduğu gibi soyutlama tarzına götüren yola da ilgi duymaz. Bugün geriye bakıldığında anlaşılacağı gibi, Barlach daha çok bir sosyal ütöplast olmuştur. Sanatçı olarak yükümlülüğünü “oluşmak düşüncesi”nde bulmuştur. Burada anlatılmak istenen, daha iyi bir dünyanın ortaya çıkması kuramıdır (Barlach ve diğerleri, 2006, s. 31).

Yaşadığı dönemde ülkesinde sanatçının yapıtları üstün, ayrıcalıklı ırk ideolojisini desteklemediği ve milli duygulardan uzak olduğu düşüncesiyle yasaklanmıştır. Heykelleri müzelerden kaldırılan sanatçının bazı heykellerinin de ironik şekilde eritilerek top ve gülle yapımında kullanıldığı da söylenmektedir.

Eserleri Nazi yönetimi tarafından "yozlaşmış sanat" olarak değerlendirilip heykeltraş olarak çalışması yasaklandığında hayatı çok zor bir hal alır. Her şeye rağmen ülkesini terketmeyi reddeder ve tüm savaş çığırtkanları arasında kendisini sürgünde hissetmesine rağmen ülkesinde yaşamayı sürdürür. Son dönemde yaptığı eserler artık insanların doğal hallerini yansıtmak yerine, üzerlerine gelen bir şeye korku dolu ifadelerle bakan insanları göstermektedir. Sanatçı korktuğu şey, yani 2. Dünya savaşı başlamadan önce 1938 yılında hayatını kaybeder (İnternet-9).

3.2.5. Pablo Picasso

“Siz bir sanatçıyı ne sanıyorsunuz? Eğer bir ressamı sadece gözleri olan, bir müzisyense sadece kulakları olan, bir şairse kalbinin her köşesinde sadece lir olan bir aptal mı? Tam tersine, dünyadaki ateşli, mutlu ya da korku verici olaylara karşı her an uyanık, bu gibi olayları yansıtmaya hep hazır siyasal bir varlıktır sanatçı. Tarafsız kalmak bahanesiyle, kendinizi yaşamdan nasıl koparabilirsiniz? Yaşantınıza böylesine çok şey katan diğer insanlarla ilgilenmemek nasıl mümkün olabilir? Hayır, resim evleri süslemek için yapılmaz. Düşmana karşı bir saldırı ve savunma aracıdır resim.” (Ashton, 2001, s. 165-166, aktaran N. Yılmaz)

1881 yılında İspanya’da doğan, 20. yüzyıl modern sanatının en bilinen ve en önemli ressamlarından biri olan Pablo Picasso, sanatla iç içe bir aileden gelmenin verdiği özgüvenle, kazanmış olduğu Barcelona Güzel Sanatlar okulu dönemlerinde dinsel içerikli resimler yapmış, sanat hayatına bu şekilde başlamıştır. Desenleri İspanyol dergilerinde yayımlanan, ve katıldığı yarışmalarda çeşitli ödüller kazanan sanatçı, sanatın merkezi olarak görülen Paris’e taşınmakta gecikmemiş, sanatını burada sürdürme ve kendini kanıtlama çabasıyla Paris’te birçok sanat ortamına girmeyi başarmıştır. Paris’e taşındığı ilk yıllardaki mavi ve sonrasındaki pembe döneminin ardından asıl çıkışını Georges Braque ile birlikte öncülüğünü üstlendiği kübizm akımıyla yapmayı başarmıştır. Picasso hayatı boyunca savaş karşıtı bir sanatçı olmuş, fakat yaşadığı dönemin koşulları nedeniyle savaşla hep iç içe yaşamıştır. Picasso’nun 1949 yılında üyesi olduğu Komünist parti sanatçıdan barış kongreleri için bir afiş istediğinde Picasso bugün bütün dünyada barışın simgesi haline gelen güvercin çizimini yapmıştır.



Resim 3.15. Pablo Picasso, Güvercin (Dove), 1949

Birinci dünya savaşı öncesinde ülkelerin birbirleriyle yaşamış olduğu gerginlikler, Paris'teki sanatçı ortamlarında tartışılmaktadır. Picasso da bu tartışmaların içinde yer almış, çevresindekilerle birlikte savaş, militarizm gibi konular üzerine yoğunlaşmaya başlamışlardır. Sanatçının savaştan önce, 1912-13 yıllarında ürettiği kolajlarını incelediğimizde Balkan Savaşlarıyla ilgili gazete küpürlerinde savaş karşıtlığına yer vermiş olduğunu görürüz. 1912 yılında yapmış olduğu “Gitar, Müzik Kağıdı ve Bardak” adlı kolaj çalışmasında gazeteden kesmiş olduğu, balkan savaşlarına ait haberlerden bir bölümü, natürmort görüntülerinin arasına sıkıştırarak kullanmış, bu kolajlarla açıkça savaş karşıtı bir tavır sergilemiştir. Her ne kadar savaş karşıtı olsa da savaşın hep içinde varolmak durumunda kalmış olan sanatçı, sanat tarihine mal olmuş, İspanya İç Savaşı'nın sembolü haline gelmiş olan “Guernica” isimli tablosu ile büyük yankı uyandırmıştır.

“İçinde yaşadığı tarihsel dönemin uğursuzluklarına, ilk 1937’de yüzyılın en fazla çalkantı doğurmuş yapıtıyla diklenir Picasso: “Guernica”. Önceleri, Savaşın acımasızlığını yansıtmadığı gerekçesiyle soğuk karşılanan, hatta açıkça düş kırıklığı yaratan bu tablo, zamanla, Picasso’nun resmi bütünleyene dek gerçekleştirdiği bütün taslaklarla da güç kazanarak, Barış’ın simgesi haline gelmişti. “Guernica” kendi başına bir simge olmanın ötesinde, her bir ögesine ressamın yüklediği simgesel değerlerle katman katman sorunsalını derinleştirmiş, çıplak gerçeğin örtünen boyutlarına yönelmesini sağlayarak anlamsal bütünlüğünü kotarmıştı. Bu açıdan, onu karmaşık bir savaş sözlüğü saymak da, bir yorum yordamıdır (Batur, 1992, s. 146).

Birinci Dünya Savaşı'nın acıları hala hafızalardayken, İkinci Dünya Savaşı öncesindeki İspanya İç Savaşında sanatçılar eserlerini siyasi bir karşı duruş sergilemek adına üretmişlerdir. Sanatçının bu bağlamda “Guernica” isimli eseri, 20.yüzyılın en önemli savaş karşıtı sanat eserlerinden bir tanesidir. 1937 yılında Nazi Almanyası tarafından bombalanan Guernica isimli kasabada yaşanan yıkımın anlatıldığı eser, Paris Dünya Fuarında sergilenerek, savaşta sivillere uygulanan zulmün kamuoyuna gösterilmesi açısından önemli bir etki bırakmıştır.



Resim 3.16. Pablo Picasso, Guernica, 1937, Reina Sofia Müzesi, Madrid

Pablo Picasso'nun *Guernica*'sı modern politik resimde ulaşılan en son nokta olarak kabul edilir. Bununla birlikte, resmi yaptığı sırada halihazırda dünyanın yaşayan en zengin, en ünlü ve kendi deha imajını güçlendiren en karizmatik sanatçısı olan yaratıcısının benzersiz konumundan ayıramaz olduğunu bilmeden bugün *Guernica*'nın saygınlığını değerlendirmek zordur. Resmi, konusunun acıma ve üzüntü yaratma özelliğinden ve repröduksiyon olduğunda bile çok büyük bir resim olduğu bilgisinden ayrı tutarak değerlendirmek de güç olacaktır (Clark, 2004, s. 55).

Nazi ve İtalyan birliklerinin Guernica üzerinde başlattığı bombardımanda kasabada büyük bir arbede yaşanmış, ardı ardına gelen şiddetli saldırılarda kasaba yerle bir olmuştur. 1500 ün üzerinde ölü ve yüzlerce yaralı olan kasabanın bombardımanların ardından üç gün boyunca yandığı söylenmektedir. Nüfusunun neredeyse üçte birini bu saldırılarda kaybeden halk, bu olay sonrası derin acılar yaşamıştır. Ülkesinde yaşanan bu acı olayı duyan ve bu duruma kayıtsız kalamayan Picasso'nun *Guernica* isimli eseri olayı öğrendikten sonra yaptığı bilinmektedir. Bombaların yerle bir ettiği şehri ve kaybolup giden insanlığı anlatmak için bir şeyler yapması gerektiğini düşünen sanatçı, savaşın verdiği acıyı yine en insani olgulardan biri olan sanatla anlatma yolunu seçmiştir.

(...) *Guernica*, çok derinlerde öznellik taşıyan bir yapıttır. –gücü de buradan kaynaklanır zaten. Picasso, gerçek olayı imgelerde canlandırmaya çalışmamıştır. Kent yoktur, uçaklar yoktur, patlama yoktur; günün, yılın, yüzyılın belli bir zamanına ya da İspanya'da olayın geçtiği kesime hiçbir gönderme yoktur. Suçlanacak düşman yoktur. Kahramanlık da yoktur. Gene de yapıt bir protestodur- resmin tarihini bilmese bile anlar insan bunu. Öyleyse protesto nereden kaynaklanmaktadır? Bedenlerde –ellere, ayak tabanlarına, atın diline, annenin memelerine, başlardaki gözlere- olanlardır protesto. Resmediliş yoluyla

bunlara olanlar, bedende duyulanların, olup bitenlerin duyuluş biçiminin imgelemdeki eşdeğerleridir. Onların acıları gözlerimiz yoluyla hissettirilir bize. Acı da bedenın protestosudur (Berger, 2003, s. 179).

Savaşın dehşetini gözler önüne seren bu eserde, resmin sadece siyah beyaz ve gri olması, renksiz olması, savaştan geriye sadece küllerin rengi olan grinin kaldığını gösterir niteliktedir. Kompozisyonun tepesindeki, göze de benzeyen, içinde ampül bulunan lambanın bombaların patlamasını, ya da bu patlamaların havayı aydınlatmasını andırdığı söylenmektedir. Figürlerin genel olarak korku ve panik halinde olduğu söylenebilir. Kompozisyonun genelinin kapalı ve karanlık bir odada geçtiği görülmektedir. Resmin en solunda bulunan açık renkli fon sanki odanın dışı açılan kapısı gibidir, figürlerin çoğunda bu ışıklı kısma doğru sanki bir kaçış görülmektedir. Yine en solda, eserin en dikkat çekici ayrıntılarından biri olan, İspanyol kültürünün önemli sembollerinden biri olan boğa figürü vardır. Boğanın hemen altında, eserin belki de en acı görüntülerinden biri olan, ölü bebeğini kucağında tutarak haykıran bir anne figürü görülmektedir. Annenin kucağında tutmakta olduğu bebeğin cansız bedeninin ise tıpkı Michelangelo'nun Pieta'sında olduğu gibi aşağı doğru sarkmakta olduğu farkedilmektedir (Bknz. Resim 3.17). Kompozisyonun tam ortasında lambanın altında yer alan, vücuduna koca bir mızrak girmiş at figürünün, İspanya'nın acı çeken halkını temsilen yapıldığı söylenmektedir. En sağda duran eli uçak görünümünde çizilen figürün bomba yağdıran uçaklara gönderme olduğu sanılmaktadır. Atın altında yerde yatan, elinde ise ucundan çiçek açan kırık bir kılıç tutan ölü adam görülmektedir. Adamın ellerindeki yara izlerine bakıldığında işçi sınıfından biri olduğu düşünülebilir. Boğanın yanındaki duvarda görülen güvercin motifi, kanatlarında tutmuş olduğu zeytin dalı ile barışı çağrıştırmaktadır. Eserin kübizm anlayışıyla ve figürleri soyutlayarak yapılması, anlatılmak istenen duyguyu güçlendirmek adına önemli bir durumdur.



Resim 3.17. Guernica Ayrıntı

“Guernica hiç kuşkusuz politik bir resimdir. İçinde çok büyük bir mesaj vardır... Ve Guernica politik içerikli olduğu, yan tuttuğu, ancak bunu kaba belgiler ardına sığınmadan, sığılmadan, çok onurlu, çok görkemli ve çok da güzel bir biçimde verebildiği için büyük bir sanat yapıtı niteliğini kazanmıştır... Gerçekten de Picasso, Guernica ile sanatın yanlılığının genel bir antlaşmasını yapmıştır. Bir başka deyişle, Guernica’dan sonra, artık sanatın yansızlığından, suya sabuna dokunmayan, sanat için sanattan söz etmek olanaksızdır. Picasso bunun manifestosunu üretmiş, sergilemiştir (Teber, 1985, s. 60).

Tıpkı Teber’in de sözünü ettiği gibi, sanatın artık suya sabuna dokunmadığı günler geride kalmıştır. Picasso’nun da etkisiyle artık bu yaşanan dramlar, büyük acılar ve insanlığa vurulan bu büyük darbelere sanatçılar sessiz ve kayıtsız kalmamıştır. En bilinen ve en ünlü savaş karşıtı tablo olma özelliğinin yanı sıra Guernica, sanatın tepkisel gücünü, sanatla karşı durma yetisini bir kez daha en güçlü şekilde gözler önüne sermeyi başarmıştır. Sadece İspanya İç Savaşı’nın değil, bütün dünyada yaşanan zulmün çığlığı olmuştur. Eserin, Picasso tarafından, İspanya’ya yeniden demokrasi gelene dek sergilenmek üzere New York Modern Sanatlar Müzesine ödünç verildiği bilinmektedir.

3.2.6. Otto Dix

“Bazı şeyler yorum gerektirmez. Eylem her zaman sözden önce gelir. Ben görsel düşünen bir insanım, filozof değil. Bu nedenledir ki tavrımı, duruşumu hep resimlerimle belli eder; gerçeği, neyin ne olduğunu, anlatılması gerekeni resimlerimde gösteririm.”

Otto Dix

Birinci Dünya Savaşı'nın etkilerini 1914 yılında gönüllü olarak katıldığı Dresden'deki bir topçu birliğinde birebir olarak yaşayan sanatçılardan biri olan Alman sanatçı Wilhelm Heinrich Otto Dix, savaşı yakından gözlemleme durumunda kalmış ve eserlerinde Weimar Cumhuriyetindeki sosyal yaşam hakkında yaptığı sert eleştirilere yer vermiştir. Almanya'da 1920-1930 yılları arasında, yani savaşın ertesinde yaşananlara eleştirel bir yaklaşım gösteren, realist bir üslupla sosyal eleştiri yapan “Yeni nesnellik” akımının da öncülerinden biri sayılan Dix, adeta atölyesi olarak gördüğü savaş cephesindeki deneyimlerini, yaşanan acıları, kayıpları, yitip giden yaşamları apaçık halde, cesur bir tavırla eserlerinde ele almıştır. Gravür tekniğindeki ustalığıyla hayranlık uyandıran sanatçı, 1924 yılında 50 adet eserden oluşan “Der Krieg”, (Savaş) isimli bir gravür seri üretmiştir.



Resim 3.18. Otto Dix, “Ölümün Dansı”, 1924, Savaş serisinden, Gravür, MoMA

Birinci Dünya Savaşı bittiğinde gönüllü olarak katıldığı Alman ordusuna yaptığı katkılardan dolayı madalya alan Otto Dix, bir çok mücadelede birebir yer almış, yaşadıklarından, gördüklerinden oldukça etkilenmiş, hatta kendisi de çoğu kez ciddi yaralanmalar yaşamıştır. Bütün bu travmalardan dolayı psikolojik olarak da sarsılan sanatçı, her şeyi bir kabus olarak nitelendirmiş ve savaş boyunca tuttuğu günlüklerine şu sözleri yazmıştır: *“Bitler, fareler, dikenli teller karmaşası, pireler, kediler, gazlara, mermiler, pislik, makinalı tüfek, alev, çelik... Savaş işte bu! Şeytanın işinden başka bir şey değil...”* (İnternet-10).

Savaşın içinde gönüllü olarak yer alıp, gördükleri ve yaşadıkları üzerine çetin bir savaş karşıtı olarak bir duruş sergileme kararı alan sanatçı, yapmış olduğu bu gravür serisinden dolayı Nazi askerleriyle ters düşerek, öğretmenlik görevinden alınıp eserleri yozlaşmış, kendisi de yoz sanatçı sıfatıyla adlandırılmıştır. Eserlerinin bir çoğu da yine savaşma arzusunu yaktığı görüşüyle yakılmıştır.



Resim 3.19. Otto Dix, Şok Birlikleri Gaz Altında İlerliyor, (Der Krieg),1924, Savaş Serisinden, MoMA

Otto Dix, yine I. Dünya Savaşı'nın ağır travmalarını göstermek istediği Resim 3.20' deki eserinde, üç parçalı bir triptik kullanmıştır. Eser üç panelden oluşmakta, merkez panelde ağır yaralı, sakat ve ölü askerler görülmektedir. Sol tarafta onlarca yıkıntı ve bedenler içinde yüzü gaz maskeli bir asker göze çarpmaktadır. Yüzlerinden acı çeker vaziyette olduklarını anlaşılmaktadır. Sağ tarafında, bütün vücudu kurşun delikleriyle dolu, ayakları havada ve acımasızca katledilmiş bir ceset yatmaktadır. Panelin geneli, savaşın acımasız, dehşet dolu halini göstermektedir.



Resim 3.20. Otto Dix, “Savaş Triptiği”, 1932, Merkez Panel: 204x204 cm, Yan panellerin her biri: 204x102 cm , Ahşap Üzerine Zamklı Boya, Gemälde Galerie Neue Meister, Dresden.

Çalışmanın merkez panelindeki bu büyük yıkım ve ölüm İsa'nın çarmıha gerilmesiyle ilişkilendirilmiştir. Sol panelde savaşa yürüyen, sağ panelde de savaş sonrası hayatta kalan askerler resmedilmiştir. Altta panel ise Hristiyan mezarıyla ilişkilendirilmiş olup, burada sonraki gün savaşmak üzere enerji toplamak için uyuyan askerler gösterilmiştir. Dix, bu çalışmasında derin bir mesaj verebilmek adına Hristiyan ikonografisini kullanmıştır. Bu çalışma yalnızca sıradan ve basit bir savaş resmi ya da özellikle 1.Dünya Savaşı'nın resmi değildir. Çalışmada hayatın doğum, yaşam ve ölümden oluşan sonsuz döngüsü ele alınmıştır (Şahin, Kayalıoğlu, 2016, s. 202).

Esmer, sanatçının eserleriyle ilgili olarak: “*Otto Dix çağının bir tanığı olarak, pek çok yapıtında; birikimlerini, yaşadıklarını, tanığı olduğu olayları zekice örtüştürdüğü etkili ve şok edici anlatımıyla güçlü bir ironi yaratmıştır. Üzerinde önemle durduğu ve neredeyse yaşamının sonuna dek kullandığı savaş deneyimi ile ilgili ürettiği imgelerle dönemin sosyopolitik olaylarına karışmadan onlara ilişkin yaklaşımlarını ortaya koyması onun tarafsız bir gözlemci anlayışını da belirlemektedir. Bu anlayışı onun sanatını anlamamıza da olanak sağlamaktadır. Sanatını oluşturan tüm verileri dönemin koşulları ona sunmaktadır. Bu anlamda yaşam karşısında son derece iyi bir gözlemcidir o. Gözlediği olaylar arasında kurmaya yeltendiği ilişki ve yarattığı metaforik anlamlar, onun yapıtlarındaki derinlik boyutunu algulamamızı sağlar*” (Esmer, 2002, s. 117) diyerek sanatçının

sosyopolitik olaylara karşı gözlemci tarafına ve sanatını ele alış biçimlerine dikkat çekmektedir.

3.2.7. George Grosz

I. Dünya Savaşı'na başından beri karşı durmuş sanatçılardan biri olan, Almanya'daki dada hareketinin güçlü temsilcilerinden grafiker ve ressam George Grosz, savaş olgusunu eleştirel bir tavırla ele alıp, sanatsal bir tema şeklinde görselleştiren, geçtiğimiz yüzyılın en önemli politik sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir. Sanatçının, sanat eğitimi aldığı Dresden ve Berlin'de yapmış olduğu afişler ve basılı yayınlara çizmiş olduğu resimler bulunmaktadır. Grosz aynı zamanda yaşamış olduğu dönemde işçi sınıfındaki haksızlıkları ve proleter kesimin sorunlarını açık yüreklilikle ele almıştır. Orduda, savaşın bizzat içinde bulunan sanatçılardan biri olması sebebiyle eserlerinde savaşın acımasızlığı net bir şekilde algılanmaktadır. Yaşamış olduğu sağlık sorunları sebebiyle ordudan ayrılmak zorunda kalması ise Grosz'un düşmüş olduğu durumu eserlerinde alaycı bir üslupla, karikatürize edilerek çizilen figürlerle ele almasına neden olmuştur. Yapmış olduğu bu siyasi çalışmalarını yüzünden yoz sanatçı olarak adlandırılan ressamlardan biri olan sanatçı, aynı zamanda yeni nesnelcilik akımının başlıca temsilcilerinden biridir.

Grosz'un sanatının temelinde de Kübizm ve İtalyan Fütürizmi yatmaktadır. Grosz, savaştan önce bir süre Paris'te kalmış ve öncü sanattaki gelişmelerle, içinde yetiştiği akademik yöntemlerin durumunu yakından izlemiştir. İlk önemli desenleri ve resimleri, Kübizmin parçalanması ile Fütürizm'in çok yönlü etkileşimini birleştirerek güçlü bir görsel anlatı biçiminin izlerini taşır. Haksızlığa ve açgözlülüğe karşı duyduğu nefret, onda neredeyse tüm insanlıktan nefrete dönüşür ve görsel belleği ile hayalgücüne kuruntularla dolu bir çarpıcılık kazandırır. Grosz, bu ürkütücü özelliğini denetim altına alarak etkili bir biçimde kullanmayı da başarır. Grosz'un birçok görüşlerini paylaşan Berlinli çağdaşı Kathe Kollwitz'in görkemli desenleri ve baskıları bile üzerimizde aynı etkiyi yaratamaz. Bu yapıtların anıtsallığı fazla uyumlu ve hesaplıdır. Kollwitz yapıtlarında, ezilmişlere karşı duyduğu yakınlığı ve hüznü dile getirmiştir: Grosz ise gücünü öfkesinden alıyordu (Lynton, 2004, s. 140).



Resim 3.21. George Grosz, Hava Saldırısı (Air Attack/ Fliegerbombe), 1915, MoMA

Savaşın akıl dışı barbarlığı karşısında ruh sağlığını korumakta zorlanan sanatçı, cephede şahit oldukları karşısında uzun yıllar psikolojik travmalar yaşamış, gördüklerini zihninden silememiştir. Taş baskılarında ve desenlerinde bizzat yaşamış olduğu bu travmanın sanatsal yansımaları görülebilmektedir. Psikolojik olarak zor bir dönem geçirse de sanatı bu dönemde zirveye ulaşmış ve en başarılı eserlerini yine bu dönemde üretmiştir.



Resim 3.22. George Grosz, Cenaze (The Funeral) 1918, Staatsgalerie, Stuttgart

George Grosz da tıpkı Otto Dix gibi savaş sonrası çirkinlikleri, Alman toplumunun ve insanların çirkinliğine karşı duyduğu tiksintiyi resimleriyle anlatmıştır. I. Dünya Savaşı'nda piyade olarak görev yapan Grosz, hümanist bir

ortamda büyüdüğünden savaşa hiç sıcak bakmadığını, savaşın onun için anlamsız fakat korkutan, yaralayan ve duyguları tahrip eden bir şey olduğunu ifade etmiştir. Sanatçı, bilge insanların da kendisiyle aynı duygulara sahip olduğunu düşünmektedir (Kayalıoğlu, Şahin, 2016, s. 45).

Sanatçı en ünlü resimlerinden biri olan, “Toplumun Temel Direkleri” adlı eserinde ise, Nazi destekçisi olarak ifade ettiği toplumsal sınıfları simgeleyen figürleri eleştirel bir tavırla ele almıştır.

Toplumun İleri Gelenleri Grosz’un en etkili ve aşırı derecede politik eserlerinden biriydi. Sanatçının savaş gazilerine, savaş fırsatçılarına ve onların siyasi yandaşlarına odaklanan çalışmaları vardı. Burada ise ülkeyi sürekli savaşa ve teröre sürükleyen, satın alınmış fikir liderlerinin resmini yapıyordu. Grosz, genellikle, ilgisini çeken insanların yüzlerini ve tavırlarını not aldığı eskizler yapıyordu ve bu eskizler hiciv yüklü portreleri için zengin bir kaynak sunuyordu. Bu resimde “ileri gelenlerin” arkasına yanan bir bina koyan Grosz, ellerinde küreklerle işçileri sola doğru giderken Nazi askerleriniyse sağa doğru giderken betimlemişti. Resmin yapıldığı dönemde Grosz, William Hogarth ve Francisco de Goya’nın izinden giderek portreleri karikatürden ziyade hiciv nitelikli kılmaya yönelik bir grafik tarzını başarıyla uygulamaya başlamıştı (Farthing, 2014, s. 423).



Resim 3.23. George Grosz, *Toplumun İleri Gelenleri*, 1926, 200x108 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Berlin

3.3. Dada ve Savaş Teması

“Bizler, 1914 tarihli Dünya Savaşı'nın katliamından tiksindiğimiz için Zürih'te kendimizi sanata adadık. Uzaklarda silahlar ateşlenirken tüm gücümüzle şarkı söyledik, resim yaptık, kolaajlar yapıp şiirler yazdık. Çağın deliliğine çare olsun diye temellere dayanan bir sanatçı ve cennetle cehennem arasında bir denge kursun diye, yeni bir nesnelere düzeni arıyorduk.”

Jean Arp

I. Dünya Savaşı sürerken dönemin karamsarlığına kapılan bir grup sanatçı tarafından ortaya atılmış bir düşünce olan dada, geleneksel güzellik anlayışına, 19.yüzyıl sanatına, alışılmış estetik kalıplara, burjuva değerlerine ve en çok da dünya savaşının dünyayı getirdiği duruma ortaya koydukları eleştirel ve bir o kadar da kendilerine özgü tavırlarıyla karşı çıkılmasıdır. 1916 yılında Zürih'te Hugo Ball öncülüğünde toplanan bir grup sanatçı tarafından ortaya atılan bu düşüncede sanatın ne olduğundan çok ne olmadığı tartışılmaktadır ve kavramsal çerçevesine bakılacak olursa, kendinden önceki bütün akımları reddetmiş bir oluşuma sanat akımı yerine sanatsal bir hareket ya da düşünce demek daha doğru olacaktır.

I. Dünya savaşının en yoğun yaşandığı tarihlerden birinde ortaya atılan bu düşünce, savaşın dünyayı getirdiği noktaya, kısımlara alaycı bir tavırla yaklaşırsa da, özünde sanatçıların bu durumdan derin yaralar aldığını ve yaşananları gözardı edemediklerini göstermektedir. Yozlaşan Avrupa toplumunda, teknolojik gelişmeleri hayranlıkla takip eden savaş yandaşlarına karşı tavırları da çok net olan sanatçılar başından itibaren savaş karşıtı net bir tutum sergilemiş, savaş karşıtı halkın sesi olmuşlardır. Özünde protestocu bir tavır barındıran bu düşünce, kamuoyunu sert sanatsal tavırlarıyla her zaman şaşırtmayı başarmışlardır. Dada döneminin, sanata getirdiği yenilikler ve yeni deneysel ifade kalıplarıyla, sanatın yaratıcılığını artıran bir dönem olduğunu söylemek mümkündür.

İnsanlık tarihinin en zalim olaylarından biri olarak bilinen 1. Dünya Savaşı'nda Almanya, İngiltere, Fransa ve diğer ülkeler ciddi kayıplar vermiş ve insanların öldürülmesi için son teknoloji kullanılmıştır. Savaşın sona ermesiyle birlikte birçok olgu, olay ve değer sorgulanmaya başlanarak yeni yönelimler oluşturulmuştur. Benzer şekilde Rus Devrimi de insanların algılarını ve bakış açılarını etkilemiştir. 1915'te sanatta yerleşik düşünce ve kalıplara karşı çıkan Dada anlayışı, sanatın ve

sanatçının değişen dünya konjonktüründe sorgulanmasını amaçlamaktadır (Şahin, Kayalıoğlu, 2016, s. 198).

Walter Benjamin, sanat eserinin daha önce cazip görünümlü ya da ikna edici bir yapıya sahipken Dadacıların elinde kurşun atan bir silaha dönüştüğünden bahsetmektedir (Benjamin, 2012: 86). Özünde sanatı yok etme arzusu olan bu düşünce, karşı çıktığı burjuva değerlerine karşı tutunduğu tavırda kolaj, fotomontaj, hazır yapım nesnelere ve atıklardan yararlanarak eserler ortaya koymakta ve sıradan olana da önem atfetmektedirler. Bu sanatçılardan biri olan, Berlin Dada topluluğu üyesi Alman Hannah Höch, kolajlarında endüstriyel simgeleri, o dönemin göz önündeki figürleri ve çeşitli yazılarla biraraya getirerek hazırladığı kolajlarıyla bilinmektedir.

Höch, 1. Dünya Savaşı'na ve Almanya'da savaş sonrası oluşan devrimci kargaşaya tepki olarak kurulan Berlin Dada topluluğunun bir üyesidir. Komünist eğilimli Alman Dada Topluluğu militarizme, milliyetçiliğe, emperyalizme karşı çıkmıştır. Egemen kültürel değerleri reddederek sanatın kendisine de küçümsemeyle bakmıştır (Clark, 2004, s. 43-45).



Resim 3.24. Hannah Höch, Son Weimar Birasını Dada Mutfak Bıçağıyla Kes Almanya'nın Kültürel Çağının Göbeği, 1919, 90x144 cm, Kağıt Üzerine Kolaj, Berlin Ulusal Müzesi.

Sanatçının en popüler çalışmalarından biri olan Resim 3. 24'deki kolajında, dönemin ünlü siyasi figürlerinin yanısıra sporcular, aktristler, silahlar, insanlar ve sanatçının kendisi de düzensiz bir şekilde yer almaktadır. Günümüzde afiş, poster, kartpostal ve reklam gibi yayınların da dadaizmin bu etkisinden yararlandığını görebilmekteyiz.

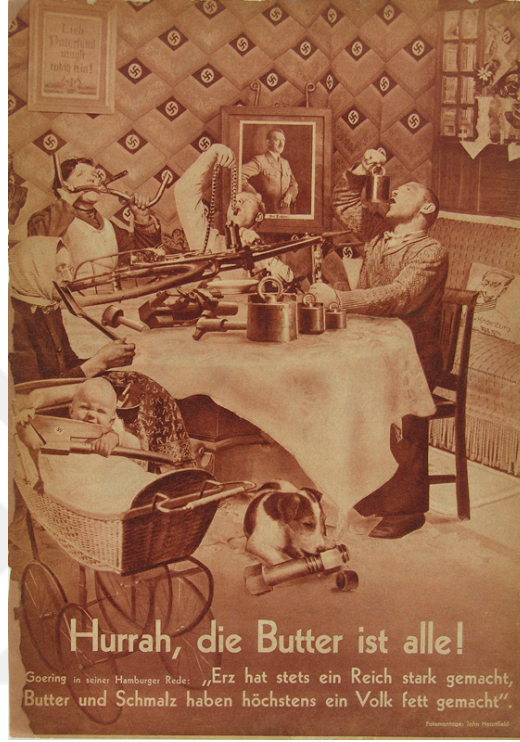
Hannah Höch, ilerleyen dönemlerdeki çalışmalarında sınıf çatışmaları ve faşizm karşıtı tavrını azaltarak daha az siyasi çalışmalar üretmiştir. I. Dünya Savaşı sonrası Weimar döneminde yapmış olduğu eserler ise, kadınların cinsel kimliği ile alakalı sorunlarla alakalıdır.

Turani, dada düşüncesiyle ilgili olarak şunları belirtmektedir: *“Dada'nın politik bir hareket olduğuna değinen yazarlar çoğunluktadırlar. Dadacılar, daha önce de değinildiği üzere, 1918-1921 arası Berlin'de politik alanda yoğun çaba göstermişlerdi. Ancak dadacıların ortaya attığı görüşlere eğimli olan ressamların, politik olmayan bir davranış içinde oldukları bilinmektedir. Dadacılık, idealist bir anarşiyi benimseyen anlayış olup, resimde formların şişirilmiş gösterisine karşı olan bir akımdı. Dada, özellikle 1. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında oluşan yanlış kültür kavramlarına karşı inançlı bir savaş açtı. Bu nedenle, Berlin'deki dada gösterilerinde savaş katillerini gülünç bir durumda gösteren konu ve motifler işleniyor ve kullanılıyordu. Dada taraftarları, aslında sanatı aldatıcı bir düşman olarak görüyorlardı. Sanata karşı olduklarını belirttikleri halde Dadacılar, yaptıkları eserler için, o sıralar çok entelektüel bir anlayış olan Kübizme ait biçimleme anlayışından yararlanıyorlardı“* (Turani, 2014, s. 714).

Dada kolaj sanatçılarının bir diğeri olan John Heartfield, kolajlarında fotoğraf görüntülerini kullanarak propaganda amacıyla eserler üretmiştir. Yönetmen edasıyla elde ettiği görüntüleri sanatında kullanarak, vermek istediği mesajı daha gerçekçi ve daha çarpıcı şekilde izleyenlere iletmeyi başarmıştır. Bugün dünyada fotomontaj olarak adlandırdığımız bu tekniği Heartfield çalışmalarında ustalıkla kullanmıştır.

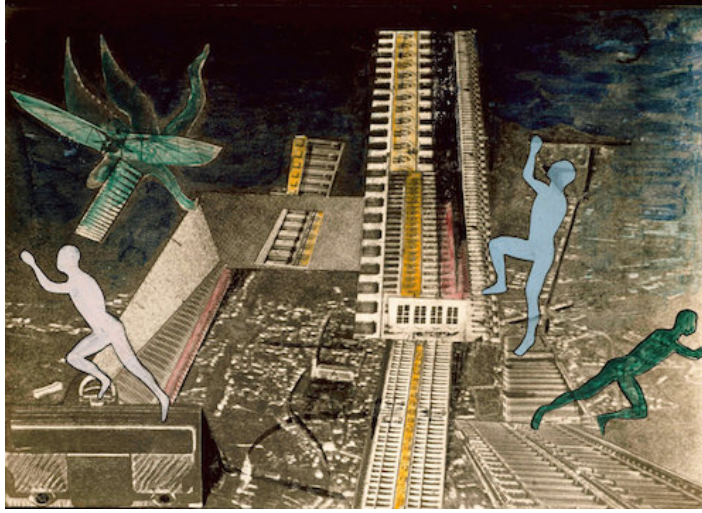
John Herathfield'in (1891-1968) yeraltındaki ya da sürgündeki gruplar için yayımlanan sol eğilimli dergilerde yer alan fotomontajları, Alman antifaşist kültürünün en bilinen örneklerindedir. Yaşasın, Tereyağının hepsi bitmiş! İsimli fotomontajı (Resim 3.25), Nazi söyleminin akla ve sağduyuya ne kadar ters olduğunu göstermeyi amaçlayan dadacı bir taşlamadır. Gamalı haç motifli duvar

kağıdıyla döşenmiş bir odada, yemek masasında oturan asil bir aile bisikletlerini yemektedir. Büyükanne bir kömür küreği çığırırken, evin bebeği bir baltayı emmektedir. Bu çalışma, Hermann Göring'in yiyecek kıtlığının faydalarını "Demir bir ülkeyi her zaman güçlendirir, tereyağı ve domuz yağı ise sadece insanları şişmanlatır" sözleriyle açıkladığı konuşmasına gönderme yapmaktadır (Clark, 2004, s. 73).



Resim 3.25. John Heartfield, Yaşasın Tereyağının Hepsini Bitmiş!, 1935, Fotomontaj, Akron Sanat Müzesi, ABD

1914 yılında savaşa gönüllü olarak katılan, savaşın bizzat içinde yer almış, Köln'deki Dada hareketine dahil olan sanatçılardan biri olan Max Ernst'in "Masumların Katli" isimli fotomontajında ise (Resim 3.26) savaş esnasında sivilleri hedef alan bombardıman uçaklarına gönderme yapıldığı düşünülmektedir. Kolajda bu hava saldırısından kaçtığı düşünülen insan figürleri, bombaların yerle bir ettiği tanınamayacak hale gelen şehir silüeti görülmektedir.



Resim 3.26. Max Ernst, “Masumların Katli”, 1920, 295 x 380 mm, Fotomontaj ve Çizim, Lindy ve Edwin Bergman Koleksiyonu

1914 Ağustos’unda Karl Scheffler, yayımladığı bir makalesinde şunları yazmıştır: *“Savaş yetenekli sanatçılar için bir okul olmalıdır. Çatışmalarla yıkılmış doğanın resimsel zenginliği ve savaşın korkutucu güzelliği savaşan sanatçıları büyüleyecektir. Savaşın sanata önemli bir katkıda bulunacağı kesindir.”* (Ulay, 1985: 32) Ancak burada söz konusu sanatçılar, şovenist bir tepkisellik değil, aksine savaşın beklenen reformları getireceği ve yozlaşan kültürlerinin özüne döneceği öngörüsüyle savaşı desteklemişlerdir. Nitekim savaşın başlamasıyla birlikte, yaşanan vahşetin boyutları karşısında bu beklentilerin boşuna olduğunu anlamışlar ve savaş karşıtı bir sanat anlayışını benimsemişlerdir. Scheffler’in pragmatik yaklaşımı oldukça abartılı görünmekle birlikte, Alman sanatının en güçlü yapıtları yine söz konusu savaşın karşıtlığı üzerinden gelişmiştir (Aslan, Karaaslan, 2016, s. 54).

İkinci Dünya Savaşı sonrası geleneksele karşı açılan savaş ve bunun sonucunda 19. Yüzyılda yaşanan sanatsal eğilimlerin sarsılması Dada düşüncesi ile ortaya çıkmaya başlamıştır. Her ne kadar Kübizm, Fütürizm gibi akımlar geleneksel kalıpları yıkıp sanata araştırmacı yenilikler getirse de Dadaizmin, düşünsel anlamda bir devrim niteliği taşıdığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu anlayış aynı zamanda savaş sırasında yaşanan teknoloji hayranlığını eleştirmekte, toplumun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri protesto etmektedir. Dadaist sanatçılara göre, bu zamana kadar estetik değerleri oluşturan, sanatın güzel olduğunu düşünen toplum, aynı zamanda savaşa da sebep olan toplumdur. Bu yüzden onların yarattıkları her şeye karşı durmaları gerektiğine inanmışlardır. Dadaist sanatçıların yaptıkları işlerdeki karmaşa, savaş sonrası altüst olan dünyalarını ve yaşadıkları şaşkınlığı temsil etmektedir. Yazara göre “Dada size karşı sizin düşünce biçiminizi kullanarak savaşır” (Şahin, Kayalıoğlu, 2016, s.198).

Yaşamın sanatla arasındaki sınırları ortadan kaldıran, politik duruşu, karşıt tavrı ve 20. Yüzyılın ortalarından itibaren sanat dünyasında yaratmış olduğu devrimle, kavramsal sanatın ve bugün geçirdiğimiz sürecin öncüsü olarak adlandırabileceğimiz Dada, 20. yüzyılın en etkili sanat hareketlerinden biri olarak görülmektedir.

3.4. Birinci Dünya Savaşı'ndaki Teknolojik Gelişmelerin Sanatsal Yansımaları

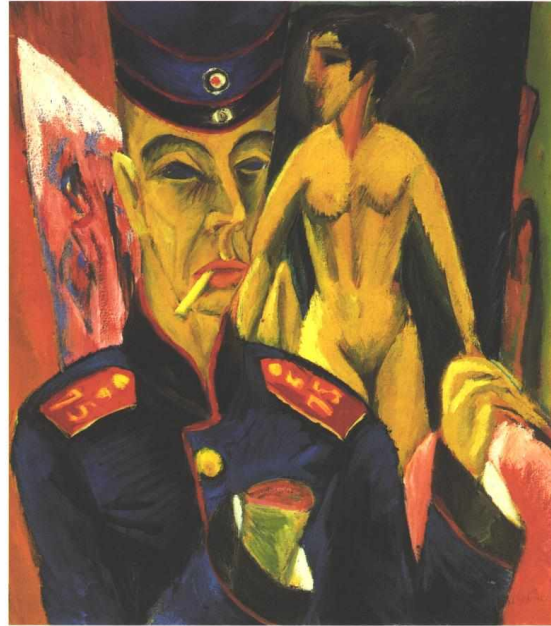
Yaşadığımız yüzyılda hala varlığını devam ettiren savaş, masa başında çözülemeyen sorunların silaha ve öldürmeye başvurulmasıyla çözümlenmesi, kitlesel bir yıkım ve ağır bir insanlık dramıdır. Çoğu zaman politik nedenlerle ortaya çıkan savaşlar sadece savaşan askeri kesimi değil, tüm toplumu maddi ve manevi olarak olumsuz yönde etkilemektedir. Halk üzerinde derin yaralar açan savaşlar, toplumları yıllarca geriye götürmekte, uzun yıllar boyunca toparlanamayan halkı büyük buhranlara sürüklemekte, evlerinden, yurtlarından ettirmektedir. Tarihe baktığımızda iki büyük dünya savaşından ilki olan, 1914-1918 yılları arasında yaşanan, kitlesel olması yönüyle diğerlerinden ayrılan 1. Dünya Savaşı, dünyanın siyasi gidişatını, ülkelerin kaderini büyük oranda etkilemiş, milyonlarca insanın ölümüne sebep olmuş, sanatçıların üzerine bir çok eser ürettiği, yaşanan en acımasız savaşlarından biri olarak tarihte yerini almıştır.

Bir çok savaşta olduğu gibi, Birinci Dünya Savaşının başlamasında da benzer nedenler etkili olmuştur; devletler arasında gizli veya açık olarak yapılan antlaşmalar, bitip tükenmek bilmeyen emperyalist düşünceler, ekonomik çıkarlar, savaşa sıcak bakan devlet adamları, militarizm, modern teknoloji sayesinde geliştirilen savaş aletlerinin denenmesi istenmesi, bu nedenlerin başında gelmektedir. Savaş sona erdiğinde de yaklaşık olarak 8.5 milyon askerin öldüğü, bunların 2 milyon kadarınınsa sakat kaldığı açıklanmıştır. Genel itibariyle, suçlu yada suçsuz yaklaşık 10 milyon insan, bu savaşa kurban verilmiştir (Criss, 2003, s. 29-53.).

Gelişen teknolojinin ve ilerlemenin hızlandığı, insanların günlük hayatlarını kolaylaştıracak buluşların ortaya çıktığı bir çağda, 20. yüzyılın başlarında toplumda ister istemez bir makineleşme hayranlığı doğmuştur. Bilim alanında, sanayide, teknolojiye yaşanan bu radikal yeniliklerin insanlarda uyandırdığı büyük hayranlık, gitgide tüketim toplumunun da artmasına, insanların daha maddeci hale gelmesine neden olmuş, rasyonel düşünce yapılı insanların çoğalmasına yol açmıştır.

Bitmek bilmeyen hırsların ve kavgaların yaratıcısı olan savaşların yaşandığı 20. yüzyılda, savaşın insanlar üzerindeki etkileri, sanatın da gidişatını belirlemiş, sanatçılar kendi anlatım yöntemleriyle kimi zaman makineleşmeye olan hayranlıklarını sergilemiş, kimi zaman ise savaş karşıtı propaganda yapmışlardır. Dünyada yaşanan bu büyük kıyıma sessiz kalamayan, hatta bazen o dramın içinde bizzat yer alan sanatçılar, yaşamış oldukları derin duyguları, üzüntüleri, coşkuları, eserlerine aktarmışlardır. Bu sanatsal anlamda verimli geçen sürecin sonucunda ise sanat akımları doğmuş, Almanlar Dışavurumculukla, Fransızlar Kübizmle, İtalyanlar Fütürizmle, İngilizler ise Vortisizm gibi akımlarla eserler ortaya çıkarmışlardır.

Bu sanatçılardan biri, Alman Dışavurumculuğun önemli sanatçılarından ve Dresden'deki Brücke'nin kurucularından biri olan Ernst Ludwig Kirchner, savaşın bizzat içinde yer alan, topçu birliğinde görev alan sanatçılardan biridir. Resim 3.27'deki "Asker Olarak Otoportre" adlı eserinde kendisini arkasında çıplak bir model ile sağ eli kopmuş bir asker olarak betimlemiştir. Kendisini bu şekilde resmederek savaşın zayıtından, sanatını icra edebilmesine karşı engelinden bahsetmektedir. Yaşamış olduğu savaş deneyimlerinin sanat icra edebilme yetisini elinden aldığına vurgu yapmaktadır.



Resim 3.27. Ernst Ludwig Kirchner, Asker Olarak Otoportre, 1915, 69x61 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College

Kirchner, baştan itibaren Dresden'deki dışavurumcuların önderi konu mundaydı. İlk başlarda kısmen yaşamla barışık sayılırken giderek kızgınlaştı ve daha saldırgan resimler yapmaya başladı. Bu bir bunalım işaretiydi. 1913'te gruptan ayrıldı (bu aynı zamanda grubun dağılması anlamına geliyordu) ve bir yıl sonra da gönüllü olarak askere yazıldı. Sonunda olan oldu ve askerlik eğitimi sırasında bedensel ve ruhsal bir bunalım geçirdi. Asker Olarak Kendi Portresi, o bunalımın ardından yaptıklarından biridir. Sağ kolunu bilekten kesikmiş gibi göstermesi, acısının katlanılamayacak derecede olduğunu simgeliyor. Tuvallerine sırtını dönmüş vaziyette, dudaklarında sigarası ve ifadesiz bakışlarıyla da kopan insan ilişkilerine işaret etmektedir. Sanatçı bundan sonra birkaç kez daha bunalım ve felç geçirdi. Bir ara iyileşir gibi olduysa da durumu gittikçe kötüleşti. Son darbeyi ise Naziler vurdu. 600 kadar çalışmasının yozlaşmış sanat diye ilan edilmesine dayanamadı ve 1938'de intihar etti (Yılmaz, 2013, s. 44)

Bir başka Alman Dışavurumcu sanatçılardan Max Beckmann ise, 1. Dünya Savaşı sırasında gönüllü olarak yaptığı tıbbi görevlilikte savaşın en acımasız görüntülerine tanık olmuştur. Başlarda savaşı sanatı için bir ilham kaynağı olarak adlandırsa da, zamanla karşılaştığı manzaralar sonucunda büyük bir savaş karşıtı olmuştur. Eserlerinde başlarda ele aldığı neşeli konular zamanla yerini şiddet, çaresizlik ve korku dolu manzaralara bırakmıştır. Savaşın sonucunda ruhsal olarak çökmesi, görevinden alınmasına sebep olmuştur.



Resim 3.28. Max Beckmann, Gece, 1918-1919, 133x154 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Düsseldorf

Yaşanan dönemin toplumsal, siyasi ve kültürel özelliklerine gönderme yaptığı, savaşın ertesinde şehir hayatında geçtiği anlaşılan işkence ve cinayet unsurlarının göze çaptığı en önemli eserlerinden biri olan “Gece” isimli tablosunda (Resim 3.28)

Beckmann, bir kaos ortamını canlandırmaktadır. Eserde, bütün insani olguların yitip gidişi, acı ve ölüm görülebilmektedir. Wolf, sanatçının eserleriyle ilgili olarak “*yapıtlarında insan ruhunun karmaşası üzerine yapılan gözlemler ile hayata karşı duruşunu yansıtır*” (Wolf, 2005, s. 28) demektedir. Max Beckmann’ın 1. Dünya Savaşı sürerken yaşamış olduğu deneyimler, hayata bakış açısını tümüyle değiştirmiştir.

“1921’de Alman Dışavurumculuğunun kuramcısı olan Worringer, Dışavurumculuğun bunalımından ve sonundan söz ediyordu: bunu “iç gerekliliğin eksikliği’yle anlatıyordu. Worringer ancak birkaç yıllık bir yanılgı içindeydi. 1918 bozgunundan sonra iktisadi, toplumsal ve siyasal durum ve bütün değerlerin giderek çökmesi korkunç bir atmosferin doğmasına, şairlerin önceden sezdikleri biçimiyle “insanlığın” gerçek bir “alaca karanlığı” ortaya çıkarmasına yol açtı” (Bayl, 1997: 269) Beckmann’ın tabloya “Gece” adını verirken, böyle bir karanlıktan, insanlığın sebep olduğu bir alacakaranlıktan bahsettiği düşünülmektedir (Uysal, 2007, s. 708).

Beckmann ayrıca, savaş resimlerinde de görüldüğü üzere, savaşla birlikte sanat anlayışı bakımından en derin değişiklikleri geçiren bir sanatçı olarak, savaş öncesindeki akademik tarzından uzak, yaşadığı gerçekliğin “sertlik ve keskinliğini” ifade etmeye uygun, “asabi bir kesinlik” içindeki çizgiler ile “sert ve açılı” konturlara yönelmiştir (Demirbaş, 2009, s. 195).

İngiliz resamlara bakacak olursak Vortisizm akımının önemli temsilcilerinden biri olan Paul Nash, 1. Dünya Savaşında cephede bizzat savaşmış, savaş ortamını tecrübe etmiş bir ressamdır. 1914 yılında gönderildiği cephede başlarda savaşa karşı Avrupa’nın köhnemiş kültürünün düzelmesini öngörerek destekleyici bir tavır takınsa da, sonraki yıllarda, cephede yakın arkadaşını kaybetmenin de verdiği derin üzüntü ve karamsarlıkla savaş karşıtı bir tavır benimsemiştir. Bu dönemden sonraki çalışmalarında cephede ölen askerleri, dramatik manzaraları ele almıştır. Resim 3.29’daki “Yeni Bir Dünya Kuruyoruz” adlı eserinde başlarda desteklediği savaşın acımasız yüzünü ironik bir adlandırmayla eleştirmektedir.



Resim 3.29. Paul Nash, Yeni Bir Dünya Kuruyoruz, 1918, 71.2 x 91.4 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İmparatorluk Savaş Müzesi, Londra

Eserde bir taarruz sonrası cephe görüntüsü betimlenmiştir. Pek figür kullanılmayan yapıtta Nash, insan hayatının sonunu getiren savaşın yerle bir edici gücüne odaklandırmaya çalışmıştır. Atılan mermilerin açtığı delikler ve bunların dalga dalga görüntüleri, doğayı da tahrip etmiş, sadece insana değil bütün doğaya verilen zarar da göz önüne sunulmuştur.

Yaşanan bu felakete rağmen, sanatçı ümidini kaybetmemiştir. Arka planda yeni yeni doğmakta olan güneş, karanlıktan aydınlığa atılan bir adım olup, yaşamın devamlılığını ve her kötü günün bir sabahı olduğunu müjdelemektedir. Yarın, umutlarıyla yeni bir gündür ve yeni doğmakta olan güneş, etrafı henüz aydınlatmaya başlamıştır (Spalding, 1986, s. 58).

Bir diğer İngiliz ressam Christopher Richard Wynne Nevinson, ın fütüristik etkiyle yapmış olduğu, bir grup askerin bir arada yürüyüşünü betimlediği çalışmasında, geometrik formlar kullanmıştır. Paul Nash'e oranla daha çok figür kullanan sanatçı ellerinde silahlarıyla son sürat siperlerine hareket eden ordu mensuplarını betimlerken köşeli ve sert bir üslup tercih etmiştir. Vortisizm akımının göstergesi olan bu üslupta yapılan tabloda, yoğun bir hareket ve dinamizm unsurları da göze çarpmaktadır.



Resim 3.30. Christopher Richard Wynne Nevinson, Şafak Vakti (A Dawn), 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, Londra

Vortisizm akımında yer alan bir kaç sanatçı, (Nevinson da dahil), Birinci Dünya savaşının Fütürizm akımına yoğun bir beğeni doğuracağını beklemekteydi. Nitekim, bu düşünce çok geçmeden gerçekleşmiştir. Bu doğrultuda çalışan sanatçılar, Kübist etkilere Fütürizmin esintilerini de kattıkları eserler vermişlerdir. Savaş olgusu, yalnızca savaşan insanları değil sanatçıları da etkilemiştir. Sanatçılar da en az onlar kadar kavgacı ve agresif hale gelmiş, bu durum dolayısıyla eserlerine de yansımıştır (Spalding, 1986, s. 56).

Christopher Richard Wynne Nevinson'ın Resim 3.31'deki "Dinlenen Fransız Birlikleri" isimli tablosunda, savaşın fiziksel yorgunluğunun yanında ruhsal olarak da çöken askerler görülmektedir. Savaşın hengamesinden bir an için kaçıp dinlenmeye çalışan askerlerin betimlendiği çalışmada da üslup olarak köşeli hatların ve fütüristik etkilerin yer aldığı görülmektedir. Dalgın ve düşünceli oldukları dikkat çeken askerlerin yüz ifadelerinde savaşın vermiş olduğu bitkinlik anlaşılabilir.



Resim 3.31. Christopher Richard Wynne Nevinson, Dinlenen Fransız Birlikleri, 1916, 71x91.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İmparatorluk Savaş müzesi, Londra

Wyndham Lewis ise 1. Dünya Savaşını ele aldığı eserleriyle bilinen bir diğer İngiliz Vortisist sanatçıdır. Sanatçının Kübizm ve Fütürizmin etkilerinin açıkça hissedildiği “Bombalanmış Batarya” isimli eserinde (Resim 3.32), bombalanmış şehrin yarattığı kasvetli hava, yerle bir olan bir şehir manzarası ve duygularını yitirmiş adeta robotlamış olarak betimlenen askerler görülmektedir. Bombanın etkisiyle oluşan dumanlar dahi kübik etkilerle betimlenmiştir. Üst düzey askerler oldukları düşünülen figürler ön planda bulunmakta ve savaşın seyrini izlemektedirler. Resmin genelinde mekanik bir görünüm hakimdir.



Resim 3.32. Wyndham Lewis, Bombalanmış Batarya, 1919, 152.5x317.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İmparatorluk Savaş Müzesi, Londra.

20. yy başlarında İtalya’da teknolojik ve sanayi anlamındaki gelişmeler, İtalyan halkını etkilemiş, hız ve makineleşme hayranı bazı sanatçılar ise İtalya’da

Rönesanstan sonra yeniden bir devrim yaratmak isteyerek ve çağın getirdiği hız ve dinamizm kavramından yola çıkarak 1909 yılında yayımladıkları bir bildiriyle yeni bir sanat akımı olan Fütürizmi ortaya çıkarmışlardır. 1916'ya kadar varlığını sürdüren bu akımda sanatçılar hız, makine, teknoloji, güç, şiddet, dinamizm kavramlarını çalışmalarında sıklıkla kullanmış, bu kavramları yüceltmiş, müzeleri, kütüphaneleri, geleneksel olan her şeyi yıkmak istediklerini dile getirmişlerdir. Bu dönemde askerler ve halk, savaş uçaklarını, tankları, son teknoloji silahları hayranlıkla izler hale gelmiştir. Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Gino Severini gibi sanatçılar bu akıma dahil olan isimlerden birkaçıdır.

Dönemin önemli fütürist sanatçılarından biri olan Umberto Boccioni, 1915 yılında yapmış olduğu Resim 3.33'deki "Mızraklı Süvarilerin Taarruzu" adlı tablosunda, Rusya- Avusturya Macaristan arasındaki savaşı konu almaktadır. Profilden ele alınan süvari figürleriyle, hareket hissiyatını neredeyse canlıymışçasına seyirciye aktaran, hücum haldeki bir savaş görüntüsünden oluşan bir eserdir. Sanatçı İtalyan askerinin savaştaki ataklığını ve gücünü göstermeye çalışmaktadır.



Resim 3.33. Umberto Boccioni, Mızraklı Süvarilerin Taarruzu, (The Charge Of The Lancers), 1915, 32x50 cm, Karışık Teknik, Özel Koleksiyon

Fütürist manifestoya imza atan sanatçılardan biri olan Gino Severini ise, savaşın gerekli olduğunu ve insanlığı temizleyen bir olgu olduğunu savunmaktadır. Kübizm etkilerinin hissedildiği Resim 3.34'deki Harekattaki Zırhlı Tren isimli çalışmasında, ateş eder pozisyondaki muntazam dizilmiş askerleri, hızla hareket eder haldeki bir

trenin içinde betimlemiştir. Bombaların patlaması ve dumanlar içindeki kompozisyonda savaşın karmaşası açıkça hissedilmektedir.



Resim 3.34. Gino Severini, Harekâtta Zırhlı Tren, 1915, 115.8x88.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Savaşı, “dünyanın tek hijyeni” olarak nitelendirerek, onu yücelttiklerini söyleyen fütüristler, “(...) *modern başkentlerdeki devrimin çok renkli, çok sesli gelgitlerinin şarkılarını söyleyeceğiz; vahşi elektrikli bir ayla parıldaayan cephaneliklerin ve tersanelerin titrek gece heyecanlarının şarkılarını söyleyeceğiz; dumanla süslenmiş yılanları yiyip yutan hırslı demiryolu istasyonlarının; dumanlarının çarpık çizgileriyle bulutlar yaratan fabrikaların; bıçakların pırıltısıyla güneşte ışıldaayan, dev jimnastikçiler gibi nehirleri aşıveren köprülerin;ufkun kokusunu alan maceraperest buharlı gemilerin; koca tekerlekleri devasa çelik atlar gibi rayları arşınlayan geniş göğüslü demir başlıklarla zapt edilmiş lokomotiflerin ve pervaneleri rüzgarda bayraklar gibi salınan ve heyecan dolu bir kalabalıkmışçasına bağırsır gibi görünen uçakların sessiz uçuşlarının şarkılarını söyleyeceğiz*” (Marinetti, 2008, s. 11) sözleriyle de şairane bir tavırla teknoloji hayranlıklarını dile getirmektedirler.

İtalya'nın 1915 yılında 1. Dünya Savaşı'na girmesiyle Fütüristler savaşın gerçek ve acımasız yüzüyle karşılaşmış, savundukları düşünceleri ve yücelttikleri makine toplumunun aslında nasıl bir yıkıma sebep olduğunun farkına varmışlardır.

Milyonlarca insanın yaşamını yitirdiği, hayatta kalanların ise ruhsal olarak geri dönülmez yaralar aldığı, yüzyılın en acımasız ve kanlı savaşı olan 1.Dünya Savaşı, dönemin sanatçılara sonsuz bir ilham kaynağı olsa da, yaşananlar ülkeleri senelerce geriye götürmüş, insanlık adına büyük bir yıkım yaşanmıştır. Teknolojik gelişmeler ve Sanayileşme adına bir devrim yaratan 20.yüzyıl, hayatımıza getirdiği bir çok kolaylığın yanı sıra bunlar için ödenen bedellerle doludur. Her açıdan gelişme ve ilerleme yaşanan bu yüzyılda sanat da yerinde saymamış, bir çok sanat akımı ortaya çıkmış, sanatçılar farklı anlatım yöntemleri geliştirmişlerdir. Bir çok yeniliğe kapı aralayan sanat, akademik ve geleneksel kalıplardan sıyrılmıştır. Bu dönemin sonucunda ortaya çıkan Kübizm, Ekspresyonizm, Vortisizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Yeni Nesnelcilik gibi akımlar geçtiğimiz yüzyıla damga vuran önemli sanat hareketlerinden bazılarıdır.

İnsanlığın kabusu savaşlar devam ettikçe sanatın da bu konuyu ele alması kaçınılmaz olmuştur. Toplumun aynası olan sanatçı da, toplumun yaralarını yine kendi yöntemleriyle aktarmaya devam edecektir. Savaş propagandası yapan sanatçılar bile zamanla düşüncelerinin yanlışlığının farkına varmış, bu büyük insanlık dramının topluma verdiği zararların büyüklüğünü görebilmiştir.

Kendinden sonraki savaşların habercisi olan, dünyanın kaderini değiştiren 1. Dünya Savaşı, Avrupa sanat ortamında büyük değişimler yaratmış, savaş öncesinde sanatlarını öznel bir tavırla ortaya koyan sanatçıların duyarlılığı artmış, toplumsal adaletsizliklere, siyasi olaylara ve kanlı savaşın yıkımlarına eserlerinde daha çok yer vermişlerdir. Toplumun gidişatı, sanatın yönünü belirlemiştir.

3.5. Türk Resim Sanatında Savaş Teması

Batılılaşma düşüncesi ve sanatsal eğitimin başladığı 19. Yüzyılda toplumsal değişim hız kazanmış, politik anlamda önemli bir süreçten geçilmiştir. Aynı zamanda sosyo

ekonomik oluşumların ve teknolojik gelişmelerin de yaşandığı bu yüzyılda toplumda sınıf ayrımları oluşmuştur. Yaşanan bu değişim ve dönüşümlerin sonucu sanata da yansımış, sanatsal anlamda da büyük değişimler yaşanmıştır. Örneğin İzlenimcilikle birlikte mitolojik, dini sahnelerin yerini sanatçıların günlük hayatta gördükleri ve bizzat birebir yaşadıkları manzaralar almıştır. Tarihte varlığı inkar edilemez olan ve toplumların kanayan yarası olan savaşlar, bütün milletlerin sanatında kendine yer edinmiştir. 20. yüzyılın başlarında Türkiye’de yaşanan sosyal, politik, toplumsal olaylar ve yaşanan kurtuluş mücadelesi de, bir çok Türk sanatçı tarafından ele alınıp eserlerinde yaşatılmıştır.

Bütün dünya her anlamda yenileşme hareketleri yaşarken, Osmanlı sanatçıları ve aydınları da bu yeniliklerden uzak kalmamıştır. Türkiye’nin ilk güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebinde öğrenim gören ve Avrupa’ya eğitim amacıyla yollanan bir grup sanatçı, Avrupa Sanat ortamının nabzını tutmuş, sanatçıların birlik beraberlik ve dayanışması adına, ilk sanatsal örgüt olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’ni kurmuşlardır. II. Meşrutiyet’in ilanından sonra birçoğu sanatsal deneyimlerini artırmak ve Avrupa Sanatını tanımak adına Paris’e gitmişlerdir. Birinci Dünya Savaşı’nın başlangıcıyla yurda dönmek zorunda kalan ressam, yeni bir sanat hareketi kurmuşlardır. 1914 kuşağı sanatçıları olarak adlandırılan bu dönemde, Avrupa’nın etkisiyle sanata getirmiş oldukları bir çok yenilikle Türk Resminde bir dönüm noktası yaratmayı başarmışlardır. 1923 yılında Cumhuriyet’in ilan edilmesiyle birlikte devletin bütün kurumları yenilenmiş ve çağdaşlaşmış, bunun sonucu olarak Yeni Resim Cemiyeti kurulmuştur. Batıdaki empresyonizm, kübizm, fovizm gibi akımları türk sanatında uygulayarak, yalnızca izlenimciliğin görüldüğü sanatsal üsluba yenilikler getirmişlerdir. Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı birliği olma özelliğine sahip Müstakil Ressamlar ve Sanatçılar Birliği ise, Türk resminin tanıtılması ve gelişmesi için önemli çalışmalarda bulunmuş bir birliktir. Türk resim tarihinin 4. Grubu olan D grubuysa, Avrupa sanatını ülkeye taşıyarak, Türkiye’de Modern sanatın oluşması adına önemli katkı sağlamışlardır.

Birinci Dünya Savaşı sırasında İstanbul Şişli’de savaş resimleri yaptırılmak üzere bir atölye kurulmuştur. Türk resminin Avrupa’da tanıtılması amacı ile kurulan ve Şişli Atölyesi olarak adlandırılan bu atölyede asker ve savaş konulu bir çok resim

yapılmış, savaşın atmosferini algılayabilmeleri adına zaman zaman cepheye de götürülen bu sanatçılar, milli duygularla, mücadele coşkusuyla önemli eserler üretmişler, bu resimler daha sonra Viyana ve Berlin gibi Avrupa kentlerinde de sergilenmiştir. Savaşı aktaran bir gözlemci niteliğindeki yazarlar, ressamlar ve her türlü sanatçılar, eserlerinde savaşı farklı dillerle ve farklı üsluplarla anlatmışlardır. Avrupa’da savaş; acı, ölüm, gözyaşı gibi kavramlarla aktarılırken, Türk resim sanatında bunlar yerini moral, kahramanlık, milli mücadele ve kurtuluş azmi gibi daha yürekendirici kavramlara bırakmıştır. İbrahim Çallı gibi önemli sanatçılar bu atölyede eserler üretmişlerdir.

Ordunun destek ve koruması altında bulunan Şişli Atölyesi, sanatçıların tümünün milli duygularla işe sarılmalarında bir eksen olmuştur. Bu atölyenin bir resim heyecanına sahne olmasının başlıca nedeni, dünya savaş tarihinin en büyük olaylarından sayılan Çanakkale Boğazı savunması ve cephede gösterilen büyük askeri başarının derin ve geniş yankılar uyandırmasıdır. Çanakkale savunması aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusu Gazi Mustafa Kemal Paşa’yı bu cephede gösterdiği olağanüstü askeri dehasıyla bir milli kahraman olarak dünyaya ilk kez tanıtmıştır (Tansuğ, 1999, s. 151–152).

Savaş resimlerinde belirgin olarak izlenen halkları coşturan yaklaşım, genellikle bağımsızlık uğruna yapılan savaşlara aittir. Bunu “Türk Resminde Kurtuluş Savaşı Teması” için de söylemek mümkündür. Özellikle insan figürünün çokça kullanıldığı hareketli kompozisyonlarda, ressamlar son derece başarılı olmuşlardır. Bu resimlerde hem tutkulu hem de araştırmacı bir tavır yakalanmalıdır. Amaç, savaş hüznünü yıkıcılığını yansıtanın yanında, ulusallık ruhunu güçlendirmek, savaşın nasıl zor şartlarda kazanıldığını belgelemektir. Bu konuda Ruhi Arel, Üsküdarlı Cevat, Ali Cemal, Nejat Çelik, A. Sami Boyar, Arif Kaptan, Ercüment Kalmık, Diyarbakırlı Tahsin, Halil Dikmen, Cemal Tollu, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, İbrahim Çallı, Avni Lifij, Hikmet Onat, Namık İsmail, Abidin Elderoğlu, Hayri Çizel gibi sanatçılar belli bir tarzda olmasa da, aynı duygularla hareket etmiş ressamlardır (İnternet-11).

Başbuğ, Türk resminde savaş olgusunun ele alınışını şu sözlerle ifade etmektedir: “Özellikle Goya’nın savaş çizimleri ve gravürleri incelendiğinde yorgun gözlerin fotoğrafik bir bakış açısından çok öte olduğu görüşü hâkimiyet kazanmaktadır. Türk resminde bu unsurların ele alınış biçimi biraz daha görünüm ve ruhsal anlamda umut biçimindedir. Ancak sanatsal anlamda üretimden bahsetmeden önce, Türk sanatı için savaş yıllarının yani Osmanlı son döneminin ele alınması ve şartların masaya yatırılmasında fayda vardır. Türk tarihi açısından savaş ve bir

dönüm noktası yılları olarak değerlendirilen süreç, Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı yıllar olarak değerlendirilebilir" (Başbuğ, 2016, s. 52).

3.5.1. Birinci dünya savaşı ve kurtuluş savaşını ele almış sanatçılardan örnekler

19. yüzyıla gelindiğinde batılılaşma ve yenileşme adına hareketlilikler görülen Osmanlı Devletinde, Avrupa'ya gönderilen ressamın ülkeye dönüşüyle sanatta yeni bir yol ayrımına girilmiş, onları takiben Cumhuriyet sanatçılarıyla birlikte ise türk sanatına bir çok yeni teknik kazandırılmıştır. 1914 Çallı Kuşağı adı verilen bu sanatçılar, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ülkeye geri dönerek, süreci başlatmışlardır. Türkiye'de İzlenimcilik denilince akla gelen ilk isimlerden biri olan, gruba adını veren, aynı zamanda akademisyen kimliğiyle de tanınan İbrahim Çallı, Cumhuriyet Döneminin en önemli sanatçılarından biridir.

Mustafa Kemal'in kararlı tavırları ve İsmet İnönü'nün çeşitli cephelerde aldığı başarılar, ülke bütünlüğünün artmasına ve düşmanı sindirme çabasına dönüşmüştür. Kısacası halkta uyandırılan milliyetçilik fikri ve milli ruh, düşman askerini geri püskürtmeye sebep olmuş, kaybedilen itibar ve topraklar geri kazandırılmaya çalışılmıştır. Böyle bir dönemi yakından takip eden dönem ressamları, o günleri ve sonrasını anlatan eserleriyle olaylara kayıtsız kalamadıklarını göstermişlerdir. İbrahim Çallı'nın Mustafa Kemal ve İsmet İnönü portreleri belki de o günlerin hatıralarını yansıtmaları bakımından da önem taşımaktadır. Ressamlar ve Türk halkı için artık yeni bir sürecin başlaması kaçınılmazdır. Ülkeyi bu zor ve dar günlerden kurtaran Mustafa Kemal, yeni bir ülkenin, yönetim şeklinin ve birlikteliğin sinyallerini vermektedir. Bu kurulacak yeni devlet; kültürden, politikaya, eğitime, sanata her alanda ileriye gitmelidir (Başbuğ, 2016, s. 58).

Şişli Atölyesi sanatçılarından biri olan İbrahim Çallı, Kurtuluş Savaşı'nı konu edindiği eserlerinde Türk askerinin kahramanlıklarını, savaş alanındaki mücadelesini konu edinmiştir. Paris'teki akademik eğitimin sanatına biçimsel anlamda büyük katkıları olmuştur. İstanbul'a gelen Rus ressam Gritchenko'dan da etkilendiği söylenen sanatçı empresyonizm akımında önemli eserler üretmiştir.



Resim 3.35. İbrahim Çallı, Türk Topçularının Mevziye Girişi, 1917, 180x270 cm, MSÜRHM

Bu resimde, Türk topçularının kararlı bir şekilde topları savaş alanına yetiştirmeye çalışıklarına; zor şartlara rağmen direnç gösterdiklerine şahitlik edilir. Resmin orta planında, ufuk çizgisine doğru hareket halinde olan topçular, arka profilden gösterilmiştir. Türk topçuları savaş toplarını, atlı arabalarla çekerek ve iterek savaş meydanına ulaştırmaya çalışmaktadırlar. Topçular, arabaların tekerleklerinden tutup iterek güç desteğinde bulunmaktadırlar. Bu şekilde, atların yükünü hafifleterek, top arabalarının daha hızlı yol kat etmesini sağlamaktadırlar. Bunlara, soldan atlı askerler eşlik etmektedirler. Sağ taraftan da, bir atlı asker, kolunu havaya kaldırarak adeta kılavuz edasıyla eşlik ettiği görülmektedir (Alkan ve Kahraman, 2016, s. 16).

Sanatçının bir diğer resmi olan “Yaralı Asker” tablosunda ise (Resim 3.36) başını silah arkadaşının omzuna yaslayarak ondan güç almaya çalışan bir asker görülmektedir. Yaralı olan asker başına beyaz bir bez parçası sarılı halde, kendisinden daha güçlü gözükken arkadaşına dayanmış, bitkin bir halde betimlenmiştir. Figürlerin arkasında beyaz bir at ve geleceğe umudun simgesi olarak doğan güneş resmedilmiştir. Savaşın karmaşasını hissettirecek şekilde kahverengi ve sarı tonlarında yapılan tabloda, cephe gerisinde yaşananlar ve yardımlaşma konu edinilmiştir.

İnsanın insana gösterdiği omuzdaşlık her zaman yaşatılan insancıl bir tutum olarak, bu resimde etkili bir ifadeyle karşımızdadır. Türk milletinin özünde yatan bu dayanışma savaşta ve barışta daima çizgi çizgi yaşanan bir haslettir. Öz annesinin, ya da öz kardeşinin omzunda rahat etme ve dinlenme gibi bir huzuru biz bu tabloda derinden görüyoruz. Düşman askerine bile merhamet gösteren bu milletin öz hasleti bizi biz yapan değerden biridir ve önemle üzerinde durulmalıdır. Çallı “Yaralı Asker” tablosunda bu milli özelliğe geniş bir pencere açmıştır (Alkan ve Kahraman, 2016, s. 14).



Resim 3.36. İbrahim Çallı, Yaralı Asker, 1917, 193x81 cm, İRHM

1914 yılı ressamlar için farklı durumların ortaya çıktığı, savaş yüzünden Avrupa ülkelerini terk ederek yurda zorunlu dönüşlerinin başladığı yıldır. Politik irade, savaş ortamında Osmanlıyı temsil eden sanatçıların savaşılan devletlerden birinde, devlet bursuyla eğitim almasını onaylamamış ve politik disipline uygun bir şekilde eğitimlerinin sona erdirilerek dönmeleri istenmiştir. Olayları yakından takip eden Türk ressamları için artık Fransa defteri, uzunca bir müddet kapanmıştır. İstanbul'un işgal edilmesi, Türk toplumu üzerinde büyük bir baskı oluşturmuş, büyük Osmanlı Devleti'nin simgesi, sarayın güç temsilinin yabancı istilacıların insafına bırakılması, özellikle Anadolu'da bir uyanışın meşalesine zemin hazırlamıştır. İşgal altındaki İstanbul'un sokakları, binalarının İtalyan ve İngiliz askerleri tarafından paylaşımından Güzel Sanatlar öğrencileri de etkilenmiştir. Eğitim süreçleri yaşamsal zorluklarla dolu geçen gençlerin sıkıntılarına, ellerinden alınan okul binaları da eklenince eserlerinde karamsar unsurların oluşması kaçınılmaz olmuştur (Giray, 2004, s. 14-15).

Türk resminde savaş temasını ele alan sanatçılardan bir diğeri olan Hüseyin Avni Lifij, sembolizme olan yakınlığıyla bilinen bir sanatçıdır. Sanatçının sipariş olarak ürettiği iki eseri "Akgün" ve "Karagün" isimli savaşı anlatan tabloları bulunmaktadır. Karagün isimli tablosunda savaşın trajedisi, alegorik bir üslupla yansıtılmıştır. Düşman ordularının yakıp yıktığı bir köy yerini anımsatan bu eserde, ön planda giysileri parçalanmış ve eziyete uğramış bir kadın bedeni betimlenmiştir. Kadının arkasında bir beşik ve üzerinde kadına doğru baş aşağı durmakta olan ölü bebek figürü yer almaktadır. Ölü anne ve bebeği düşman askerinin kadın, çocuk

dmeden gerçekleştirdiği katliamı ve acıyı gözler önüne sermektedir. Beşiğin üzerinde ise kanatlarını açmış bir kartal görüntüsü dikkat çekmektedir (Resim 3.37).



Resim 3.37. Hüseyin Avni Lifij, “Karagün” 1923, 93x 118 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi



Resim 3.38. Hüseyin Avni Lifij, “Akgün”, 1923, 25,5x 34 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon

Dönemin olayları, Türk ressamların gözlemlediği biçimde, ya da anlatıldığı şekliyle kompozisyon haline getirilmiş, romantik bir resim anlayışıyla ifade edilmiştir. Sanatçıların direk olarak simgesel unsurları yan yana getirerek, değişmeceli bir anlayışla eserlerini ifade etme biçimi, bir istisna olarak Avni Lifij’in eserlerinde ön plana çıkmaktadır (Başbuğ, 2016, s. 56).

Yaşanan savaşın acılarını betimleyen Karagün tablosunun aksine Sanatçının “Akgün” isimli tablosunda savaşın sona erişiyile kazanılan zaferin gururu anlatılmaktadır. Eserde Vatanın kurtuluşunu, içinden çıkılan zor koşulları,

düşmandan temizlenen yurdun kutlanması betimlenmektedir. Karagün Yıkılışı, Akgün ise bu yıkımın içinden kurtularak yeniden dirilişi simgeleyen iki önemli eserdir.

Sanat tarihçisi Zeynep Yasa Yaman, bu eserlerin ideolojik resimler olarak değerlendirilmesine karşı çıkararak, onların, Henri Bergson'un felsefesiyle olan ilişkisine dikkat çekmektedir. Atölye'deki sanatçıların, yurtdışındaki eğitimleri sırasında, bu felsefeye aşina olma ihtimalinin yüksekliğinden bahseden Yaman, eserlerin, Bergson'un özgürlük fikrini yansıttığına inanmaktadır. Bergson'a göre insanın özgürlüğü, eylemlerinde ortaya çıkar ve daha önce de belirttiğimiz "yaşam atılımı", bu eylemlerin ardındaki itici güçtür. Filozofun, içsel olanın üstünlüğüne yönelik kanısıyla da birleşince, bu eserlerde, bir milletin özgürlüğünü kazanma arzusu ve bu yolda, Batı'nın maddiliğine karşı, kendi manevi gücünü ortaya koyuşu resmedilmektedir. Yaman, söz konusu ilişkiye örnek olarak da, Lifij'in resimlerinde, "savaşın yıkıcılığı, özgürlük, devinim ve yeniden yapılanma" kavramlarına yapılan vurguyu göstermektedir (Demirbaş, 2009, s. 147).

Şişli Atölyesinin bir diğer sanatçısı Namık İsmail ise savaş konulu resimler üretmiş sanatçılardan biridir. 1914 yılında Paris'ten İstanbul'a gelmiş, Savaşın hızlanmasıyla geri dönme şansı bulamamış ve Kafkas cephesine asker olarak gönderilmiştir. Rahatsızlanan sanatçı İstanbul'a geri gönderilerek çalışması için Şişli Atölyesinde görevlendirilmiştir.



Resim 3.39. Namık İsmail, Topçular, 1917, 75x110 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Sanatçının "Topçular" isimli eserinde (Resim 3.39), Büyük hasar almış bir topçu mevzisinde savaş alanının bulanık ve dumanlı ortamı, sağ köşede yerde yatmakta

olan askerler, sol tarafta elindeki mermiyi havaya kaldıran bir asker figürü ve araca topu yerleştirip, ateş etmeye hazırlanan bir asker görülmektedir. Dumanlı ortamın arasından sızmaya çalışan cılız parlak ışık, ustaca yansıtılırken, yüz ifadelerinin verilmemesi dikkat çekicidir. Sanatçı ifadelerden çok hareketlere önem vermiş, kafasından yaralı olmasına rağmen sol taraftaki heykelsi duruşuyla bir abideyi andıran asker figürüne odaklanmamızı sağlamıştır. Bulunulan ortama rağmen düşmana meydan okuyan asker figürü Türk askerinin kahramanlığını ortaya koymaktadır. Eserde destansı bir hava hakimdir.

İstiklal ve Kurtuluş mücadelesiyle ilgili eserler üreten bir diğer Şişli Atölyesi sanatçısı Mehmet Sami Yetik ise, aynı zamanda Yüzbaşı olan ve Balkan Savaşlarında görev alan bir sanatçıdır. Sanatçının “Yunan Topçularına Baskın” isimli eserinde İstiklal Mücadelesi anlatılmaktadır. Kompozisyonda yoğun bir hareketlilik dikkat çekmektedir. Top arabalarının altında kalmış askerler, at üzerinde kılıcını çekmiş ve taaruz halindeki askerler ve karmaşa halindeki savaş ortamı göze çarpan unsurlar arasındadır. Resimde yapılan ani baskınla Yunan askerlerinin düştüğü zor vaziyet gösterilirken Türk Ordusunun zaferi vurgulanmaktadır.



Resim 3.40. Mehmet Sami Yetik, Yunan Topçularına Baskın, 1919, 340x190 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Askeri Müze Koleksiyonu.

Askeri okulda eğitim görüp teğmen olmasına rağmen kariyerini ressam olarak sürdüren sanatçılarımızdan biri olan Mehmet Ruhi Arel ise eserlerinde Balkan Savaşları, 1. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı gibi, kendini derinden etkileyen savaflara yer vermiştir. Mehmet Ruhi Arel'in resimlerinde bu süreçlerin etkilerini

görebilmek mümkündür. Sanatçının eserlerine Cumhuriyet coşkusu hissedilmektedir. Sanatçının Viyana Sergisi'nin kataloğunda yer alan Triptik olarak adlandırılan bu çalışmasını sağdan sola doğru okunan Osmanlıcaya yönelik olarak sağdan sola doğru tasarladığı düşünülmektedir. Ailesiyle vedalaşan askerin savaşmasını ve yurda dönüşünü temsilen sağdan sola hikaye niteliğinde bir eserdir. Son sahnede mutlu bir son ve kavuşma anı yaşanmaktadır.



Resim 3.41. Mehmet Ruhi Arel, Çanakkale Zaferi Triptiği, 1917-18, 130x223cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurucuları arasında yer alan, 1914 yılında Paris'ten Türkiye'ye döndükten sonra katıldığı Şişli Atölyesiyle birlikte yer aldığı Viyana ve Berlin sergilerinde eserleri sergilenen Hikmet Onat, yaşamı boyunca izlenimci üsluba bağlı kalmış, savaş temalı eserler üretmiştir. Çanakkale Savaşı'nı konu edindiği en önemli eserlerinden biri olan "Ev'den mektup" isimli eserinde (Resim 3.42) elindeki mektubu okuyan asker figürü dikkat çekmektedir. Figürlerin gerçekçi ayrıntıları duyguları daha yoğun hissedebilmemizi sağlamaktadır. Savaştaki askerlerin ailelerine karşı duyduğu özlem, ruhsal yorgunluklar, acı bu eserde açıkça hissedilen duygular arasında bulunmaktadır. Figürlerin başarılı anatomisinin, sanatçının Şişli Atölyesine getirilen asker modellerden çizerek edindiği desen ve eskizlerden kaynaklandığı düşünülmektedir.



Resim 3.42. Hikmet Onat, Ev'den Mektup, 1917, 124x150 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Savaş yılları olarak nitelendirilen Osmanlı'nın son dönemi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yılları, milli mücadele, varoluş, istiklal gibi kavramlar üzerinden temellendirilen 1910- 1920'li yılları oluşturmaktadır. Bu süreçte milli ruhun dinamik oluşumları, halk üzerinde etki edebilecek her unsur kullanılarak, millet bilincinin yaşatılmasında ve kazandırılmasında büyük öneme sahiptir. Halkevleri gibi toplumun zihnine çabuk ulaşabilecek her türlü sivil oluşum, devlet tarafından desteklenmiş ve bu oluşumların etrafında kenetlenen sanatçılar, belirli bir çatı altında toplanarak eser üretmişlerdir. Bu yıllarda, asker ressamlar arasında kurulan sanat derneği aynı düşünceler etrafında birleşen ve güç birliği yapan sanatçıların, vatan, millet unsurlarıyla kurguladığı resimler, toplumun ruh halini yansıtması açısından büyük öneme sahiptir. Asker Ressamlar Sanat Derneği; Ali Sami Boyar, Ali Rıza Beyazıt, Sadık Gürtuna, Cevat Karsan ve İhsan Çanakkaleli tarafından kurulmuştur. Sonra Mehmet Ali Laga, Sami Yetik gibi kalabalık bir sanatçı grubunu kapsamıştır. Topluluk yurtdışı çok geniş sanat hareketlerine girmiştir. Ülkenin her yerinde tam bir seferberlik hâkimdir. Şairler, vatan ve kahramanlık şiirleri yazarken, müzisyenler marşlar bestelemiş, ressamlarda seferberliği, önce vatan ve millet sevgisi başlığı altında görselleştirmişlerdir. Ülkede baş gösteren bu heyecan, giderek zaferi tetikleyecek hırsla dönüşmüştür. İbrahim Çallı, Namık İsmail, Avni Lifiç, Hikmet Onat ve diğerlerinin yaptığı kahramanlık tabloları, bu dönemi görsel yolla ifade eden en önemli vesikalar olarak tarihe geçmiştir (Başbuğ, 2016, s. 60).

1960 yılında Erzurum'da doğan Yalçın Karayağız, 1978 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne başlamıştır. 1981 yılında gittiği Fransa'da Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda çeşitli eğitimler alarak Türkiye'ye dönmüştür. 1985 yılında Devrim Erbil atölyesinden yüksek lisans

derecesiyle mezun olan sanatçı, Sanatta Yeterlik eğitimini ise “Yabancı Cennet” konulu teziyle bitirmiştir. Sanatçı aynı zamanda Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi rektörlüğü yapmıştır. Mustafa Kemal Atatürk portreleri ile ünlenen Sanatçı, TBMM Kültür Sanat ve Yayın Kurulu’nun TBMM’nin 66. Kuruluş Yıldönümü için düzenlediği “Milli Egemenlik ve Barış Konulu” yağlıboya resim yarışmasında ikincilik ödülü almıştır (Bknz Resim 3.43).



Resim 3.43. Yalçın Karayağız, (NİÇKA), 1.30x1.90 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya (Çankaya Belediyesi, Milli Egemenlik ve Barış Konulu Resim Yarışması Kataloğu, 1986)

Özsezgin, Karayağız’ın eserlerini; “Akademik-klasik bir resim disiplini üzerine kurulu çalışmaları, siyah ve geniş konturlarla bölünmüş planların kimlikli nitelikli karakteri çevresinde, insan gerçekliğini irdelemeyi amaçlar” şeklinde değerlendirmektedir (Özsezgin, 2010, s. 324).

Milli Mücadele dönemi sanatçıların, süreçten etkilenerek resimlerinde sıklıkla savaş temasını işlediği görülmektedir. 1914 kuşağı Çallı Grubu Ressamları, hem yetiştirdikleri öğrencilerle, hem de Kurtuluş Mücadelesine vermiş oldukları destekle Türk Resim Sanatının gelişime büyük katkı sağlamışlardır. Osmanlı Döneminde temelleri atılan, Kurtuluş Mücadelesi zamanlarında yeni bir boyut kazanan ve gelişen Türk Resim Sanatında çağın gerisinde kalmayan, Avrupa’dan edindikleri kazanımları ülkelerinin sanatını geliştirmek adına sunan sanatçıların etkileri gözardı edilemeyecek kadar çoktur. Aydın ve ilerici kimlikleriyle ön plana çıkan bu

sanatçılar, ülkenin sanatsal gelişimi açısından ellerinden geleni yapmışlar, ayrıca kahramanlık resimleriyle de toplumsal sorunlardan soyutlanmadıklarını göstererek, duyarlı bir tavırla halkla kaynaşmışlardır. Bu bağlamda önemi büyük olan Şişli Atölyesi de bu resimlerin oluşması sırasında büyük öneme sahiptir. Kendi ulusunu yaptığı eserlerle onure eden bu sanatçılar, milli birlik ve beraberliğin önemine değinmişlerdir. Toplumdan ayrı hareket edemeyecek sanatçıların, halkın bağımsızlık mücadelesinde ön saflarda yer alması şaşırılmayacak bir durumdur.

3.6. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Sanat Ortamı

Dünya 1. Dünya Savaşı'nın etkilerini henüz üzerinden tam anlamıyla atamamışken, yaklaşık yirmi yıl sonra, 1939 yılında ikinci bir Dünya Savaşı patlak vermiştir. 1. Dünya Savaşı'nın bitişiyle alınan yenilgilerin yaratmış olduğu hırs ve savaştan galip olarak ayrılan Avrupa ülkelerinin dünyayı aralarında paylaşmak istemeleri sonucunda meydana gelen savaş, dünya tarihinin en kanlı savaşı ve en çok ölümün yaşandığı savaş olma özelliğine sahiptir. Teknolojik gelişmelerin etkisiyle ve neredeyse kutuplar hariç bütün dünyada yaşanan bir savaş olmasıyla yaşanan kıyım çok ileri boyutlarda olmuştur. Nazi propagandasıyla harekete geçen Almanya'nın Polonya'ya saldırmasıyla başlayan, 2 Mayıs 1945'de Kızıl Ordu'nun Berlin'e girmesi ile son bulan İkinci Dünya Savaşında ilk defa siviller doğrudan hedef alınmıştır. Sivil, asker ayrımı yapılmadan bombalanarak yerle bir edilen şehirlerde milyonlarca insan hayatını kaybetmiş, insanlar din, ırk, ya da ideolojileri yüzünden gaz odalarında acımasızca katledilmiş, ve insanlık tarihinin en ağır silahı olarak görebileceğimiz atom bombası Hiroşima'ya atılarak derin insanlık dramları yaşatılmıştır.

Gelişen silah teknolojisi sonucu savaşın yıkımsal boyutları üst seviyelere taşınmış, bireysel şiddetten çok kitlesel katliamlara dönüşmüştür. Uygarlaşp, gelişirken aynı zamanda daha da barbarlaşan bir dünya düzeni meydana gelmiştir. Tunalı 20. yüzyıldaki dönüşümleri: *“Sosyal, siyasal, teknolojik, demografik, felsefi dinamiklerin, özellikle de II. Dünya Savaşı'ndan sonra meydana gelen inanılmaz değişim ve dönüşümleri, insanoğlunun içindeki bulunduğu çağı ve dünyayı tanıyamaz bir duruma getirmiştir”* (Tunalı, 2007, s. 22) şeklinde ifade etmektedir.

II. Dünya Savaşı sonrasında dünyanın her anlamda yeniden şekillendirilmeye çalışıldığından bahseden Turani, *“Bu ihraç kültürlerden biri olan sanatsal anlayışlarla, özellikle batı dünyasının savaş öncesinin aydın, entelektüel tabakasının sanat anlayışlarının insanı şoke eden yeni girişimlerle adeta tahrip edildiği ve sanatın insanı ve toplumu yüce duygulara götüren biçimlemelerinin ve anlatımlarının adeta terk edilmeye zorlandığı ve geniş toplum zemininde büyük yankılar yarattığı kabul edilmektedir”* (Turani, 2014, s. 695) demektedir.

II. Dünya Savaşı’ndan sonra yaygınlaşmış ve II. Dünya Savaşı’ndan sonraki tüm sanat akımlarını etkileyen, figüratif olmayan, anlaşılmayan sanat kavramlarıyla özdeşleşmiş bir sözcük olan “modern” sözcüğü 20. Yüzyılda ortaya çıkacak olan sanat hareketlerini de etkilemiştir. 1960’lı yılların içinde özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkmış olan Asemblaj, Kinetik Art , Yeni Gerçekçilik gibi üslupların üstüne gelen Pop Art; Happening, Land Art, Art Pouvera, Fluxus, Minimalizm gibi akım ve üslup heyecanlarıyla birlikte gelişmiştir. (Bostancıoğlu, 2008, s. 70)

II. Dünya Savaşı, dünya tarihinde yaratmış olduğu toplumsal, ekonomik, sosyal ve kültürel etkileri nedeniyle önemli bir yere sahiptir. Savaşın karmaşasında ülkesini terk etmek zorunda kalan sanatçılar ve bilim insanları Amerika’ya yerleşerek, Amerikan kültürüne büyük katkılar sağlamışlardır. Savaş sonucu Avrupa’nın Dünyadaki lider gücünü kaybetmesi üzerine ise sanatsal anlamda önemli bir yere sahip Paris de popülerliğini kaybederek Amerika’nın gölgesi altında kalmıştır. Ayrıca bu tarihlerde geleneksel kalıplardan çıkılıp, sanatta özgürleşmenin başladığını da söylenebilmektedir. Amerika’da 1940’lı yıllarda ortaya çıkan ve 1948’li yıllarda zirveye ulaşan Soyut Dışavurumculuk akımı, bunun en net örneğidir.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde Amerikan sanatı daha yerel tema odaklı ve figüratifken Soyut Dışavurumculuk ile birlikte daha sade ifadelerle kavuşmuştur. Amerikalı Eleştirmen Harold Rosenberg, Amerikan Soyut Dışavurumculuğuyla ilgili olarak, ‘artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil, bir olaydır’ yorumunu yapmış, dışavurumcu soyut resimler yapmanın bir tür özgürlük eylemi haline geldiğini savunmuştur (Antmen, 2014, s. 144).

Soyut sanatın egemenliğini kurduğu 1950 ve 1960 yıllarda hem geçmişle hesaplaşma devam ederken bir taraftan dönemin gerçekleriyle yüz yüze geliniyordu. Nitekim Rothko’ nun korku duygusunu uyandıran büyük boyutlu siyah-gri resimleri, Faudrier’ in zulüm ve terörü simgelemeyi amaçlayan rehine

resimleri, Alberto Burri' in yakılarak kömürleştirilmiş çuval parçalarından yapılmış kolajları, Lucio Fontana' ın resme saldırıcasına oluşturduğu yapıtlar söz konusu dönemin belirsizliğini yansıtan yapıtlardan bir kısmıdır (...) Aslında bu dönemi bütün olarak düşündüğümüzde tıpkı yüzyılın başında olduğu gibi bu dönemin pek çok sanatçısı yapıtlarında, "insanın içinde bulunduğu duruma" ilgisiz kalamamış, "kendi yaratmadığı: içinde savaşların, açlığın işsizliğin, nükleer korkunun, terörün kol gezdiği; içinde yaşamak zorunda olduğu, ama uzaklaşamadığı, berbat edilmiş bir dünyayı yansıtmaktadır." (Gençaydın, 1988, s. 108)

Alışagelmış güzellik ve estetik anlayışını bozarak yanık çuval parçaları gibi erimiş, yıpranmış ve kömürleşmiş atık malzemelerle elde ettiği kolajlarıyla bilinen İtalyan sanatçı Alberto Burri, savaşı, yaralı insanlar ya da diğer figüratif öğelerle betimlemek yerine, kendinde uyandırdığı duygularla, hazır nesnelere yararlanarak soyut olarak aktarmaktadır. Birbirine yapıştırılmış olan çuval parçalarının aralarından görülen kırmızı renkler kanı çağrıştırmakta, yaralanmış bir askerin veya sivilin yaralarına anımsatmaktadır. Savaş yıllarında hastanelerde görev yapan bir doktor olan sanatçı, yaşadıklarından oldukça etkilenmiş, savaşın bıraktığı acıyı kendince eserlerinde yorumlamıştır.



Resim 3.44. Alberto Burri, Kompozisyon, 1953, Guggenheim Müzesi

1. Dünya savaşı sonrası Avrupa da hakim olan kötümserlik havası, 1930'lu yıllarda derinleşmiş, çaresizliğe dönüşmüştür. Varoluşçuluk işte bu çaresizlik ortamında doğmuştur. Varoluşçuluğun önde gelen ismi Jean-Paul Sartre, dünyanın tamamen irrasyonel olduğuna, yine de insanın hayatının“ gerçekliğiyle” yüzleşmesinin bir zorunluluk olduğuna inanıyordu. Bu görüş, Avrupa'da II. Dünya Savaşı'nın sonunda ortaya çıkan figüratif sanatı etkilemiştir (Doğan, 2014, s. 35).

İkinci Dünya Savaşından sonra Avrupa'da soyut sanat çok yaygınlaşsa da, alışıldık figürlerin ve nesnelerin resimlerini yapan figüratif ressamlar bu yönde ilerlemeyi sürdürmüşlerdir. Yeni Figüratif Sanat'ın en önemli sanatçılarından biri olan Francis Bacon, 2.Dünya Savaşı'nın ardından sanat hayatında önemli bir dönüm noktası yaşamıştır. İkinci Dünya Savaşı esnasındaki sivil savunmaya gönüllü katılan sanatçı rahatsızlanarak ordudan ayrılmak zorunda kalmış ve savaş temalı eserler üretmeye başlamıştır. Savaş sonrası Avrupa'da yaşanan kaotik ortam sanatçının eserlerine konu olmuş, ardından süregelen Soğuk Savaş döneminin ruhsal çöküntüsüyle birlikte de dönemin ruh halini yansıtan eserlerinde yalnızlık, acı, ölüm ve şiddet gibi karamsar unsurlara dikkat çekmiştir.



Resim 3.45. Francis Bacon, Çarmıha Gerilme İçin Üç Etüd, 1962, 3 panel, her biri 198. 1 × 144. 8 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya & Kum, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

“Savaş sonrası sanata egemen olan ifade biçimi, eskisinin bu yolla canlanması oldu. Ancak buna, süregelen bölgesel ve kitlesel yıkım tehdidi karşısında duyulan endişeyi, dramatik olaylara bakışımızdaki kuşkuculuğumuzu da katmak gerekir. Korku ve kader imgeleri, sanat eserlerinde sık sık rastlanılan ve 1950'lerde başarılı sonuçlar veren öğeler olmuştur. En önemli sanatçıların eserlerinde, insanın içinde bulunduğu olumsuz koşullar dile getiriliyor ve aynı zamanda taşıdıkları

etkili enerji ile bu koşullara karşı kazanılan zafer gözlemleniliyordu ”(Lynton, 2004, s. 258).

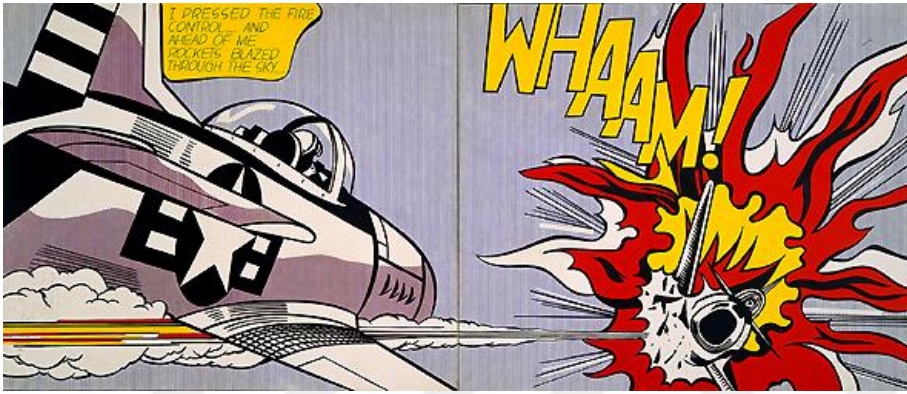
Sanatçı 1933 yılından itibaren Çarmıha gerilme ile ilgili çok sayıda eser üretmiştir. Genellikle kiliselerde mihrap arkasında yer alan Triptik mantığıyla ürettiği Resim 3.6.2’deki Çarmıha Gerilme İçin Üç Etüd” isimli çalışmasında da yine kurban ritüellerini ele almış, özne olarak iri kıyım bir et parçası kullanmıştır. Kasaplardaki kurbanlar gibi asılan figür ve altındaki gölge ruhun bedenden ayrılışı olarak düşünülmektedir. Orta panelde cenin pozisyonundaki acı çeken kanlı figür, insanoğlunun savunmasızlığını anlatmaktadır. Eserin bütünündeki kırmızı renk gergin bir his yaratmakta ve kurban ritüellerinin ana maddesi olan Kan’ı çağrıştırmaktadır.

İsa’nın çarmıha gerilmesi Avrupa sanatında yüzyıllardır kullanılan bir temaydı ve Bacon bu temayı dünyevi bağlama oturtarak kurban etme ritüelleri ile ilgili çağrışımları kendini ifade etmeye yarayan bir araç gibi kullandı. Sanatçı, çarmıha gerilmeyi insan davranışlarında var olan vahşet ve şiddetin sembolü olarak görüyordu (Farthing, 2014, s. 464).

İkinci Dünya Savaşı’nın ardından bütün dünyayı saran, popülerlik kavramını oluşturan “Pop Art” Amerika ve İngiltere’de eş zamanlı olarak kitle iletişim araçlarının da etkisiyle ortaya çıkan bir akımdır. Çok geniş halk kitlelerine yayılan bu akımın, toplumsal olarak incelendiğinde, gelişen dünya düzeni, savaştan galip ayrılarak zenginleşen devletler ve kültürel değişimin bir sonucu olduğunu söylemek mümkündür. Soyut Dışavurumculuğa tepki olarak ortaya çıkan akımda 2. Dünya Savaşı’nın ardından tüketim fikrini, teknolojiyi ve popüler nesnelere daha çekici hale getirmek için renkli afişler ve sanatsal üretimler ortaya çıkarmışlardır. Pop Art, endüstrileşmenin etkisiyle her şeye daha kolay ulaşılan ve seri üretimin başladığı bir dönemdir.

Pop Sanatın çıkış yeri İngiltere kabul edilse de tüketim çılgınlığı hat safhalara ulaşılan Amerika’daki gelişiminin daha yoğun yaşandığı söylenebilmektedir. Amerikalı Pop Art Sanatçısı Roy Lichtenstein, çizgi roman üslubuyla yaptığı eserlerinde popüler reklam öğelerini kullanarak dikkat çekmeyi başarmış, kendisini oldukça “yapay” olarak adlandıran bir sanatçıdır.

Batur, Lichtenstein'in resimleriyle ilgili şunları dile getirmektedir: “Roy Lichtenstein'in 1960'lı yıllarda yaptığı “savaş resimleri”ne bakacak olursak: Onlarda yalnızca gelecek bir çağın tekniğinin plastik boyutlarda incelenmesi önümüze çıkmaz, bir o kadar eleştirel bakışa özgü acılı alayın izleri içleşmiştir: Atari oyunlarının görünürde masum, özde şiddete ayarlı, en önemlisi de boşyere gücünün doğurduğu alabildiğine soyut, anlamsız, yapayalnız bir edayla donatılı postmodern duruşu iyiden iyiye grotesk değilse nedir?” (Batur, 1992, s.144)



Resim 3.46. Roy Lichtenstein, Whaam!, 1963, 175x204 cm, İki ayrı tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, Tate Modern, Londra

Roy Lichtenstein bu çalışmasında, şubat 1962'de DC Comics tarafından yayımlanan *Amerikan Savaşçıları* çizgi romanının 89. Sayısının kapağında yer alan, fotostat işleminden geçirilmiş bir görsel elde etmek için siyah beyaz mürekkep boyası (ıslak teknik) kullanarak ürettiği gri zeminli kapak tasarımlarıyla tanınan illüstratör Jerry Grandenetti'nin (1927-2010) yaptığı bir resmi kullandı. Whaam!, Lichtenstein'in soyut ekspresyonizmin popülerliğine, özellikle de hareket ressamlarının geniş renk alanları yaratma ve damlatma tekniğine tepki olarak tasarladığı bir yapıttı. Lichtenstein, duygusuz ve ticari sanat olarak görülen çizgi roman yaklaşımıyla soyut ekspresyonizmin havasını söndürmeyi amaçlıyor; saldırgan hareketleriyle kahramanlaştırılan iki boyutlu karakterler içeren hikayeler ve tamamen fantaziye dayalı aldatıcı bir savaş algısı yaratarak çocukları hedef alan, savaşı, yıkımı yücelten hikayelere odaklanan toplumun anlamsızlığına göndermeler yapıyordu (Farthing, 2014, s. 490).

Pop Art denilince aklımıza gelen kuşkusuz ilk isim olan Andy Warhol, seri üretim mantığıyla ürettiği çalışmalarını sanat eseri olarak bile adlandırmamış, kendisini sanatçı değil, reklamcı olarak tanıtmayı yeğlemiştir. Sıradan ve klişe olanı yücelttiği çalışmalarında Coca Cola Şişeleri, konserveler gibi sıradan kitle kültürü nesnelerin ya da Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor gibi dönemin yankı ve

hayranlık uyandıran magazinsel figürlerinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Savaş sonrası yorgunluğunu atan ve hızla tüketim kültürünün etkisine bürünen Amerikan halkının temsilini başarılı bir şekilde gerçekleştirmiştir.



Resim 3.47. Andy Warhol, Guns, 1981, Tate Modern, Londra

Warhol, belli bir konuda tek bir biçimi tuval üzerinde birçok kez yineleyerek, fotoğrafa özgü imgeleri de kaynaklarına katmıştır. Seçtiği temalar arasında, film yıldızları (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor) gibi ünlüler; kamuoyunun iyi bildiği başka kişiler (Jackie Kennedy, Warhol'un kendisi), ve suçlular, ayrıca elektrikli sandalye, otomobil kazaları gibi ürpertici konularla inekler ve çiçekler gibi zararsız konular sıralanabilir. Kitlelerin ürettiği bu tür imgelerin tuval üzerinde tekrar tekrar yinelenmesi ve çoğu durumda az çok keyfi bir renk tabakasının da eklenmesiyle, ilgi çekici ölçüde muğlak sonuçlar elde ediliyordu. Duruma göre bu imgeler olduklarından daha bayağı, daha çekici ya da daha korkunç nitelikler kazanmışlardır. Böylece bir yandan bu resimlerin monoton ve sıkıcı özelliğini sevmezken, öte yandan insanların her gün gözlerimizin önünde katledilmesini ya da tanınmış kişilerin, birtakım çıkarlar uğruna sömürülmelelerini ne kadar kolaylıkla kabulleniverdiğimizi fark ederiz (Lynton, 2004, s. 294).

Vietnam Savaşı, yaşananların bütün açıklığıyla kamuoyu tarafından televizyonlardan izlenmesi dolayısıyla dünya savaşlarından farklılık göstermektedir. Artık savaş, teknolojinin gücüyle, bütün dünyanın gözleri önünde apaçık yaşanan bir durum haline gelmiştir. Amerikan halkı başlarda savaşa sıcak baksa da, yaşananları

gördükçe kamuoyu tepkisi oluşturmaya başlamış, sokaklara çıkarak savaş karşıtı propagandalarda bulunmuşlardır. On binlerce sivilin katledilmesinin bunda payı büyüktür. Amerikan toplumunda savaş karşıtı tutumun 1970'lerden sonra artış gösterdiği söylenebilir. Savaş karşıtı tutum sergileyen halka, ülkenin önde gelen aydınları ve sanatçıları da destek vermişlerdir. Bu sanatçılardan biri olan Leon Golub'un, Vietnam'a atılan Napalm bombalarını ve insanlar üzerinde yaratılan dehşet anlarını resimlerinde tema olarak işlediği "Vietnam" başlıklı bir dizi tablosu bulunmaktadır.



Resim 3.48. Leon Golub, Vietnam II, 1973, 294 x 1151,5 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, Tate Museum

Raphael Rubinstein Art in America'da Golub için yazdığı ölüm ilanında, sanatçının "en iyi biçimde işkence ve politik baskı sahnelerini betimleyen devasa boyutlardaki resimleriyle tanındığını" yazar. Rubinstein, Golub'un Nazi soykırımını izleyen yıllardaki "varoluşsal ve politik duruma tepki veren figürel bir yaklaşım geliştirmeye çalıştığını" açıklayarak bize önemli bağlamsal bilgiler verir. Bir diğer önemli nokta ise Golub'un "estetik etiğin üzerinde konumlandırılan sanata karşı memnuniyetsizliğini" ifade etmesidir. Onun politik içeriği olan figüratif resim anlayışı, dönemin soyut dışavurumcu çalışmalarından bir uzaklaşmayı ifade eder. Rubinstein yorumlayıcı biçimde Golub'un ana temasını "Erkekler ve Güç" olarak tanımlar (Barrett, 2014, s. 98).

Savaş sonrası sanatçıların üzerinde çalıştığı yoksunluk ve yıkım ortamı artık değişmişti. Artan ferah düzeyi, teknolojik gelişmeler ve hızlı siyasi değişimlerle beraber yeni bir toplum ortaya çıkmıştı ve yeni gerçekçilerin üzerinde durduğu nokta da bu "yeni" dünyaydı (Farthing, 2014, s. 497).

Fransız ressam Armand Pierre Fernandez'in bu bağlamda üretmiş olduğu çalışmalarından biri olan ve tarihsel temalara gönderme yapan Resim 3.49'daki "Evim Evim Güzel Evim" adlı eserde, Nazilerin yapmış olduğu soykırımın dehşetine

eleştirel bir tavırla yaklaşmaktadır. Ahşap kutunun içine yerleştirmiş olduğu gaz maskeleriyle sanatçı hazır nesnenin gerçekçi ve sarsıcı anlatım gücünden yararlanmıştır. 1961’de savaş suçlularının yargılandığı bir dönemde sergilenen bu çalışma kamuoyunda güçlü yankı uyandırmayı başarmıştır.



Resim 3.49. Armand Pierre Fernandez, Evim Evim Güzel Evim, 1960, 160x140x20 cm, Gaz Maskeleri ve Ahşap Kutu, Modern Sanatlar Müzesi, Paris

II. Dünya Savaşı’nın hangi koşullar altında ve neden ortaya çıktığını incelemeyen önce ülke politikalarını meydana getiren ideolojik düşüncelerin üzerine odaklanmak gerekmektedir. 1. Dünya Savaşı gibi büyük bir yıkımın yaklaşık yirmi sene sonrasında yeniden büyük bir dünya savaşı yaşanması, dönemin felaket çağı olarak anılmasına neden olmuştur. Neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan ve yaklaşık 50 milyon kişinin ölümüne sebep olan bu acımasız savaşta bütün dünya ekonomik, teknolojik, ideolojik ve toplumsal anlamda ciddi değişimler yaşamıştır. Savaşın yok edici gücünü artıran silah sanayinin gelişimi ve atom bombasının buluşu, savaşlarda yaralanan, ölen sivil sayısını artırarak savaşların acımasızlığının daha da katlanmasına neden olmuştur. Teknolojinin gelişimi sadece silah sanayisini değil, sanatsal üretimleri de etkilemiş, sanatçılar yeni anlatım yöntemleri oluşturmaya başlamışlardır. Endüstriyel ürünlerin ya da günlük hazır nesnelerin sanat eserlerinde

kullanılmaya başlaması radikal bir dönüşüm olup, sanatta yepyeni bir dönemi meydana getirmiştir.

Savaştan en az etkilenen ülkelerden biri olan Amerika, dolayısıyla New York, Paris'in dolayısıyla Avrupa'nın sanat merkezi ünvanını elinden almıştır. Avrupa'dan savaş yüzünden göç eden sanatçılar Amerika'ya yerleşerek üretimlerde bulunmuş ve Amerika'nın sanat ortamına ciddi katkılar sağlamışlardır. Bu değişim ve dönüşümler sonucu ardı ardına sıralanan sanat akımlarıyla yepyeni bir döneme girilmiş, sanatta yeni ifade yolları geliştirilmiştir.

Sosyologlar, toplum mühendisleri, sanatçılar ve kimi geleceği düşünen ve gören yazarlar, daha II. Dünya Savaşı sona erer ermez dünyada bir çok şeyin değişeceği konusunda hemfikirdiler (Turani, 2014, s. 696).

4. TEKNOLOJİ & POSTMODERNİZM VE SAVAŞ

4.1. Teknolojinin Toplum ve İnsan Yaşamı Üzerindeki Etkileri

Yaşadığımız yüzyılda yadsınamaz bir ilerleme kateden teknoloji, yaşamımızın her alanında varlığını hissettirmektedir. İhtiyaçtan çok bir bağımlılık haline gelen, popüler tüketim kültürünün etkisiyle yaşantımızı adeta ele geçiren teknoloji, yediden yetmişe herkesin hayat standartını değiştirmeyi başarmaktadır. Yaşadığımız çevreye, dünyaya baktığımız zaman artık teknolojinin olmadığı herhangi bir yer hayal bile edilemeyecek kadar azdır denilebilir. Günlük rutinimizi göz önünde bulundurduğumuzda teknolojinin hayatımıza ne denli nüfuz etmiş olduğunu görebiliriz. Çamaşır, bulaşık makinasından televizyona, cep telefonundan bilgisayara kadar kullanmış olduğumuz bütün bu elektronik eşyaların hayatımızı büyük oranda kolaylaştırdığı gerçeğinin yanı sıra insanoğlunu tembelliğe ittiği gerçeğini göz ardı etmememiz gerekmektedir. Bize zamandan tasarruf ettiren bu teknoloji ürünleri aynı zamanda her şeye daha kolay ulaşabilmemiz nedeniyle mutsuz, çabalamayan, hazır alışmış bireyler topluluğu yaratmaktadır.

Teknolojinin avantajlarına kapılıp giderken, götürülerini göz ardı etmemek gerekmektedir. Yerinde ve yeterli miktarda kullanıldığı zaman hayatımıza kolaylık ve fayda sağlayan teknoloji, ortaya çıktığı günden bu yana ne yazık ki kötü amaçlar uğruna da kullanılmıştır. İnternet üzerinden örnek verecek olursak, aradığımız bilgiye sayfalarca kitap karıştırmadan, bir kaç saniye içerisinde ulaşabilmemizi sağlayan internet, aynı zamanda art niyetli kişilerin emellerini gerçekleştirdikleri bir mecra olabilmektedir. İnternet sayesinde her türlü bilgiye daha kolay ulaşılabilmesi aynı zamanda insanlardaki araştırma kültürünün körelmesine ve kütüphaneciliğin de yavaş yavaş yitip gitmesine neden olabilmektedir.

Teknolojinin doğaya verdiği zararlar da tartışılmayacak kadar büyüktür. Teknolojik aletler nedeniyle yaşadığımız çevreye ve doğaya salınan radyasyonun, çevreye olduğu kadar insan sağlığına da ciddi zararlar verdiği kanıtlanmıştır. Yaşadığımız yüzyılda kanser hastalığındaki artışın gerek evlerimizde gerekse yaşadığımız çevrede ciddi miktarda teknolojik etkilere ve radyasyona maruz kalmamızdan ötürü olduğu kanıtlanan gerçekler arasındadır.

İç hastalıkları Uzmanı Dr. Murat Görgülü teknolojinin insan sağlığına verdiği zararlar konusunda şunları dile getirmiştir: Cep telefonu, bilgisayar, televizyon, kablosuz modem, mikro dalga fırınlar ve bir çok teknolojik ürün hayatımızı kolaylaştırıyor ancak bu tip araçların her zaman sağlık için olumsuz yönlerinin olduğu da unutulmamalı. Bu tip araçların oluşturduğu manyetik alan, salınan radyasyon, bir takım elektriksel titreşimler insanda bir çok sistemi olumsuz yönde etkilemekte. Yapılan bazı çalışmalar özellikle radyo istasyonları, büyük vericilerin bulunduğu işyerlerinde çalışan ya da bu bölgelere çok yakın oturan kişilerde Alzheimer, Multiple Skleroz ve diğer nörolojik hastalıkların daha sık görüldüğünü gösteriyor. Baş ağrısı, görme bozukluğu, ciltte hassasiyet de diğer gözlenen bulgulardan. Bilindiği gibi radyasyonla kanser arasındaki ilişki hiç bir zaman yadsınamaz. Kullanılan aygıt ne kadar radyasyon saçıyor ve ne kadar uzun süre kullanılırsa sistem kanserleri için o kadar çok risk oluşturur. Özellikle kan kanseri (lösemi), lenf sistemi kanserleri, beyin tümörleri artışı gözlenebilir. Teknolojik araçlar özellikle salınan radyasyon nedeniyle insan hücresinin genetik şifresini değiştirerek kanser oluşumuna neden olur (İnternet 12).

Teknolojinin verdiği ekolojik zararların yanısıra, teknolojiden tamamen uzaklaşmanın da imkansızlığına değinen Toffler: *“Teknolojik ilerlemenin düşmesini kapatamayız. Kapatmamalıyız. ‘Doğaya dönmekten’ ancak romantik aptallar söz edebilir. Doğaya dönmek demek, bebeklerin sıskalaşması, en ilkel tıbbi bakımın bile yokluğu nedeniyle ölmeleri, kötü beslenme dolayısıyla beyin yapılarını geliştirememeleri demektir...* (Toffler, 1974, s. 358-359) demiştir.

Teknolojik gelişmelerle birlikte değişen yaşam koşulları, savaş olgusunun dengelerini de değiştirmiştir. Teknolojinin ilerlemesiyle savaşta kullanılan insan gücünün önemi kalmamış, okçuluk vb. gibi bir çok fiziksel güç gerektiren savaşçılık taktikleri değerini yitirmiş, teknolojik anlamda ileri toplumlar, savaşlarda daha üstün hale gelmişlerdir. İnsanlar ilkel dönemlerde basit silahlarla yerel savaşlar yaparken, teknolojiyle eş zamanlı olarak ilerleyen silah sanayisinin gelişimiyle birlikte, insanlığı büyük yıkıma uğratan atom bombası, nükleer başlıklı füzeler, bilgisayar kontrollü savaş sistemleri keşfedilmiş, savaşlardaki acımasızlığın ve yıkıcılığın katsayısı artırılmış ve bunun sonucunda geçtiğimiz yüzyılı kana boğan dünya savaşları yaşanmıştır. Tuğal, “Teknoloji ve bilim yaratma, oluşturma, iyileştirme gücü verebilir ama aynı zamanda acımasızca yok edebilme gücünü beraberinde taşır (Avcı Tuğal, 2018, s. 98) diyerek 20. yüzyıl ve sonrasında yaşanan tüm savaşların insanlara önemli dersler verdiğinden bahsetmektedir. Gelişen teknoloji sayesinde

insanoğlu daha acımasız silahlar üretmiş ve daha çok canlının ölümüne sebep olmuştur.

4.1.1. Teknolojik gelişmeler sonucunda artan tüketim toplumu

Tüketim kavramı, hissedilen maddi ya da manevi kaynaklı belirli ihtiyaçların giderilmesi anlamına gelmektedir. Tabiatında tüketme eğilimi bulunan diğer tüm canlılar gibi insanoğlu da ilk günden beri çevresini sürekli tüketme halinde olmuştur. Doğadaki canlılar fiziksel ihtiyaçları doğrultusunda tüketim yaparken insan psikolojik olarak da tüketme eğilimleri gösterebilmektedir. Tüketme eylemini gerçekleştiren bireylere ise tüketici denilmektedir. Yaşam koşullarımızı sürdürebilmek adına hepimiz zorunlu olarak birer tüketici olsak da, yaşamımızın bir çok alanında gereksiz yere tükettiğimiz bir çok şey de olabilmektedir.

İnsanoğlu doğası gereği tüketme zorunluluğu bulunan bir canlıdır. Tüketim kadar üretme konusunda da zorunluluk taşımali, bu döngünün devam edebilmesi için üretme ve tüketme zincirini doğru ayarlayabilmelidir. Özellikle son yıllarda artan doğa kirliliği, insanoğlunun geleceğini ve doğal üretim kaynaklarını tehdit etmekte, dolayısıyla geleceğini riske atmaktadır.

Özellikle teknolojinin üretim ve tüketime olan etkisi tartışılmayacak kadar fazladır. Teknolojik ilerlemenin başlangıcı kabul edilen sanayi devrimi ve ilerisindeki süreçlerde tüketim kültürü de giderek yaygınlaşmıştır. Bilim ilerledikçe teknoloji de gelişmiş, insanoğlu bu yeni teknoloji çağı karşısında tüketim çılgınlığı batağına düşmekten kurtulamamış ve üretilen her yeni şey karşısında heyecan duyup tüketme arzusuna yenik düşmüştür. Günümüzde yaşanan süreç de aslında budur.

Ülkelerin büyük gelir kaynağı olan teknolojik üretimlere yaptıkları yatırımların ekonomik anlamda kalkınmaya etkisi oldukça fazladır. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası her alanda makineleşme yaşanmış, teknolojik anlamda dünya inanılmaz gelişmelere tanık olmuştur. Yani teknolojik gelişme kavramı, üretim ve tüketim ağının kaçınılmaz sonucu olarak adlandırılabilir.

Sanayileşme sonrası toplumlarda teknoloji ve kitle iletişim araçlarında meydana gelen gelişmelere paralel, kitlelere belirli amaç doğrultusunda yön ve biçim vermek daha kolay olmuştur. Kapitalist sistemin kâr elde etme amacı ve kitleleri

bu amaç doğrultusunda yönlendirme hedefi; bu yapıyı elinde bulunduranları yeni, farklı arayışlar, yöntemler ve motifler üretme çabası içerisine sokmuştur (Robertson, 1999, s. 103).

Küreselleşmeyle birlikte insanlar hem teknolojinin imkanlarından faydalanmış, hem de piyasaya sürülen her yeni tüketim nesnesiyle birlikte maddi ihtiyaçlarından ziyade manevi ihtiyaçlarını tatmin etmek adına daha çok tüketme yoluna girmişlerdir. Sistem tüketme arzusu yaratmakta, bir anlamda kişileri bağımlı tüketiciler haline getirmektedir. Tüketim Kültürü'nün “aynı” toplumlar yarattığından bahseden Türkdoğan, tüketim mantığının ihtiyaç idealinin mutluluğa duyulan doğal eğilim antropolojisi olduğunu (Türkdoğan, 2014, s. 166) belirtmektedir.

Tüketim toplumunun genel yapısı, sürekli yeni ihtiyaçların hissettirilmesi ve gündelik hayattaki hoşnutsuzlukların, mutsuzlukların ve gerilimlerin ilacı olarak alışveriş yapmanın sağlayacağı hazzın kullanılabileceği duygusuyla şekillendirilmiştir (Kaban Kadioğlu, 2014, s. 43). Berger ise, reklamların amacının insanlardaki daha iyi bir yaşam arzusunu tetiklemek olduğunu şu sözlerle ifade etmektedir: “*Reklamın amacı seyircide içinde bulunduğu yaşamdan bir ölçüde memnun olmadığı duygusunu kamçulamaktır. Toplumun yaşamında değil, kendi özel yaşamında bir eksiklik duymalıdır seyirci. Reklam seyirciye, sunulan nesneyi aldığı anda yaşamın daha iyi olacağını söyler; ona içinde bulunduğu yaşamdan daha iyi bir yaşam önerir*” (Berger, 1986, s. 142).

Teknoloji insan doğasını etkileyerek gerçek olandan uzaklaştırmakta, internet ve bilgisayar teknolojileriyle kişiler üzerinde manipülasyonlar yaratabilmektedir. Teknolojinin sürekli yenilenmesiyle istekler ve beklentiler de artmakta, teknoloji bağımlılığı hat safhalara ulaşmaktadır. Tüketim kültürünün altında yatan en önemli faktör insanlardaki sahip olma dürtüsü ve onun yarattığı manevi hazdır. Pazarlama taktikleri insanlardaki bu açıklığın farkında olmakta ve buldukları bu ufak açıklıklardan doğru noktayı hedef alarak, hedef kitle üzerinde doğru pazarlama taktikleri uygulayarak tüketicilere ulaşabilmektedir.

Frankfurt Okulu'nun kurucularından Theodor Adorno, günümüz bireyinin kapitalizm karşısındaki pasif tavrını şu sözlerle ifade etmektedir: “Tüketici, ona şu ya da bu

ürünü istediğini söyleyen ve kendisi için karar vermesine engel olan kültür endüstrisi tarafından aldatılmış ve ‘eli kolu bağlanmış’ bir bireydir (Barnard, 2002, s. 237). Yani, Adorno’nun da bahsettiği gibi, kültür endüstrisi ve kapitalizm, kendi kararlarıyla, kendi ihtiyaçlarını belirleme konusunda başarılı tüketicilerin ortaya çıkmasını engellemektedir.

Günümüzde en çok tüketilen ve pazarı en geniş olan tüketim sektörü hiç kuşkusuz elektronik eşyalardır. Satın alınan teknolojinin, bireyin günlük yaşantısını ve yaşam kalitesini etkilediği düşünülmekte, daha yenisi ve daha iyisi olsun dürtüsü ise bireyi sürekli ekonomik anlamda çıkmaza sokmaktadır. Televizyonda, haberlerde, yeni model cep telefonu alabilmek için sağlıksız koşullarda yasadışı olarak böbreğini satan ve hayatını tehlikeye atan gençlerin haberleri duyulmaktadır. Bu haberler, teknoloji bağımlılığının insanlar üzerindeki etkisinin bireyi getirebileceği son noktayı özetlemektedir.

Küreselleşme ve bunun sonucunda meydana gelen tüketim kültürü günümüzde insanların gitgide daha da çok tüketime bağımlı hale gelmesine yol açmıştır. Birey, bulunduğu toplumda, tüketim nesneleriyle bağdaştırılmakta ve ona göre değer görmektedir. Marka eşya kullanımı veya son model cep telefonu kullanımının topluluk içindeki bireysel statüyü artırdığı düşünülmektedir. 1899 yılında yayınlanan Aylak Sınıfın Teorisi adlı eserinde Torstein Veblen, tüketim amacının fiziksel ya da biyolojik ihtiyaçları gidermenin yanısıra kullanıcının sosyal statüsünü vurgulamak amacı taşıdığını belirtmiştir. Veblen bu durumu aynı zamanda “Gösterişçi Tüketim” olarak da isimlendirmiştir. Özellikle 1950’lerden sonra dünyada yaygın hale gelen ve gençleri etkileyen popüler kültür, tüketim kültürünün yayılması açısından önemli rol oynamıştır.

İnsanlara ulaşabilmenin, onlarla etkileşim halinde olabilmenin en iyi yolu iletişim teknolojileridir. Büyük şirketler de bu gücü etkili biçimde kullanma konusunda uzmanlaşmışlardır. İnsanların istek ve arzularına göre ürün üretebilen, ve alım isteği uyandıran bu ürünlerle büyük oranda amaçlarına ulaşabilmektedirler. İnsanlar bu ürünlere sahip olmazlarsa hayatlarının daha zor ya da karmaşık olabileceğini

düşünmektedirler. Bir süre sonra insanlar bu tüketimlerin zorunlu ihtiyaç haline geldiğini düşünmektedirler.

Aşırı tüketim kültürü bireylerde bir süre sonra tatminsizlik ve mutsuzluk gibi psikolojik yan etkiler oluşturabilmektedir. İleri boyutlara gelindiğinde hastalık haline bile gelebilecek bu davranış çeşidi oldukça tehlikeli bir hal alabilmektedir. Daha çok tüketerek daha mutlu olunacağına inanan tüketiciler aslında bir anlamda tükettikçe tükenmektedirler. Uzmanlar gerçek mutluluğun daha çok tüketerek elde edilemeyeceğini savunmaktadırlar. Baudrillard, özellikle postmodern toplumlarda nesnelere birlikte fikirlerin de tüketildiğine (Baudrillard, 1997, s. 74) dikkat çekmektedir.

Teknolojinin hızlı temposunun yaşamı hızlandırdığı, duyguları körelttiği ve insanları makineleştirdiği ortadadır. İnsanlar bu hıza kapılıp birbirleriyle yarış haline girmiş, daha çok üretmek ve daha çok tüketmek için savaşılmaya başlamışlardır. Teknolojinin gelişimi ve yaşam hızı girift bir bağ içinde birbirlerini etkilemektedir. Özellikle 20. yy'ın ikinci yarısında yaşamaya başlanan ekonomik, sosyal yenilikler sonucunda, tüketme olgusu haz, başarı ve mutluluk gibi kavramlarla bağdaştırılarak nitelikli bir hayat sürmenin sırrı olarak algılanmaya başlanmıştır. Tüketme özgürlüğü insanlarda güç sembolü haline gelmiştir.

Teknolojik gelişmelerin sanata olan etkisiyle ilgili Çalikoğlu: *“Günümüzde teknolojik gelişmeler sanatın, sanatçının, izleyicinin, sanat mekânlarının tanımlarını, algılanış şekillerini değiştirdi. Sanatta yeni formlar ortaya çıktı, sanatçı aynı anda tüketen, kullanan, üreten insan haline geldi”* (Çalikoğlu, 2005, s. 14) demektedir.

Tüketme kültürü günümüz sanatını da etkileyerek sanatçılara yeni kapılar aralamıştır. Özellikle Amerikan Pop Art Kültürünün ortaya çıkmasıyla birlikte Andy Warhol öncülüğünde seri üretim mantığı gelişmiş, sanat eserinin kopyalanıp çoğaltılabilir olması durumu söz konusu hale gelmiştir.

Hızla ilerleyen teknolojinin yıkıcı gücünün, yapıcı gücüne ağır basacağı korkusu bugün 70 'li yıllara oranla çok arttı. Gerçi teknolojinin ilerlemesi ve serbest piyasa ekonomisi yaşam koşullarında büyük rahatlıklar sağladı. Ama aynı zamanda,

insan varlığını tüketim maddesine dönüştüren bir tüketim toplumunun ortaya çıkmasına neden oldu (İpşiroğlu, 2017, s. 101).

4.1.2. Silah teknolojisi ve savaş

20. yüzyılda yaşanan iki büyük dünya savaşını ve günümüzde hala yaşanmakta olan savaşları düşününce geride bıraktığımız yüzyılın ve içinde hala yaşamakta olduğumuz yüzyılın çok büyük acılara tanık olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Teknoloji geliştikçe silah sanayisinde yaşanan gelişimler de paralel olarak ilerlemiş, savaşların yıkıcılık katsayısı artmıştır. Bireye yönelik daha ilkel fonksiyonlu silahların yerini, şehirleri yerle bir eden kitle imha silahlarına bırakması aslında çok uzun bir süreçte gerçekleşmemiştir.

Birinci Dünya Savaşıyla birlikte, refahın yanısıra teknolojik ilerlemenin yaşattığı korkunç olaylara da şahit olunduğuna değinen Ulusoy, teknolojinin getirilerinin bu dönem itibariyle sorgulandığından şu şekilde bahsetmektedir: *“I ve II. Dünya savaşlarında bilimin ve tekniğin insanın insanı yok etmesi, insanlığın tahrip edilmesi ve alçaltılması için bir araç olarak kullanılmış olması, çağımızda atom bilimi ve tekniğinin bütün insanlık için korkunç bir tehlike göstermesi ile insanın modern bilim ve tekniğin üstün zaferlerinin kendisine sağladığı sonsuz güçleri kontrol edemeyecek bir hale gelmesinin görülmesi sonucunda, sanatın genel olarak ‘kötümser’ ve başkaldıran bir karaktere büründüğü görülmektedir”* (Ulusoy, 2005, s. 160-161).

Kitle imha silahları, aslında bugün tüm dünyanın korkulu rüyası haline gelen, yıkıcılığı tartışılmaz bir güçtür. Buluşların her zaman insanlığın yararına yapılmadığının bir örneğidir. Yanlış ya da art niyetli kullanımı sonucu sadece düşmanı değil büyük bölgeleri etkileyebilecek güçte etkisi olan bu silahlar, Nükleer, biyolojik ve kimyasal silahlar olarak adlandırılmakta ve bu kitle imha silahları adı üstünde büyük kitleleri imha edebilecek güce sahip olabilmektedirler.

Nükleer silahlar ilk kez Amerika Birleşik Devletlerinde Manhattan projesi adı altında üretilmiştir. Bunlardan ilki 1945 yılında Japonya’daki Hiroşima bölgesine uranyumlu atom bombası olarak atılmış, ikincisi ise Hiroşima’dan yalnızca üç gün sonra Japonya’daki Nagazaki bölgesine atılmıştır. Hiroşima’ya atılan atom bombası şehri

yerle bir ederken 140 bin civarı kişinin hayatını kaybettiği düşünülmektedir. Atom bombası sonucu etrafa yayılan radyasyonun etkisinin ise uzun yıllar bölgede yaşayan insanları etkilediği düşünülmektedir. Nükleer silahların gitgide gelişmesi ve korkutucu bir hal alması, ülkeleri bu konuda tedbir almaya itmiştir. Bu silahların üretilmesi ve kullanılması çeşitli uluslararası anlaşmalarla kısıtlanmıştır. 1 Temmuz 1968’de bir çok ülkede eş zamanlı olarak “Nükleer Silahların Yayılmasının Önlenmesi Anlaşması” imzalanmıştır. Günümüzde hala bir çok ülke lideri biraraya gelerek Nükleer Güvenlik Zirvesi adı altında toplantılar düzenlemektedir.

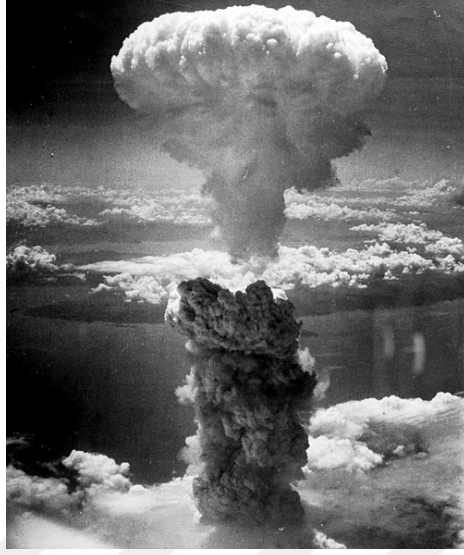
Kimyasal maddelerin toksik niteliklerinden yararlanarak düşmanda çeşitli etkiler bırakan kimyasal silahların yanısıra viral olarak adlandırılan biyolojik silahların kullanımının da aslında bundan 25 bin yıl önceye dayandığı düşünülmektedir.

İlk çağ insanların, insan ve bitkilerden elde edilen biyolojik toksinlere bulaştırılmış okları kullandıkları ve düşmanlarını, dışkılardan elde ettikleri zararlı toksik maddeleri su kaynaklarına bulaştırarak öldürdükleri bilinmektedir. Bilinen ilk örneklerden biri ise Tatar savaşçıların, vebalı cesetleri mancınıklarla Kaffa (bugünkü Ukrayna’da ismi Feodossia) şehrine atmalarıdır. 16. yüzyılın sonlarına doğru Avrupalılar, özellikle de İspanyollar, Amerikan yerlilerinden kurtulmak için, yine biyolojik silah olarak tanımlanabilecek çiçek ve kızamık virüslerinin bulaştırılmış olduğu battaniyeleri “iyi niyet gösterisi” olarak dağıtmışlardır (Özgür, 2006, s. 31).

Tarım ekonomisinden makine ekonomisine geçişi simgeleyen Sanayi Devrimi, 19. yüzyılda Avrupa ülkelerini özellikle bilim ve teknoloji alanında üst seviyelere çıkarmıştır. Bu gelişmelerin yanında artan refahla beraber silah sanayisi de gelişmiş, ülkeler kendi güvenliklerini sağlamak adına çeşitli silahlanma yöntemlerine başvurmuştur. Kitle imha silahlarının günümüz koşullarında kötü amaçlı kişiler tarafından ulaşılabilme ihtimalinin korkutucu olmakla beraber büyük bir tehdit doğuracağı ortadadır.

Ülkeler arasındaki anlaşmazlıklar ve çıkarlar bitmediği, kalıcı dünya barışı sağlanmadığı sürece, silah sanayisi de bu durumdan hiç kuşkusuz beslenecektir. Uzun yıllar süren savaşlarda halk ve cephedekiler hayatlarını kaybederken, kazanan sadece silah üreticileri ve silah sanayisi olmaktadır. İlkel insanın kullandığı ilkel

savaş silahlarından, en yüksek teknolojideki kitle imha silahlarına geline süreçte değişmeyen tek şey öldürme içgüdüsüdür.



Resim 4.1. Nagasaki'ye atılan atom bombasının düştüğü yerin 18 km üzerine yükselen yoğunlaşma bulutu, 9 Ağustos 1945

4.2. Teknoloji & Savaş ve Sanat

Teknoloji kavramının hayatımıza girmeye başladığı 19. Yüzyıl itibariyle sanat dünyasında da bu bağlamda yepyeni kapılar aralandığı görülmektedir. Özellikle günümüzdeki sanatsal üretimlere baktığımızda teknolojinin sanatın her alanında sıklıkla kullanıldığı göze çarpmaktadır. Sinema, Fotoğraf, Müzik gibi teknolojiyi direkt olarak kullanan sanat dalları dışında plastik sanatlar dahi artık teknolojiyi üretimlerinde kullanmaya başlamıştır. Teknolojinin uçsuz bucaksız, sınırları olmayan, sürekli gelişime açık tavrı paralel olarak sürekli gelişen ve değişen sanat paradigmaları için etkili ve fayda sağlayıcı bir destekleyicilik göstermektedir. Sanattan beklenenler günümüzde artık yenilikçi, özgün, hayal gücü yüksek ve çağın gerekliliğine uyum sağlayabilen üretimler olmaktadır.

21. yüzyıl ile birlikte önüne geçilemez bir gelişim ivmesi kazanan teknoloji kavramı geçtiğimiz yüzyılda Avrupa'da başlamış ve oradan tüm dünyaya yayılarak bütün dünyayı etkisi altına almıştır. Özellikle makinalaşma ile birlikte insan gücünün gerekliliğini ortadan kaldıran teknoloji, hayatı kolaylaştırmakta aynı zamanda da hızlandırmaktadır.

Sanat her ne kadar teknolojinin imkanlarından yararlınsa da teknolojinin de sanatın ruhani yönlerinden ve estetiğinden faydalanmak zorunda olduğunu göz ardı etmemek gerekmektedir. Firmalar kimi zaman ürettikleri ürünleri daha iyi pazarlayabilmek adına sanatçılardan ve tasarımcılardan yardım almaktadırlar.

Bütün sanat dalları yalnızca toplumun siyaseti, felsefesi ya da ekonomisi tarafından değil, aynı zamanda teknolojisi tarafından biçimlendirilir. Dolayısıyla teknoloji ve sanat arasında yakın ve doğrudan bir ilişki vardır. Toplumsal, siyasal ekonomik değişimler teknolojik gelişimi sağlamakta, teknolojik gelişim ise sosyal yapıya, ekonomiye, siyasal değişimlere neden olmaktadır (Duruel Erkılıç, 2009, s. 48).

Bauhaus okulunun kurucularından Walter Gropius, sanat ve teknoloji ilişkisini ve makinalaşmaya geçiş sürecini şu sözlerle ele almaktadır: “El işçiliğinden endüstriye geçiş, kişisel tecrübelerden kolektif deneyime geçiş demektir” (Tepecik, 2002, s. 13).

Sanata farklı bir üslup ve bağlam kazandırmaya çalışan sanatçılar, sanatı bulunduğu fiziksel kalıplardan çıkararak yeniden modern çağın ve teknolojinin hizmetine sunmuşlardır. Kullanılan bu farklı dillerin sanata yepyeni kapılar açtığı bir gerçektir. Özellikle fotoğrafın bulunuşuyla modern sanat için yepyeni bir dönem başlamıştır. Kübizm, Ekspresyonizm, Fütürizm gibi akımların yanısıra artık enstalasyonlar, performanslar sanatın yeni dilleri haline gelmiştir. Sanatçılar özgün eserler üretmek adına bazı kaygılara düştükçe arayışları da farklılaşmış ve teknoloji bu anlamda kurtarıcı görev üstlenerek sanatçılara yaratıcı olanaklar sunmuştur. Bu bağlamda üretilen eserlerin kalıcılığının ya da biricikliğinin sorgulanması bu durumun dezavantajlarından biri olmuştur. Sanat yapıtları artık çağlarını yansıtılabildikleri ölçüde varlardır. Tüketilebilir de olsa, özellikle günümüzde bir sanat eseri izleyicide amaçladığı etkiyi yaratabiliyorsa, problemlerini izleyene iletebiliyorsa, amacına ulaşmış demektir. Joseph Beuys da bu duruma değinerek “sanat eserleri kişisel ve toplumsal değişimin araçları olmalıydı” (Heartney, 2008, s. 483) der.

Sanatta ve teknolojide değişim, ayrıntılı ve kapsamlıdır. Bugün gelinen nokta, bilgisayarların gündemde olduğu ve dijital sanat olarak da isimlendirilen noktadır. Bu noktaya gelene kadar farklı süreçlerden geçilmiştir. 20. yüzyılın ortalarında el yapımı şeylere olan ilginin canlandığından ve devamında da teknolojiye duyulan modernist bir sevgiden bahsedilebilir. 1966’da Robert Rauschenberg, Robert Whitman, mühendisler Billy Kluver ve Fred Waldhauer’in Sanat ve

Teknoloji Deneyleri'ni (E.A.T.) kurmalarıyla, burada birçok proje gerçekleştirilmiştir. Yvonne Rainer'in bedenini genişletmek amaçlı yaptığı işinde dans ve teknoloji birleştirilmiştir. Sanatçılar, bu tür performanslarda uygulanan yeni teknolojilere ilgi gösterip onlardan faydalanmışlardır. Örneğin Rauschenberg'in 'Open Score' isimli performansında tenis raketlerinin saplarına gizlenmiş ses alıcılarının sonradan icat edilen telsiz mikrofonlara zemin hazırlaması gibi. E.A.T.'nin faaliyetleri 1980'lere gelindiğinde durma noktasına ulaşmıştır. Postmodernistler, teknolojinin insancıl değerleri yok ettiğini iddia ederek bu kuruma itiraz etmeye başladılar. Bugünün sanatçıları ise teknolojiye ve bilime daha ihtiyatlı yaklaşmaktadırlar. Teknolojiyi ve bilimi birer araç olarak gören bugünün sanatçıları, bu araçların doğa ve bedenlerimiz için, iyi ve kötü amaçlarla kullanılmasının mümkün olduğunu söylerler (Koca G, 2014, s. 21).

Michael Noll, teknolojinin sanat için yalnızca bir araç olabileceği görüşü üzerine şunları söylemektedir: "Teknoloji her zaman sanatsal dışavurum için bir araç olmuştur. Yeni boya pigmentleri, heykel için yeni malzemeler ve şimdi dijital bilgisayarlar. Tuval üzerinde boyanın akışı bir şekilde rastlantısaldır, ve bilgisayarlar rastlantısallığı oluşturacak şekilde programlanabilirler" (Avcı Tuğal, 2018, s. 140).

Maddesel anlamdaki her teknik gelişmenin teknoloji olduğu göz önünde bulundurulduğunda sanat ve teknolojinin her zaman ilişki halindeki iki kavram olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sanatsal tekniklerin ilk günden beri kendini sürekli yenileyerek geliştirmesi, teknolojinin gelişimiyle paralel ilerlemektedir. Özsegin, teknolojik olguların sanatı yönlendirdiğini ve yönlendirmeye de devam edeceğini (Özsegin, 1988, s. 162) belirtmektedir.

Dünya resim sanatı, XIX. yüzyılın ortalarından itibaren gittikçe hızlanan şekilde konusal figürlülükten uzaklaşmaya başlamıştır. Dikkat edilirse, bunların tümü, 1850 öncesi figüre ve oylum tasvirine dayanan resim anlayışlarının dışında seyreden, adeta tasfiye edici bir mantığın sonuçlarıdır. İşte bu durum, konunun uzmanlarınca, 1800'lerde Avrupa'da başlayan makine endüstrisinin bilimsel bir teknoloji ürünü olan fotoğraf makinesinin optik görüntü saptama işini, ressamın elinden almasına bağlanmıştır. Ve de gene konunun uzmanları, bu endüstriyel çağın sanatını, teknolojik bir sanat olarak ve özellikle 1960 sonrası ortaya çıkan elektronik çağın sanatı olarak görmüşlerdir (Turani, 2014, s. 695-696).

Sanatın teknolojiden yararlanmasının yanısıra teknolojinin de kimi zaman sanattan faydalandığını göz ardı etmemek gerekmektedir. Batur; "*Çelişkili görünse de "Savaş Sanatı", kendi estetiğini doğurup beslemiştir. Son çeyrek yüzyılın savaş sanayinde (ısrarla "savunma" sanayinden söz edilse de) görülen dev teknik hızlanmada özel çeliğin, kauçuk ve aliminyum alaşımlarının ciddi pay tuttuğu biliniyor. Amaç daha*

hareketli, hafif, kesin ve etkili tanklar, uçaklar, silahlar üretmektir. Gelgelelim pek azımız savaş sanayinde “stilist”lerin çalıştığını biliyoruz. Sikorsky CH 54 helikopteri, Panhard VC R2 tankı, Blackbird adlı avcı uçağı çarpıcı görünümüleriyle onların modelin yapımına katkılarını belgeliyor” (Batur, 1992, s. 142) diyerek savaş teknolojisindeki estetik olgulara dair çözümlenelerde bulunmuştur.

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle oluşan özgür sanat ortamında postmodern çağın ve gelişen teknolojinin de etkisiyle sanatçı yenilikçi bir tavra bürünmüştür. Sanatın yenilikçi bir tavra bürünmesi ve teknolojiye kendini bu kadar adapte etmesi bazı düşünürler tarafından eleştirilen konulardan biri olmuştur. Julian Stallabrass, teknolojik yeniliğin sanatın korunaklı kalesi için sürekli bir tehdit oluşturduğundan bahsetmektedir (Stallabrass, 2016, s. 112-113). Donald Kuspit ise Sanatın sonu adlı kitabında teknolojiye yönelen sanatın bilinçdışına yönelik savaşın öncü kuvvetleri arasında olduğunu belirtmektedir (Kuspit, 2004, s. 119). Kuspit, postsanat olarak nitelediği modern sonrası sanatta, kuramın toplumsal eleştirinin ve bilinçdışının yerini aldığını savlamakta ve bu yüzden de günümüzde aynı zamanda –hatta öncelikle- mühendis, bilgisayar dehası ya da video teknikeri olamadan sanatçı olmanın giderek imkansızlaştığını söylemektedir (Şahiner, 2014, s. 94).



Resim 4.2. Nam June Paik, TV is Kitsch, 1996, 230x 74x 270 cm

Gazete ve Televizyonun henüz çok yaygın olmadığı dönemlerde en etkili kitle iletişim araçlarından birisi olan Radyo, Özellikle 2. Dünya Savaşı esnasında ülkeler tarafından propaganda aracı olarak kullanılan yöntemlerinden biri olmuştur. Film, afiş, fotoğraf ve özellikle radyo, propaganda yapmak amacıyla sıklıkla kullanılan tekniklerden bazılarıdır. Daha çok kişiye daha hızlı ve kolay yoldan ulaşabilmenin bir yolu olan radyo, ikinci dünya savaşı esnasındaki en büyük propaganda araçlarından biri olarak görülmüştür.

Savaş yıllarında radyo, sadece saldırgan ülkeler tarafından kullanılmamıştır. Saldırıya uğrayan ülkeler de, saldırgan ülkeler kadar güçlü teknik donanımlara sahip olmasalar da bağımsızlıklarını kazanabilmek için radyo yayınlarını kullanmışlardır. Bu ülkeler, bağımsızlıklarını kazandıktan sonra da halkın moralini yüksek tutmak ve onlara ülkenin yeniden inşa edilmesi sırasında moral destek sağlamak için bu önemli kitle iletişim aracından yararlanmışlardır (Kuruoğlu, 2006, s. 9).

Kuspit, 1966 yılında Cage, Rauschenberg ve Mühendis Billy Kluver'in yaptıkları Sanat ve Teknoloji Deneyleri ile sanatı teknolojinin egemenlik alanına sokma yoluna girdiklerini ve Heartfield, Holzer ve Kruger gibi sanatçıların başına gelen şeyin onların da başına geldiğini, yani sahip olduklarını düşündükleri şeyce sahiplendiklerini belirtmektedir (Kuspit, 2004, s. 119). Donald Kuspit; teknolojinin, psikososyal açıdan sanattan daha dışavurumcu ve ilgi çekici olduğunu ifade etmektedir (Şahiner, 2014, s. 94).

Sanat tamamen teknolojiye dayanır, onu az da olsa dönüştürür –tabi eğer buna dönüştürmek denirse- teknoloji üzerinde sanatsal açıdan yeniden çalışılmasının, yeniden düşünülmesinin – tabi eğer bu kadar ileri gidilirse (ki bu kuşkuludur) – hiçbir estetik etkisi yoktur (Kuspit, 2004, s. 81).

Uzun bir hazırlık evresinden sonra 1971'de Los Angeles'ta açılan, Sanat ve Teknoloji alanında bir çok sınırları alt üst eden çalışmaya imza atan Maurice Tuchman'ın küratörlüğünü üstlendiği Sanat ve Teknoloji isimli sergi, mühendisleri ve sanatçıları buluşturması açısından önemli sergilerden bir tanesi olmuştur. Sanatçılar bu sergiyle Sanat ve Teknoloji arasındaki etkileşimi gözler önüne sermişlerdir.

Savaşın yarattığı derin hayal kırıklığından kurtulabilmek için ABD'nin yarattığı hayali kahraman makinelerdi. Teknoloji, gelişkin özellikleriyle yeni bir demokratik ütopya yaratması beklenen makineler yazık ki bu atmosferi

yaratamamışa benziyordu. 60'ların iyimser ve umut dolu ortamının yerini, artık 70 başlarının neredeyse kontrolden çıkmış olaylarının, karamsar ve ürkütücü havası alıvermişti. Üstelik kimi teknolojik unsurların, çevre üzerindeki olumsuz etkileri de giderek daha belirgin olarak görülmeye başlanmıştı. Sanat aracılığıyla daha şiirsel ve insancıl bir konuma çekileceği düşünülen teknoloji, birdenbire tahrip edici etkileriyle anılır olmuştu (Şahiner, 2014, s. 96).

Olumsuz taraflarına rağmen, teknolojinin sanat ile işbirliği içine girmesinin ve bunun sonucunda ortaya çıkan üretimlerin izleyiciye yepyeni olanaklar sunduğu ve farklı deneyimler yaşattığı gerçeğini gözardı etmemek gerekmektedir. Bu olanaklar çoğaldıkça, beklentiler de aynı oranda artacaktır. Bununla ilgili kaygısını Şahiner şu sözlerle ifade etmektedir: *“Sanatsal olanla teknolojik olanın bu denli birlikte anılmasının, teknolojik yenilikle sanatsal yeniliğin eşleştirilmesinin kimi sıkıntılar doğurduğu açıktır. Bu durum sanatın sürekli bir ilerleme, yenileşme unsuru olarak kabulünü de gerektirir – ki bu yaklaşım, sanatı tümüyle işlemsel (instrumental) kılar, onu eksikli bir biçimde tanımlar. Oysa sanat, teknoloji de dahil diğer her şeyden sadece bir deneyim alanı olarak yararlanır. Sanatsal bir önermenin yeniliği; aracın yeniliği değil, bağlamın, içeriksel olanın sunulma şeklidir sadece”* (Şahiner, 2014, s. 99).

20. yüzyıl beraberinde güçlü bir teknolojiyi getiren bir bilim çağıdır. Bilim ve Teknoloji ise makinede somutlaşmaktadır. Elbette ki teknolojinin hızla ilerlediği çağdaş endüstri toplumlarında, her yaşamsal alan bundan kendine düşen payı almaktadır. Sanat dünyası da ilerleyen teknolojinin etkilerinden doğal olarak kaçamamıştır (Ulusoy, 2005, s. 151).

Çalışmalarında teknolojinin imkanlarından yararlanan sanatçılardan biri olan Krzysztof Wodiczko, kentin çeşitli yapıları üzerine yansıttığı dev imajlarıyla tanınan bir sanatçıdır. Politik odaklı oluşturduğu çalışmalarında sanatçı, özellikle kamu binalarının gerçek kimliklerini sorgulayan bir tavır sergilemektedir. Boston'daki savaş anıtı'nın üzerine evsiz bir kişinin görüntülerini yansıttığı eylemi sanatçının en bilinen çalışmalarından biri olmuştur. Sanatçının 1999 yılında gerçekleştirdiği gösteride ise, Hiroşima'ya atılan atom bombasını anmak adına dikilen anıta görüntüler yansıtmış, ve bu çalışma savaşın yıkıcı gücünü halka açık bir alanda herkesin görmesi açısından oldukça etkili bir kamusal alan çalışması olmuştur.



Resim 4.3. Krzysztof Wodiczko, Hiroshima Projeksiyonu, 1999, Bomba Kilisesi'ne Kamusal Projeksiyon, Hiroshima, Japonya

Wodiczko, kendisiyle yapılan bir söyleşide çalışmasına dair şunları söyler:

Hiroşima projeksiyonunu “Bomba Kubbesi”ni (bombardımanın yapıldığı noktaya oldukça yakın bir noktada inşa edilen birkaç anıttan biri) yeniden gündeme getirmek için kullandım. Bugün Hiroşima’da yaşayan ve farklı jenerasyondan gelen insanların jestleri ve sesleriyle bombalamanın vahşetini yeniden canlandırmaya çalıştım. Böylece temsili düzeyde bile olsa her birinin bu trajik olayın içinde yer almasını, olan bitenlere yeniden tanıklık etmesini ve sonraki kuşaklara bu deneyimi aktarmasını istedim. Bombalamanın canlandırılmasının yarattığı fiziki ve psikik yıkımın deneyimlenmesi için önemliydi” (Şahiner, 2014, s. 108-109).

İpşiroğlu, teknolojinin geldiği noktayla ilgili kaygılarını şu sözlerle ifade etmektedir: “Bütün bu gelişmeye karşın, tekniğin getireceği olumsuz sonuçlardan korku, giderilmek şöyle dursun artmış bile bulunuyor. Günümüzde teknik, insanlığın başı üstünde Demokles kılıcı gibi sallanıyor. Teknik gelişme bu gün öylesine dev boyutlar kazanıyor ki, tekniğin yapıcı ve yıkıcı güç olarak kullanılmasında, öteden beri olduğu gibi denge sağlanabileceğini düşünemiyoruz artık. Gelecekte bu karşıt güçlerden hangisi ağır basacak? Teknik insanlığın buyruğuna mı girecek, yoksa başıboş bir güç olarak insanlığı felakete mi sürükleyecek?” (İpşiroğlu, 2017, s. 98)

4.2.1. Savaş ve fotoğraf

19. yüzyılın en önemli buluşlarından biri olarak nitelendirebileceğimiz fotoğraf, bugün neredeyse bütün insanlığın hayatında önemli bir yere sahip olan, hayatımıza dair en güzel, en acı, eşsiz anları dondurup ölümsüzleştirdiğimiz, günümüzde kolay elde edilebilirliği sayesinde de sıklıkla tercih edilen bir disiplin olmuştur. Fotoğraf, belgeleyici niteliği sayesinde insanlığın hayatına dair “an”ları dondurup ölümsüzleştirmesi ve gelecek nesillere aktarması açısından önemlidir. Fotoğrafi çeken kişi deklanşöre bastığı anda zamanı durdurup, bir anlamda belgeleyip arşive kaydederek, sonrasında izleyenlere o anı tekrar tekrar canlandırmış sayılır. Bu yüzden fotoğraflar her ne kadar durağan gibi görünse de, o anı bize yeniden yaşatması özelliğiyle aslında yaşayan birer olgudurlar.

Resim, Edebiyat, Sinema ve özellikle Fotoğraf gibi sanat dallarının, estetik üretimler olması dışında da işlevleri vardır. Arşivleme ve bellek oluşturma bunlardan bazılarıdır. Fotoğrafın henüz icat edilmediği dönemlerde önemli olayların resmedilerek ya da edebiyat yoluyla yazıya dökülerek anlatılması gibi, insanoğlu gelecek nesillere bilgi aktarma kaygısını günün koşullarının gerektirdiği ölçüde gerçekleştirme çabasında olmuştur.

Fotoğraf makinasının icadının öncesindeki savaşlar düşünüldüğünde, bunların aktarılması yönünden resim sanatının önemli bir rol oynadığı söylenebilmektedir. Savaşın ruhunda açtığı yaraları ve savaşa karşı duyduğu kını “Savaşın Felaketleri” isimli gravür dizisinde aktaran Francisco Goya’nın yapmış olduğu gibi sanatçılar kimi zaman toplumsal acılara duyarsız kalamayarak kimi zaman da gelecek nesillere aktarma kaygısıyla savaş durumlarını resmetmişlerdir.

Savaşta kullanılan ilk ateşli silah 14. yüzyılda toptu. Savaş bağlantılı ölümlerin görüntülerinin gazetede ilk yayımlanması da teknolojinin imkanlarının yeterince geliştiği 1860’lardadır. Mathew Brady’nin akıldan çıkmayan İç Savaş mağdurları görüntüleri, savaş alanında yaşanan katliamı halka ilk defa gösteren fotoğraflardır. Brady, yitirilen yaşamları görüntülemek için kendini vahşetin tam ortasına atarak kendi yaşamını da tehlikeye sokmuştur. Bu cansız genç adam görüntülerinin o dönemin izleyicileri için muhtemelen nasıl kan dondurucu olduğunu ne kadar vurgulasak az (İKSV, 2011, s. 76).

İlk savaş fotoğrafçısının 1855 yılında Prens Albert tarafından Britanya Hükümetince Kırım'a gönderilen Roger Fenton olduğu bilinmektedir. Bu nedenle savaş fotoğrafçılığı kavramının da ilk defa Kırım Savaşıyla ortaya çıktığı söylenebilmektedir. Kırım'a profesyonel bir fotoğrafçı olan Fenton'un gönderilmesinin nedeninin, basında çıkan, Britanya askerlerinin başına gelen korkunç şeylerle ilgili haberleri yumuşatmak ve halktaki savaş hoşnutsuzluğunu gidermek adına görsel dayanak olması olduğu düşünülmektedir.

Bir yük vagonu ve dört attan oluşan arabasını Balaklava'da boşalttığında 1855 Mart'tı. Bu bir savaşın fotoğraflarla görüntüye dönüşmesini sağlayacak ilk çalışma olacaktı. Fenton ve asistanı Marcus Sparling bir ay içinde cephede çalışmaya başlamışlardı bile. Kırım savaş alanları alabildiğine engin düzlüklerdi. Fenton'un fotoğraflarında da sıkıcı, sönük, renksiz, ifadesiz görünüyordular. "The Valley of Shadow of Death" (Ölümün Nefesi Vadisi) adlı siperden ailesine yazdığı 24 Nisan tarihli mektupta Fenton, toz bulutunun yoğunluğu nedeniyle hiç bir şey göremediklerini, çalışma koşullarının zorluğunu ve bazen iyi bir çekim açısını, salt tehlikeye bu kadar yakın oldukları için istemeden nasıl değiştirmek zorunda kaldıklarını anlatarak yakınıyordu. Fenton'un bu çalışması iki yıl sonra bir sergi ve albümle kamuoyuna duyurulacak ve o güne dek görülmemiş bir ilgi toplayacaktı (İnternet-13).

Kırım Savaşı'nın yanı sıra bazı fotoğrafçılar, "(...) 1857-1858'de Sepoy İsyanı'nı (Hint Ayaklanması), 1860'da Çin'deki İkinci Afyon Savaşı'nı ve 1885'te Sudan'daki sömürge savaşlarını izlemiştir" Bu savaşlar dizini, Amerikan İç Savaşı'ndan Birinci Dünya Savaşı'na kadar devam eder. Fakat İspanya İç Savaşına kadar olan süreçte kullanılan fotoğraf makinelerinin ağır olması ve kurulumunun uzun sürmesi, savaş esnasını değilse de, savaşın ya da çatışmaların arkasında bıraktığı görüntüleri yakalamayı başarabilmiştir. Savaşın asıl yüzü İspanya İç Savaşı ile birlikte ortaya çıkmıştır. Bunun asıl nedeni ise yeni geliştirilen Ermanox ve Leica gibi taşınabilir fotoğraf makinelerinin üretilmesidir. Bu makinelerle birlikte hızlı ve ışığa duyarlı filmlerin geliştirilmiş olması, savaş alanlarındaki fotoğraflama koşullarını daha olanaklı bir hale getirmiştir (Yıldız, 2013, s. 83).

Susan Sontag, "Fotoğraf toplamak dünyayı biriktirmektir" (Sontag, 2008, s. 17) diyerek, insan hafızasının bir süre sonra anıları untabileceğine ve kalıcılık sağlaması açısından belge niteliği taşıyan fotoğraf sanatının bellek özelliğine değinmiştir. Fotoğraf makinasının icadına kadarki süreçte ressamın sadece tanıkların ifadeleriyle hayal güçlerini kullanarak ya da söylenenler üzerine üretmiş oldukları çalışmaların yerini savaş alanıyla artık birebir etkileşim halinde olan fotoğraf almıştır.

Gündelik yaşamımızda evimizin tepesine bir bombanın düşmesi ya da sokağımızda silahlı adamların birbirine ateş etmesi sık şahit olduğumuz bir durum değildir. Bu tip durumlara savaş fotoğrafları üzerinden görsel şahitlik yaparız. Fotoğraflar, her zaman savaşın gerçekliğini gösteremezler. Bertold Brecht'in dediği gibi "Krupp fabrikasının bir fotoğrafı bize bu fabrika hakkında çok az şey söyler." Aynı şekilde bir savaş fotoğrafı da, üzerindeki imgelerin dışında pek bir şey gösteremez ve söyleyemez. İzleyici, fotoğrafın alt yazısı, manşeti ya da o savaşa dair başka kaynaklar tarafından üretilmiş yazı ve görseller tarafından kodlanır. Bir savaşa dair oluşan fikrimiz, savaşın doğru ve desteklenmesi gerektiği veya yanlış ve durdurulması gerektiği gibi, bu tip yazı ve görsellerin üzerimizde yarattığı etkiyle şekillenir (Fırat, 2008, s. IV).

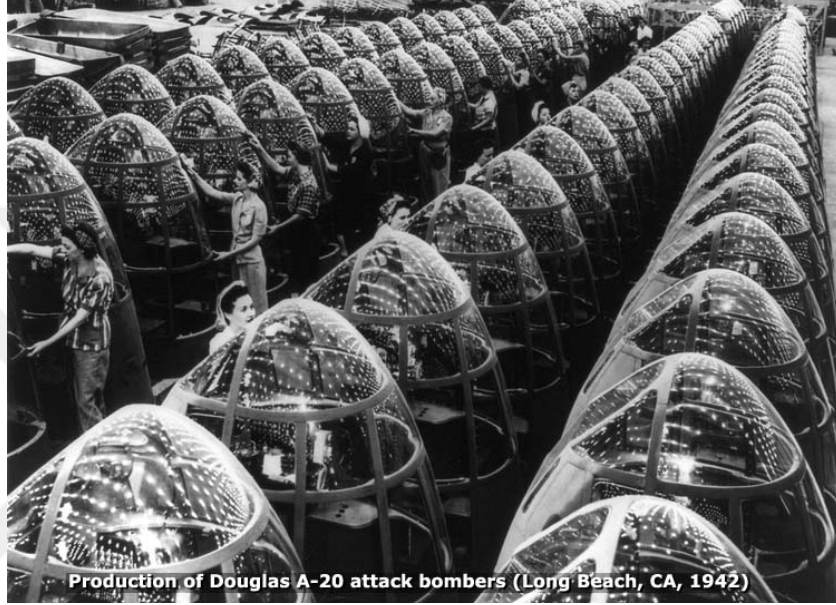
İkinci Dünya Savaşı'nda savaştığı esnada aynı zamanda fotoğrafçılıkla uğraşan, asker savaş fotoğrafçılarından biri olan Tony Vaccaro, savaşırken aynı anda nasıl fotoğraf çektiğini şu sözlerle ifade etmiştir: "Fotoğraf makinem her zaman boynumda asılı durmuştur. Ne omzumda ne de başka yerimde sadece boynumda durmuştur ve silahım daima nizami tutuş şeklindeydi. Böylece kolaylıkla silahımı tutarken bir yandan da fotoğraf çekebiliyordum" (Yıldız, 2013, s. 19). Sanatçı, "gece görevinde olmadığım zamanlarda filmleri 4 adet asker kasketi içerisinde işleyip, ıslak negatiflerini de kurumaları için ağaç dallarına astım" diyerek, o zorlu savaş koşulları altında fotoğrafları nasıl ürettiğini anlatmıştır (İnternet-14).



Resim 4.4. Tony Vaccaro, 1945, Almanya

Brooklyn Müzesi'nde sergilenen, yüzyıla damga vurmuş savaş fotoğrafları arasında yer alan fotoğraflardan biri ise 1942 yılında çekilen, kadın işçilerin savaş uçaklarının hazırlıkları aşamasında çalıştıkları görüntüleri gösteren fotoğraflardan biridir.

Savaşlarda sadece erkeklerin aktif rol aldığı düşüncesini yıkan bu fotoğraf kadınların da en azından üretimde yer aldıklarını gösteren bir belge niteliği taşımaktadır. Savaş zamanında erkek nüfusun çoğu orduya dahil edildiğinden, oluşan işçi açığını kadınların karşıladığı bilinmektedir. Kadınların ekonomik gücünü temsil eden ve II. Dünya Savaşı esnasında fabrikalarda askeri mühimmat, savaş cephanesi gibi kollarda çalışan bu kadınlar “Rosie The Riveter” lakabıyla anılmaktadırlar.



Resim 4.5. Kadın işçiler 1942 Ekim’inde California Long Beach’ de bulunan Douglas Uçaklarının A-20J modelinin şeffaf hatları olan uçak burunlarını hazırlarken

2. Dünya Savaşı’na ait ikonik fotoğraflardan birinin sahibi olan Rus Fotoğrafçı Dimitri Baltermans, savaşın acımasızlığını izleyicinin iliklerine kadar hissettiren “Keder” isimli fotoğrafında Nazi Katliamı sonrası Kırım’daki Kerch Köyünde alana yayılmış ölü bedenleri çekmiştir. Yakınları olduğu tahmin edilen kadınların ölümlerinin arasında yakınlarını ararken yaşadığı çaresizliği ve kederi gökyüzünün buhranlı görüntüsüyle birleştirerek oldukça dramatik bir kontrast yaratan sanatçının eseri o an orada seçilmiş olan bir kadrajdır. Acı tablonun bir bölümüdür. Büyük resim düşünüldüğünde, yaşanan felaketin ve kayıpların acı boyutu tahmin edilebilmektedir.



Resim 4.6. Dmitri Baltermants, Keder, 1942

II. Dünya Savaşı boyunca medya, savaşla ilgili bir çok görüntü servis etmiştir. Savaş Haberleri Ofisi 1942 yılında 1.5 milyon savaşla ilgili afiş bastırılmış ve kamuya açık alanlara asmışlardır. 1943 yılında Hollywood yapımlarının birçoğu savaşla ilgili filmler olmuştur. Savaş muhabirleri gazete ve dergilere çok sayıda fotoğraf yollasa da bunlardan bir kısmı uygun görülmediği için sansürlenmiştir.

Bu ayıklama işlemi, askerlerin çektiği zorlukların bir kısmını gösterip ülke içinde savaş gücüne bağlılığı sürdürmeyi amaçlarken bir taraftan da daha fazla asker toplanabilmesi için yeterince olumlu bir havanın oluşmasını sağlamıştır. Cephedeki bir çok asker, sivillere nakledilen bu yumuşatılmış görüntülere öfkelenmiş, bazı gazeteler uygulanan sansür politikasını eleştirmiştir. Ancak tüm bunların üzerinde resmi bakış açısı basının savaşı nesnel olarak bildirmekten çok savaşa yardım etmesi yönünde olmuştur (Clark, 2004, s. 151).

Fotoğraflarını çekerken bir çok kez ölümün kıyısından dönen, büyük savaş fotoğrafçısı olarak nitelendirilen Macar fotoğrafçı Robert Capa'nın çektiği fotoğraflar adeta izleyenin o anı yaşadığı ve ölümün kokusunu burnunda hissettiği fotoğraflardır. Bakması bile dehşet uyandıran fotoğrafların çekilme koşulları düşünüldüğünde savaş fotoğrafçılığının ne denli zor bir meslek olduğu da idrak edilebilmektedir. Sanatçının *Picture Post* dergisinde yayımlanan fotoğrafları kamuoyunda ciddi bir etki meydana getirmiştir. "Bu savaştır" başlığıyla yayımlanan bu fotoğraflar, izleyicileri adeta o güne değin görülmemiş derecede savaş alanının ortasına sokmaktadır.

Capa, savaşın en sıcak anlarından birinde çektiği fotoğrafın hikayesini şu sözlerle anlatmıştır: Kıymetli makinem ve askerle tüfeği Cordoba cephesinde sıkışıp kalmıştık. Asker sabırsızdı. Cumhuriyetçilerin hatlarına dönmek istiyordu. İki de bir tırmanıp kum torbalarının üzerinden bakıyor ve her seferinde makineli tüfeğin uyarı ateşiyle geri atlıyordu. Sonunda tehlikeyi göze alacağı konusunda bir şeyler mırıldandı ve ardında ben olduğum halde siperden çıktı. Makineli tüfekler çatırdarken ben deklanşöre bastım ve sonunda kendimi askerın yanına yere attım. İki saat sonra karanlık basıp da silahlar susunca sürünerek güvenli bir yere geçtim. Daha sonra İspanyol savaşının en esaslı pozlarından birini yakaladığımı öğrenecektim (Whelan, 2006, s. 101).



Resim 4.7. Robert Capa, Vurulan Cumhuriyetçi, 1936, İspanya.

Kuşkusuz savaş fotoğrafı denildiği zaman akla gelen ilk fotoğraflardan biri, Vietnam Savaşına ait, Ut Cong Huynh tarafından çekilen fotoğraf olmuştur. 1972 yılında Vietnam'ın güneyinde bulunan Trang Bang bölgesine atılan Napalm bombasının ardından feryat içinde kaçışan çocukların çekildiği ve insanlığın özellikle de çocukların savaşlar yüzünden çektiği acıları gözler önüne seren oldukça önemli bir belgedir. Vücudunda hala atılan bombanın yanıklarını taşıyan, “Savaş beni de, umutlarımı da öldüremedi” diyen ve “Napalm Girl” olarak da bilinen fotoğraftaki ünlü kız çocuğu Kim Phuc, savaş kurbanlarıyla ilgilenmekte ve günümüzde Unesco iyi niyet elçiliği yapmaktadır.



Resim 4.8. Ut Cong Huynh, Napalm Girl/ Vietnam Savaşı, 1972

Peter Burke, “20. Yüzyıl savaş ressamları ve fotoğrafçılarının çoğu, alternatif tarzlar arasında yaptıkları tercihlerde sivil, demokratik ve popülist kültürlerin değerlerini dile getiriyorlardı. Tıpkı Robert Capa'nın bir İspanyol Cumhuriyetçi piyadeyi gösteren ünlü fotoğrafında olduğu gibi... Hung Cong Ut'un birisi çırılçıplak olan iki Vietnamlı çocuğun haykırarak sokakta koşuşunu gösteren aynı derecede ünlü fotoğrafı Napalm Saldırısı savaşın siviller açısından doğurduğu sonuçları gözler önüne seriyordu“ (Burke, 2003, s. 169) demektedir.

Bir diğer savaş fotoğrafçısı Eddie Adams, 1968'de bir Vietkonglu bir esirin sokak ortasında silahla başından vurulduğu anı gösteren fotoğrafında, vurulan kişinin korku dolu yüzünü film karesi gibi gözler önüne sermiştir. Ölüm korkusu gözlerinde hissedilen kişi yalnızca saniyeler sonra polis şefi tarafından ateşlenen silahla hayata veda etmiştir. Bu anı belgeleyen ve ölümsüzleştiren sanatçı Pulitzer ödülüne layık görülmüştür.



Resim 4.9. Eddie Adams, Sokakta İnfaz, 1968, MoMA

Bir ölümü gerçekleştiği anda yakalamak ve onun mumyalanmış gibi her daim hatırlanmasını sağlamak, ancak kameraların yapabileceği bir şeydir; nitekim, fotoğrafçıların ölümün resmini, dışarıda, gerçekleştiği anda belgeledikleri kareler savaş fotoğraflarının en ünlü ve en fazla çoğaltılarak basılan örnekleri arasında yer alırlar (Sontag, 2004, s. 59).

Amerikalı savaş muhabiri Stanley Greene, Noor ajansına bağlı olarak çalışmakta ve toplumsal hüznün hakim olduğu fotoğraflarında savaş sonucu harabeye dönmüş kentleri şiirsel bir dille ele almaktadır. Sanatçının 1995 yılında Grozni’de çekmiş olduğu “Cehenneme Hoşgeldiniz” isimli fotoğrafı, boş bir sokağı ve ön planda infaz için asılı duran bir halatı göstermektedir. Dehşet verici ölümlerin yaşandığı sokak görüntüsünde yıkık dökük binalar savaşın acı yüzünü ve ölümü betimlemektedir.



Resim 4.10. Stanley Greene, Cehenneme Hoşgeldiniz, 1995, Grozni

11 Eylül 2001 yılında Amerika’daki ikiz kulelere yapılan büyük saldırı ve kulelerin birkaç dakika içinde yerle bir olarak binlerce kişinin orada hayatını kaybetmesi 21. yüzyılın en büyük felaketlerinden biri olarak anılmaktadır. Kentin bir çok noktasından yaşanan bu korkunç felaket, amatör ya da profesyonel fotoğrafçıları tarafından belgelenmiştir. Fotoğrafçı Susan Meiseles, dumanlar arasında yanan kuleleri sokaktaki şok içindeki, ne olup bittiğini anlamaya çalışan insanların arasından çekmiştir. Şaşkınlıkla olan biteni anlamaya çalışan insanları kaydeden fotoğrafçı, yaşanan gerçekliği gözler önüne sermiştir.



Resim 4.11. Susan Meiseles, 11 Eylül Saldırısı, 2001, New York

Fotoğrafın icadıyla birlikte kimi ressamlar da fotoğraftan yararlanarak savaşı ve savaşın etkilerini eserlerinde işlemişlerdir. Leon Golub, Fernando Botero ve Paul Nash gibi isimler bunlardan bazılarıdır. 1932 yılında doğan Kolombiyalı ressam Fernando Botero, Ebu Ghraib cezaevinde çekilen işkence fotoğraflarından esinlenerek 2004 yılında bir seri çalışma üretmiştir. Kendine has tarzıyla oluşturduğu resimlerinde mahkumların yaşadığı işkenceleri kendince yeniden yorumlamıştır.

Savaş, içinden geçip gittiği topraklara acı ve yıkımdan başka bir şey getirmemiştir. 21. Yüzyılda artık savaş, gelişen iletişim teknolojileri sayesinde sadece ordular arasında yaşanan bir durum olmaktan çıkmış, bütün toplumun haberdar olduğu, evlerimizin içine kadar bir şekilde giren bir olgu halini almıştır. İnsan hafızasının unutmaya meyilli olduğunu göz önünde bulundurursak, fotoğraf sanatının icat edildiği günden bu yana gerçekleri aktarma konusundaki başarısıyla bizleri aydınlatmaya devam ettiği gerçektir. Fotoğraf bütün bu özellikleriyle geçmişle gelecek arasında bağ kurmaya devam ederek, gerçekliğe dair imgeleri tarihin bir kanıtı olarak göz önüne sunmaktadır.

4.2.2. Görsel medyada psikolojik savaş/ şiddetin görsel olarak sunumu

Günümüzde neredeyse bütün evlerde bulunan ve günlük hayat rutinemizin büyük bir kısmını kapsayan televizyon, toplumsal yaşamın göbeğinde yer almakta ve hayata dair bir çok olguya televizyon aracılığıyla kolaylıkla erişilebilmektedir. Kitle iletişim araçlarının belki de en yaygın olanlarından biri olan televizyon, küçükten büyüğe herkesin ilgi alanına dair izleyebileceği bir şeyler bulabildiği bir iletişim aracı olmaktan ziyade, dikkatli kullanılmadığında özellikle 18 yaş altı bireyler için zararlı olabilecek etkiler barındırabilen bir kitle iletişim aracıdır. Bu zararların başında tabiki şiddet içerikli yayınlar gelmektedir. Televizyonu toplumsal yaşamdan, şiddeti de televizyondan ayırmanın zorluğu göz önünde bulundurulduğunda kullanım açısından çok dikkatli olunması gerekliliği bir gerçektir. Toplumsal yaşamın ne yazıkki her daim içinde bulunan şiddet, hayatın her alanını yansıtan televizyonların içinde de fazlasıyla bulunmaktadır. Televizyonun hayatımızdaki etkisini göz önünde bulundurursak, yapılan araştırmalara göre bireylerin saldırganlık ve şiddet eğilimlerinin izlemiş veya izlemekte olduğu şiddet içerikli programlarla paralellik gösterdiği tespit edilmiştir. Şiddet içerikli programlar izleyen çocukların ya da bireylerin şiddete daha yatkın oldukları ve suç işlemeye daha meyilli oldukları tespit edilmiştir.

Televizyon yayınlarında şiddet gösterimleri sürekli hale geldikçe şiddete karşı verilen tepki de bir süre sonra azalmakta ve insanlar bu konuda duyarsızlaşmaya başlamaktadırlar. Gündelik hayatın bir parçası olan şiddet görüntüleri, şiddeti olağanlaştırarak normelleştirme yoluna gitmiştir. Bireyler bu durumu normelleştirdikçe gerçek hayatta da şiddete karşı daha tepkisiz hale gelmektedirler. Özellikle dizilerde sıklıkla işlenen şiddet ve suç görüntüleri, gençler ve çocuklar üzerinde birçok zararlı etkiye neden olmaktadır.

İnternet, gazete, telefon, televizyon gibi kitle iletişim araçlarında görmeye alıştığımız savaş ve şiddet unsurları sürekli hale geldikçe seyirci de aslında bu rahatsız edici ve özünde yaralayıcı, psikolojik olarak yıkıcı görüntüleri bir nevi sıradanlaştırmaya başlamaktadır. İnsanların acıya da alışma eğilimini göz önünde bulundurarak,

sıradanlaştırmanın bir süre sonra kötülüğün farkında olmamayı beraberinde getirme riski taşıdığını göz ardı etmemek gerekmektedir.

Bütünleşik gösterinin bir parçası ve bir bileşenine dönüştürülmüş olan, son yıllarda giderek artan ve teşhirle iç içe geçen şiddetin, ıstırapın, eziyetin ve acının gösterileri gündelik yaşam saatlerinin sıradan bir parçası haline gelmiş, yaygınlıklarından ve sürekliliklerinden ayırt edilemez olmuşlardır. Kısmen bunun da etkisiyle, şiddet, acı ve ıstırap içselleştirilmiş ve olağanlaştırılmış olarak yaşanmakta ve günden güne daha az tepki çekmektedir (Çakır, 2015, s. 142).

Şiddeti kanıksamak bir süre sonra çekilen bunca acının ve yıkımın anlamını yitirmesine yol açmaktadır. Sıcak yuvasında akşam yemeğini yiyen huzurlu bir ailenin televizyonda acı ve ölüm haberlerini izleyip yalnızca saniyeler sonra hiçbir şey olmadan hayatına devam edebilmesi gibi, bu acılara ve şiddete alışmak, insanın insani duygulardan izole olması ve empati yönünü köreltmesi anlamına gelmektedir.

Artık haber kanallarından çizgi filmlere kadar ufak tefek şiddet unsurlarına televizyonun her alanında rastlayabilmekteyiz. Bu unsurlar, program türlerine göre farklı şekillerde karşımıza çıkabilmektedir. Kurgu olduğunu bildiğimiz şiddet sahnelerinin aksine gerçek hayattan sunulması dolayısıyla özellikle ana haberlerde görülen görüntüler daha çok içselleştirilerek, daha çok etki yaratmaktadır. Tanık olunan bu haberler dünyada, ülkemizde olup biten korkunç olayları adeta evimizin içine kadar sokarak bizleri dehşete düşürebilmektedir. Çocukların gelişimine katkı sağlaması ve çocuklara faydalı bilgiler vermesi gereken çizgi filmlerde ise yine şiddet unsurlarının sıradanlaştırıldığı göze çarpmaktadır. Bu durumun saldırgan davranışların teşvik edilmesi adına oldukça riskli olduğu gerçektir. Çocukların kimi zaman da kendilerini çizgi filmdeki karakterlerle bağdaştırıp bu durumu tehlikeli oyunlara dönüştürebildikleri gözlemlenmiştir. Neredeyse toplumun büyük bir kısmında bağımlılık yaratan, izleyici kitlesi en üst seviyelerde olan dizilere bakıldığında ise şiddet unsurlarının yine sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Sanal kahramanlar yaratılarak özendirilen bu karakterler de yine şiddeti sıradanlaştırmış kimi zaman da özendirmiştir.

Savaş, günümüzde iki tarafın mücadelesi olmaktan çıkmış, televizyonlardan ayrıntılarına kadar dehşete kapılarak izleyebildiğimiz ve belirli bir süre sonra ne yazıkki kanıksadığımız bir olgu haline gelmiştir. Televizyonlardan izlenen ilk savaş

özelliğini taşıyan Vietnam Savaşı ve sonrasındaki süreçte kitle iletişim araçları, savaşlarla ilgili yaşanan gerçekleri aktarma görevi üstlenmişlerdir.

Sinemanın icadıyla savaş ve kitle kültürü biraraya gelmiş olsa da sinema, televizyonun doğrudan anlatım gücüne ve çabukluğuna ulaşamamıştır. Televizyon 1950'lerin başında endüstrileşmiş ülkelerin çoğunda günlük yaşamın bir parçası olmuştur. Ancak televizyon ve savaşın tehlikeli birlikteliği Amerikan izleyicisine ilk olarak 1960'ın sonlarında Vietnam Savaşıyla nakledilmiştir. Haber kameralarına savaşta muharebe alanlarına, ülke içinde ise savaşın neden olduğu önemli sosyal krizlerin kanıtları olan gösteri ve ayaklanma meydanlarına rahatça girme izni verilmiştir. Televizyon görüntülerinin ortaya çıkardığı ahlaki karmaşanın farkına varıldığında Hollywood'un geleneksel savaş filmlerindeki basit formüllerinin modası geçmiştir (...) Körfez Savaşı'nda karşılıklı ateş 16 Ocak 1996 günü aniden başladığında Başkan George Bush savaşı 160 milyon Amerikalı ile birlikte televizyonda canlı izlemiştir. Bu görüntülerin Amerikan televizyon tarihindeki en yüksek izlenme oranına sahip olduğu söylenmektedir. Daha sonraki haftalarda televizyon ekranlarından günün yirmidört saati çok sayıda görüntü, uydu yoluyla ulaştırılan canlı raporlar ve uzmanlar ordusunun "analizleri" arka arkaya aktarılmıştır. Televizyonda bu konuya ayrılan yer ve zaman Washington ve diğer koalisyon ülkelerinin hükümet liderleri tarafından planlanmış bir "haber politikası" işbirliğiyle dikkatli biçimde yönetilmiştir (Clark, 2004, s. 155-158).

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte televizyonlarda gördüğümüz şiddet sahnelerinin görüntü ve ses efektleriyle zenginleştirilmesi ve estetikleştirilmeye çalışılması söz konusu olmaktadır. Özellikle dizilerdeki kanlı savaş sahnelerinde çeşitli efektlerden yararlanarak sahneyi daha güçlü bir hale getirme çabası görülmektedir. Çatışma ve ölüm haberlerinde ise yine aynı yöntem kullanılarak haberin şaşkınlık ve üzüntü etkisi artılmaya çalışılmaktadır.

9/11 ertesinde kaleme aldığı *Gerçeğin Çölüne Hoş Geldiniz* kitabında Zizek, müzisyen Stockhausen'ın yıkımı bir nihai sanat eseri olarak görmesine değinerek, bunda bir hakikat payı olduğunu, çünkü olayın, 20. Yüzyıl sanatının "gerçeklik tutkusu"nun doruğu olarak yorumlanabileceğini belirtiyor. Zizek'e göre, bu felaketten önce, sadece Üçüncü Dünyaya özgü olduğu sanılan ve televizyon görüntülerinde kalan katliamlara, kötülöklere, şeytanlıklara ait gerçek, şimdi ondan uzak yaşadıklarını sananları da sarsıyordu. Ama tam da gerçek olduğu için, yani sarsıcı ve aşırı olması nedeniyle, biz onu kendi gerçeklik deneyimimize sindiremiyorduk. Ve onu bir kabus, bir hayalet görmüş gibi yaşıyorduk... Gerçek gerçeklik şiddet doluydu, korkunçtu, ölümcüldü, lanetliydi ve o nedenle biz onu sanallaştırıyorduk" (Artun, 2011, s. 204).

İnternet de günümüzde yine şiddetin sunumu konusunda acımasız iletişim araçlarından biri olmaktadır. İnternetin yayılmak istenen durumu büyük kitlelere ulaştırma konusundaki becerisi günümüzde büyük bir uzmanlıkla kullanılmaktadır. Özellikle kötü amaçlı kişiler şiddet içeren görüntüleri internet aracılığıyla tüm dünyaya servis etmektedirler. Yine bazı sosyal medya platformları da bu amaç doğrultusunda kullanılabilir. İnsana, hayvana, her türlü canlıya eziyet veya işkence eden kişiler bunları videoya çekip internette yayınlatabilmektedirler. Bu nedenle özellikle ebeveynlerin henüz yetişkin olmamış çocukları üzerinde internet kullanımına dikkat etmeleri gerekmektedir. Özellikle küçük yaşlarda tanık olunan bu korkunç görüntüler bireyin psikolojisini derinden etkileyip travmalar oluşturabilmektedir. Şiddet mutlak ki her zaman olan bir olgudur fakat hiçbir dönemde bu kadar yaygınlaştırılıp haberdar olunmamıştır.

Eski çağlarda dramatik ya da yüz yüze yapılan savaş içerikli oyunlarda ve yarışmalarda şiddet mevcuttu. Kitleli medyanın ortaya çıkmasıyla birlikte eklettik, kontrollü ve editoryal bir denetim altında spor, sinema ve TV endüstrisinin ürünü olarak estetize edilmiş şiddet öğelerine yer verilmeye başlandı. Teknolojinin dijital ses ve görüntü kaydını alabildiğine kolaylaştırması ve sosyal medya platformlarının oluşmasıyla birlikte yeni bir köklü değişim daha meydana gelmiştir. Bu yolla şiddet, estetize edilmiş ve denetim altındaki teatral sunumunun dışına taşmış oldu. Medyanın dijitalleşmesiyle birlikte bugün şiddetin üretimi ve dağıtımını sağlayan kanallar değişime tabi olduğundan, şiddetin toplumda alımlanma seviyesi ve oluşturduğu algı dünyası farklılaşmıştır. Bu şekilde gerçek hayatta doğrudan gözlemlenebilecek “gerçek” şiddete sanal ortamda bir aracı vasıtasıyla ve dozu hafifletilmiş haliyle maruz kalma süreci başlamıştır (Yumrukuz, 2017, s. 91).

Şiddet içeriğine toplumsal olarak gösterdiğimiz duyar ne yazıkki çoğu zaman sosyal mecralardaki etkileşimlerimizden öteye geçememektedir. Şiddetin medya üzerinden yaygınlaştırılmasının toplum içindeki yansımaları her zaman etkili sonuçlar doğuramamaktadır. Bu paylaşımlar sadece geçici duyar yaratmakta, çoğu zaman kalıcı bir çözüm sağlanamamaktadır. Bazı durumlarda da şiddete şiddetle karşılık verilebileceği düşüncesi geliştirilmiş ve şiddet karşısında gösterilen şiddet meşrulaştırılmaya çalışılmıştır. Bu anlamda şiddetin sunumunun da şiddet eğilimi oluşturabileceğini göz ardı etmemek gerekmektedir.

Özellikle son on yıllık zaman diliminde hayatımızın merkezine oturan ve günümüzün büyük bir kısmını geçirdiğimiz internetin ve ondan daha eski bir tarihe dayanan televizyonun toplumsal yaşam üzerindeki güçlü etkisi düşünüldüğünde, özellikle 18 yaş altı bireylerin denetimli olarak bu mecraları kullanması gerekliliği ortaya koyulmaktadır. Bu durumu denetleyen çeşitli kuruluşların da yardımıyla, toplumsal yaşamın bir unsuru olan şiddetin sosyal medya platformlarındaki yer alış biçimlerini ve bunun bireyler üzerindeki geri dönüşlerini iyi analiz edebilmek gerekmektedir.

Klasik çağda sanatçı ve savaşçının arasında net bir iş bölümü olduğunu, savaşçının savaşıp, sanatçının da bu mücadeleyi ölümsüzleştirerek ün kazandırma eylemini gerçekleştirdiğine değinen Groys, günümüzde sanatçının imge aktarımı konusunda artık iletişim araçlarıyla boy ölçüşmeyeceğini şu sözlerle ifade etmektedir: “*Artık çağdaş savaşçının ün kazanmak ve başarılarını evrensel belleğe kazımak için sanatçıya ihtiyacı kalmamıştır. Çağdaş medya, bu amaçları gerçekleştirmek üzere çağdaş sanatçının emrine girmiştir. Her terör eylemi, her savaş durumu medya tarafından hemen kaydedilmekte, sunulmakta, tanımlanmakta, betimlenmekte anlatılmakta ve yorumlanmaktadır. Bu kapsamlı medya makinesi neredeyse otomatik çalışır. Eyleme dökmek için hiçbir sanatsal müdahale, sanatsal karar alınmasını gerektirmez. Çağdaş bir sanatçının veya teröristin bir düğmeye basması, bombayı patlatan düğmeye basarak medya makinesini de çalıştırır*” (Groys, 2014, s. 123-124).

4.2.3 Savaş Temalı Oyunlar

Teknolojik anlamdaki hızlı gelişmeler, bilgisayarın artık günümüzde kolay ulaşılabilir olması ve neredeyse her evde yer alması, özellikle 18 yaş altı bireylerin bilgisayar teknolojilerini sıklıkla kullanır halde olmasını kaçınılmaz hale getirmiştir. Yapılan araştırmalara göre neredeyse her üç evden birinde internet ve bilgisayar olması ve bireylerin bilgisayar başında uzun saatler geçirmesi, sosyal yaşamdan büyük oranda soyutlanmaya neden olmaktadır. İnternet cafelerin çoğalması, bilgisayar oyunlarındaki artış ve internet kullanımının ciddi oranlarda artması da bu konuda tedbirli olunması gerekliliğini göstermektedir. Özellikle günümüzde

oynanılan bilgisayar oyunlarının bir çoğunun şiddet içerikli oyunlar olduğu gerçeğini göz ardı etmemek gerekmektedir.

“Dijital oyunlar küresel anlamda gündelik yaşamın en önemli metası haline dönüşmüş durumdadır. Her yaşta insan grupları gündelik yaşamlarının önemlice bir bölümünü bu oyunlara ayırmaktadır” (Binark ve Sütçü, 2008, s. 35). Bu tür oyunların oynanmasının olumsuz psikolojik etkiler yarattığı da araştırmalarda ortaya çıkan gerçeklerden biridir. Bu bağlamda en sık karşılaşılan etkilerden birinin saldırganlık dürtüsündeki artış olduğu gözlemlenmiştir. Bu tür oyunların şiddeti sıradanlaştırarak gerçek hayatta şiddet karşısında gösterilen tepkimelerin azalmasına ve normal karşılanmasına sebebiyet verebilmektedir.

Dijital oyunların günümüzde artık bir pazar haline geldiği görülmektedir. Hızla gelişmekte olan bu sektör, her yaşa ve kesime yönelik yaptıkları çalışmalarla büyük kitlelere hitap edebilmektedir. Günümüzde genç kesimden bir çok kişinin bağımlısı olduğu savaş oyunlarına ilgili Dönmez: *“Kitle iletişim araçlarının, egemen söylemin meşruluğunu sağlama, egemen değerleri temsil etme ve yeniden üretme gibi işlevleri yerine getirdiğine ilişkin birçok çalışma bulunmaktadır. Hedefi kitleler halinde değerlendirilebilecek dijital oyunların da bireylerin düşünsel dünyaları üzerinde etkisi olduğu düşünülmektedir. Bu oyunların aracılığıyla, açık veya örtük şekilde birçok mesaj kullanıcılara ulaşmaktadır”* (Dönmez, 2012, s. 72) demektedir.

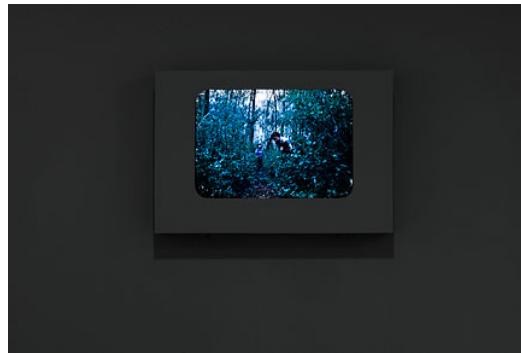
Tarihsel gerçekliklerden esinlenilerek hazırlanan bazı oyunlarda ise Dünya Savaşlarından ya da dünyada yaşanmış diğer katliamlardan esinlenilmekte ve oyunlarda bu savaşlara katılmış ülkelere yer verilmektedir. Farklı ideolojiler veya anlaşmazlıklar sonucu ötekileştirilenlere uygulanan şiddet bilgisayar oyunlarında dahi fark edilebilmektedir:

Oyuncu, oyunun genelinde, yapay zekâ tarafından yönetilen ekip elemanlarından talimatlar alıp bunları yerine getirmek durumundadır. Böylece oyuncu, ekibin/görevin bir parçası haline gelmektedir. Oyuncu, ekip lideri tarafından verilen mesajları uygulayarak, egemen ideolojik yönlendirmelere uyum sağlamak durumunda kalmaktadır. Ekip lideri ve tüm üyeler, sözel olarak kendi gruplarını “iyi”, karşı ideolojide yer alanları “kötü” olarak adlandırmaktadır (Dönmez, 2012, s. 101-102).

Bu tarz oyunlarda anlaşmazlıkları çözenin ve galibiyet sağlamanın tek yolunun karşı tarafa gösterilen şiddetten ve ölümden geçmesi, savaş kavramının sanal ortamda da acımasızlığını gözler önüne sermektedir. Bireylerin belki de bastırıldığı şiddet eğilimlerini ortaya çıkarmak adına savaş oyunlarının etkili olduğu düşünülmektedir.

Özellikle 18 yaş altı genç bireylerin yoğun olarak kullandığı bilgisayar teknolojileri, bütün dünyayı etkisi altına alan önemli bir iletişim ağına dönüşmüştür. Bu kesiminin büyük çoğunluğu vaktinin büyük bölümünü bu dijital platformlarda geçirmektedir. Bir süre sonra bu dünyaya kendilerini fazlaca kaptıran bireyler adeta bir sanal dünyada yaşamaktadır. Bağımlılık yaratan bu platformlar ya da bu kitle iletişim araçları, günümüzde bireylerin fikirlerini ve iç dünyalarını etkileme konusunda oldukça başarılı olmaktadır. Savaş ve şiddet sahnelerinin yoğun yaşandığı, dünyada milyonlarca satan bu oyunlara yaş sınırlandırılması getirilmiştir.

12. İstanbul Bienali'nde sergilenen Canlı Oyun (Juego Vivo, 2008) isimli kısa film çalışmasında Jazmin Lopez, bir çocuk oyununun nasıl ölümcül hale gelebileceğini anlatmaktadır. Bu çalışma, hem oyuncak hem gerçek silahların her yere yayılmasıyla ve video oyunlarında açık şiddete yer verilmesiyle küresel boyutta toplumsal yaşamın bir parçası haline gelen şiddeti yansıtmaktadır (İKSV, 2011, s. 78).



Resim 4.12. Jazmin Lopez, Canlı Oyun (Juego Vivo), 2008

Ersoy, savaşla ilgili dijital oyunlar ve savaş temalı oyuncaklarla ilgili olarak şunları söylemektedir: *“Elbette savaş tohumları sadece çevremizden, medyadan ve kitaplarından bizlere aktarılmıyor; aynı zamanda küçükken oynadığımız gerek dijital gerekse geleneksel oyunlar da bu süreci ekiliyor. İstanbul Oyuncak Müzesi’ni gezerken rastladığım oyuncaklar bu konuda oynadığımız oyunların çok da masum*

olmadığını gösterdiler. Hitler iktidarındaki Almanya’da Hausser firması tarafından üretilen oyuncaklar propaganda aracına dönüştürüldüğü bilgisi oyuncakların açıklamalarında yer bulunuyor. Müzede bulunan oyuncakların altında yer alan açıklama şöyle devam ediyor: “Bu oyuncaklarla oynayan çocuklar 2. Dünya Savaşı başladığında, oyuncakların yerine geçtiler.” Ne yazık ki düşmanlık ve savaş çekirdekleri bizi eğitmesini, yapay zekâmızı geliştirmesini ve keyifli vakit geçirtmesini umduğumuz oyunlardan bizlere ekildi ve ekiliyor. Hitler zamanı dünyamızda teknolojik donanımlar bu kadar gelişmiş değildi. Ancak bugün geldiğimiz noktada kurşun askerlerden daha vahim bir durum olan video oyunları çevremizi sarmış durumdadır. Grossman (2000) savaş temalı video oyunları oynayan bireylerin az veya çok gerçek askerler gibi eğitim gördüğünü savunuyor. Ayrıca savaş koşullarında olduğu gibi acımasız, operasyon koşulları ve rol modeller video oyunları içerisine yerleştirildiğini de belirten Grossman, bireylerin bu oyunları sıkça oynamasıyla birlikte benzer motor ve refleks becerilerini geliştirdiğini belirtiyor. Grossman’ın savunduklarını ülkemiz koşullarında abartılı bulanlarımız olabilir, ancak Amerika Birleşik Devletleri’nde her yıl onlarca çocuk okullara silahlı saldırılar düzenliyor ve tarifi imkânsız acılara vesile oluyorlar. Tabii ki tüm bunları video oyunlarına bağlamak mümkün değildir. Bu bir süreçtir ve toplumdaki tüm dinamikler bu süreci şekillendirmede etkin rol oynayabilmektedir” (Ersoy, 2014).

Uzmanlar savaş ya da şiddet unsurları içeren oyunların çocuklar üzerindeki etkilerini değerlendirirken farklı görüş açıları sunabilmektedirler. Bazıları kesinlikle bu tarz oyunlara karşı durup, yasaklanmasını savunurken, kimisi de ailelerin bu anlamda önemli bir rolü olduğunun ve gereken açıklamalar yapılarak kontrollü olarak oynanabileceğini savunmaktadır.

Uzmanlar, sanal alemdeki karakterlerden oldukça etkilenen ve kendisini bu karakterlerle bağdaştıran çocukların ebeveynlerine beraber bu karakterleri izlemeleri ve aslında bu kahramanların sanıldığı kadar özel ya da yetenekli olmadığını uygun bir dille anlatılması gerektiğini belirtmektedirler. Bu karakterlerin gerçek olmadığını ve kahramanlığın olağanüstü güçlerle değil de çok çalışarak ve çaba sarfederek olunabileceğinin söylenmesi gerektiğini söylemektedirler.

Olumsuz taraflarına bakıldığında zararı tartışılmaz olan dijital teknolojilerin sadece olumsuz yönlerini vurgulamak haksızlık olacaktır. Dikkatli ve bilinçli kullanıldığı zaman, bilgisayar bir çok yararı bulunan ve öğrenmede ciddi katkılar sağlayan bir iletişim teknolojisidir. Fakat bunun yanısıra yapılan bir çok araştırmada özellikle 18 yaş altı bireylerin zamanının büyük kısmını geçirebildiği bilgisayar oyunlarındaki şiddet unsurlarının saldırgan davranış eğilimlerini ve asosyalliği desteklemesi açısından risk taşıdığı ortaya koyulmuştur. Toplumda şiddetin yayılmasının önlenmesi adına önce ailelere sonra toplumun diğer kurumlarına görevler düşmektedir. Bilgisayar başında geçirilen sürenin verimli ve kaliteli değerlendirilebilmesi açısından, bu kurumlar tarafından bilinçli ve duyarlı bir yaklaşım gerekmektedir.

4.4. Postmodernizm ve Savaş

“İlyada’dan “Savaş ve Barış”a, Mısır hanedan dönemi sanatından Goya’nın “Savaşın Felaketleri”ne, klasik edebiyat ve sanatta savaşın küçümsenemeyecek bir yeri olduysa, bunu konunun çekiciliğinden çok kaçınılmazlığına mı bağlamak gerekir? Homeros, savaş tanrısı Ares’i yerden yere vurur, Athena’ya soğuk, mesafeli bakar. Ama, ne olursa olsun, yeryüzü tarihinin bu en büyük epik yapıtlarının ana kahramanıdır savaş: Orada gözüpeklik, korku, güç sistemi, tutku, gurur: Her şey savaşın etrafında döner. Tolstoy’da da öyle. Tek tek bireyler de, varlıklı kesimler ve yoksul kitleler de, tıpkı zaman ve doğa gibi, savaşın önünde eşit konumu paylaşırlar. Mencius’un sözü doğrudur: “Savaş, toprağın insan eti yemesini sağlamaktır.” Toprak, kana doyunca ürpertici sessizlik kaplar meydanı: Kurosawa’nın, Kubrick’in, Bondarçuk’un kameraları iskeletler dansının görünmediği, bir tek dumanların tüttüğü meydanlarda, binlerce cesetin, hayvan leşinin, parçalanmış silahların arasında dolaşır. Yoksa: Savaş sanat için midir? (Batur, 1992, s. 141)

İnsanlığın var oluşundan günümüze kadarki sürede sayılamayacak kadar çok yaşanan savaşlar, hem dünya tarihini, hem insanlığın kaderini derinden etkilemiş, aynı zamanda bir çok sanatsal yaratıma ilham kaynağı olmuştur. Sanatçılar her zaman inanmadıkları duygular, hareketler ve olayların karşısında durmuşlar, sanat ise ilk günden bu yana bu karşı duruşun en büyük temsilcisi, anlatılmak istenenlerin dili, duyulamayanların sesi olmuştur. Savaşa sanatla direnmek, geçmişten bugüne sanatçıların en önemli güçlerinden biri haline gelmiştir.

II. Dünya Savaşının sona ermesiyle başlayan süreçte, yani 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra Dünya ile beraber sanatta da radikal dönüşümlerin yaşandığı bir dönem başlamıştır. Klasik anlamdaki resim ve heykele artık yerleştirmeler, performanslar, videolar vb. gibi çeşitli disiplinlerde sanatsal üretimler eklenmiş, sanatçılarda teknik anlamda değişimler yaşansa da, savaşa karşı duruşları, savaşı ele almadaki kararlılıkları ve ısrarları daimi olmuştur.

Bilgisayar teknolojilerinin hayatımızda yer edinmeye başladığı 20. yüzyılın son çeyreğinden sonra ise, artık dönüşü olmayan bir yola girilmiştir. Sanatçı kimi zaman bir mühendis gibi çalışmış, üretimlerini teknolojinin olanaklarından yararlanarak ortaya koymaya başlamıştır. Disiplinlerarasılık özelliğiyle önceki dönemlere göre fark yaratan postmodernizm, sanatçıların çok yönlü kişiliklerini ve üretimlerini destekleyen ve geliştiren bir dönemdir.

Postmodernizm terimi, Postmodernizm'in Modernizm'den sonra geldiği ya da onun yerini aldığı bir kronolojiye işaret eder. Ancak postmodernizm, tarihi yönden birinin bakış açısına bağlı olarak Modernizm'le yaşar, onu takip eder ya da yerini alır. Postmodernizm'i anlamanın en iyi yolu muhtemelen onu felsefi, siyasi ya da estetik bir hareketten çok "20. yüzyıl düşüncesinin ve pratiğinin karmaşık bir haritası" olarak görmektir (Barrett, 2015, s. 260).

Çalışmanın bu bölümünde, güncel sanattan ve postmodernizmden savaş karşıtı eserler üreten sanatçılar ve çalışmaları incelenecektir. Bunlardan ilki, modern sanatın hayattaki en büyük temsilcilerinden biri olarak gösterilen, 1945 yılında doğan Alman sanatçı Anselm Kiefer'dir. Kiefer'in doğduğu bölgenin koşulları sosyolojik anlamda göz önünde bulundurulduğunda Nazi Almanyasında doğup büyüyen bir sanatçının bu durumdan etkilenmesi kaçınılmaz olmuştur.

Doğumu, II.Dünya Savaşı zamanına denk gelen sanatçı, sokaklarına iki bomba atıldığı sırada dünyaya gelmiş. Hayatının ilk yıllarını yıkıntılar ve molozlar arasında geçiren sanatçı, liseyi bitirdikten sonra 1965 yılında Freiburg Üniversitesinde önce hukuk ve Latin dilleri ve edebiyatı bölümlerine başlamış, fakat sanat eğitimine yönelmiştir. İlk dikkatleri 1969 yılında Fransa, İtalya ve İsviçre'nin değişik yerlerinde, kendisini faşist selamı için kaldırılmış sağ koluyla gösteren Besetzungen (İşgaller) adlı fotoğraf dizisiyle çeken sanatçı, bu yapıtlarıyla tüm sanat hayatını etkileyecek olan faşizm, Alman geçmişi ve Almanlıkla hesaplaşmak konularına eğilmeye başlamıştır. Tüm yaşamı boyunca Almanya'nın Nazi mirasının ağırlığını omuzlarında taşıyan sanatçı, geçmişin

izlerini silmek yerine doğrudan geçmişe saldırmış ve çalışmalarında bir “Nazi Geleceği” yaratmaya çabalamıştır. Yarattığı bu gelecek, “sıkıcı, ahmakça ve absürd” bulduğu tarih trajedisinin” şarlatanların komedisi” alternatifiydi (İnternet-15).

Sanatçının yetişme çağındayken savaşın etkisiyle zor bir çocukluk geçirmesi, yıkıntıların ve molozların arasında büyümesi, onun ilerde sanatında bu malzemelerden sıklıkla yararlanmasına neden olmuştur. Sanatçı “*kalıntıları severim çünkü onlar, yeni bir şeylerin başlangıç noktasıdır*” (İnternet-16) demektedir. Sanatçı bu nedenle atık malzemelerden ve enkaz kalıntılarında yararlandığı ve gri, siyah, kahverengi gibi koyu tonların ve dokunun ağırlıkta olduğu çalışmalar üretmiştir. Eserlerindeki duygu durumunu genellikle yalnızlık ve ölüm olarak hissettiren sanatçı, şiirsel anlatımıyla etkileyici eserler ortaya koymaktadır. Sanatçı ilk kişisel sergisini 1973 yılında Almanya’nın Köln kentinde açmıştır.



Resim 4.13. Anselm Kiefer, Gecenin Emri (The Orders of the Night) 1996, 356 x 463 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, Seattle Müzesi

Farklı disiplinlerden eserler de üreten sanatçı, kurşun levhaları kullanarak yaptığı enstalasyonlarından biri olan “Tarih Meleği” isimli yapıtında savaş karşıtı tavrını metaforik olarak melek adını verdiği, F-16 görünümüne sahip uçakla göstermeye çalışmıştır. Ölüm saçan bu uçakların melek olamayacağı ortada olduğu gibi, görüntüleri de F-16’lar kadar teknoloji harikası değildir. Köhnemiş ve eskimiş görüntüleriyle dikkat çekmektedirler. Sanatçının birçok çalışmasında olduğu gibi burada da atık malzemelerden yararlandığı görülmektedir.

“Zehir saçan kurşun levhalarla, kullanılan diğer malzemelerin hafızaları, uçakları mitik birer canavara çeviriyor. Kanatlarının ihtişamıyla bir melek olarak doğan iblisi hatırlıyoruz. Ya da ejderhayı. Veya İkarus'u ölüme uçuran 'ilk sanatçı' efsanevi Deadalus'un yaptığı kanatları” (İnternet-17).



Resim 4.14. Anselm Kiefer, Tarih Meleği, 1989, National Gallery, Washington

Kiefer'in köhnemiş uçakları da uygarlık-barbarlık, geçmiş-gelecek, tarih-mit sınırında durur. Bu uçaklar büyük bir tantanayla ve hızla zamanda ileri gidiyor olabilirler, ama tarihte geri gidiyorlardır. Yüzleri Benjamin'in meleği gibi geçmişe dönüktür ve tarihin tekerrürünü gösterirler: Kiefer'in kulaklarında çınlayan Alman kentlerinin uçaklarla bombalanmasını, ölümleri, savaşları, darbeleri. Ama bu iblis kanatlı ölüm makineleri aynı zamanda uygarlığın şahinleridir. Teknolojinin ve ilerlemenin yıldızlarıdır. Ama gelecek de "tarih meleğinin" sırtını döneceği kadar korkunçtur. Kiefer'de mit-tarih karşıtlığı üzerine çalışan Lily Fürstenow'a göre, "sanatçının uçakları teknoloji harikası makineler değil, uçmaktan aciz hurda nesnelere... Benjamin'in gelecekte korkan melankolik meleğini hatırlatırlar. Kiefer'de meleklerin ruhani, kutsal, göksel varlığıyla uçakların kaba kütleleri birbirlerine karşıttırlar... O burada yeryüzüne inerek yoldan çıkmış olan bir meleğe, yani iblise işaret eder" (İnternet 17).

1946 yılında Belgrad'da doğan, Sosyalist Yugoslavya döneminde asker bir anne ve babanın büyük baskı ve disiplin altında yetiştirdiği, bugün günümüzde performans sanatının en önemli sanatçılarından biri olarak görülen Marina Abramovich'in sanatının oluşumunda yaşadığı dönemin ve ailesinin büyük etkisinin olduğu bilinmektedir. Savaşın sonra ulusal kahraman ilan edilen babası ve yüksek rütbeli bir asker olan annesi onun disiplinli ve sıkı bir eğitim almasını sağlamış, sanatçı çocukluk döneminde ebeveynlerinden sevgi göremeden büyüdüğünü belirtmiştir. Yugoslavya'da Güzel Sanatlar Akademisinde eğitim alan sanatçının performans sanatı denilince akla gelen ilk isimlerden biri olması, zorlu performanslarındaki

dayanıklılığı, kararlılığı ve gücüyle ilişkilendirilmektedir. Bu dayanıklılığın ve kararlılığın ise ailesinden almış olduğu disiplinli ve baskılı eğitim sonucu oluştuğu anlaşılabilmektedir.

Sanatçının II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından dünyaya gelmesi ve Yugoslavya iç Savaşı'nın etkileri, onun sanatını etkileyen unsurlar olmuştur. Sanatçının en bilinen performanslarından bir tanesi 1997 yılında Venedik Bienali'nde gerçekleştirdiği "Balkan Baroque" (Bknz. Resim 4.15) isimli performansıdır. Kimsenin eserini sergilemek istemediği bodrum katında gerçekleştirdiği bu performansında sanatçı bir oda dolusu kanlı hayvan kemiği üzerinde oturarak kemikleri temizlemeye çalışmakta ve çocukluğuna dair halk türküleri söylemektedir. Sanatçının arkasındaki video ekranlarında ailesine ve kendisine ait görseller bulunmaktadır. İzleyicilerin girmekte zorlandığı, ısının ve kokunun gün geçtikçe arttığı mekanda sanatçı dört gün geçirmiş, elindeki bez ve su dolu kovalarla kemikleri temizlemeye çalışmıştır. Bu temizleme işleminin arınma duygusuyla bağdaştırıldığı düşünülmektedir. Sanatçının bu performansı, yaşanan tüm savaşları ve Balkan Savaşı'nı lanetleyen, savaş karşıtı bir politik eleştiri olarak okunabilmektedir. Bu performans sanatçıya aynı yıl Altın Aslan En İyi Sanatçı ödülünü kazandırmıştır.

Bazı sanat eleştirmenleri, sanatçının Karadağ, Sırbistan, Hırvatistan gibi Balkan ülkelerinde yaşanan katliamlara dair duyduğu utancı izleyiciye aktarma çabası ve üzerinde oturduğu kanlı kemik yığınlarının da ülkesindeki çatışma durumunun betimlenmesi olarak yorumlamaktadır. Şarkılarla kemiklerden etleri sıyırmak ise üzüntüsünün bir dışavurumu olarak algılanmaktadır (Whitham ve Pooke, 2013, s. 64). Abramovic bu performansıyla iç savaşlarla geçen hayatına ve etnik temizliğe göndermeler yapmaktadır.



Resim 4.15. Marina Abramovic, Balkan Baroque, 1997, Performanstan Görüntü, Venedik Bienali

Günümüzde Çağdaş Sanatın en önemli isimlerinden biri kabul edilen, Eylül 2017’de ülkemize gelerek Sabancı Müzesi’nde “Porselene Dair” isimli kapsamlı bir sergi açan Çin asıllı aktivist sanatçı Ai Wei Wei, göç ve savaş konulu eserler üreterek politik eleştiri yapmaktadır. Sanatçı, ülkesinde yaşanan toplumsal ve siyasal olaylara ve yolsuzluklara tepkisi sonucu fiziksel şiddete maruz kalarak tutuklanmış ve bir süre cezaevinde kalmıştır.

Ai WeiWei ve diğer çağdaşları Çin’de yaşanan toplumsal ve kültürel sorunlar nedeniyle iyi bir eğitim alamamışlar ve yurt dışına çıkmak zorunda kalmışlardır. Bu durumda sanatçıların karşı karşıya kaldıkları önemli bir sorun ise ulusal kimliklerine sıkıca bağlı olan sanatçıların sanatsal kimliklerini geliştirip geliştiremeyecekleri olmuştur (Artun ve Öрге, 2014, s. 133-143).

Sanatçı sadece kendi ülkesine dair olaylara değil, tüm dünyada yaşanan haksızlıklara karşı tepkisi koymuş ve eserler üretmiştir. Özellikle göç ve mülteci sorunlarına değinen sanatçı politikacıları da bu bağlamda eleştirmektedir. Sanatçı politikacıların mültecileri gözardı eden tutumlarını utanç verici olarak nitelendirmiştir ve tepki olarak Avrupa’da bu süre içerisinde devam eden sergilerini erken kapattırıştır (Barnaby, 2013, s. 154-156).

Berlin’de yaşayan sanatçı, mülteci dramına değinmek adına, Konzerthaus Berlin konser salonunun sütunlarını, Avrupa’ya geçmeye çalışan mültecilere ait 14 bin adet can yeleğiyle kaplamıştır. Sanatçı bu sütunların arasına da üzerinde “Güvenli Geçiş” yazan bir bot yerleştirmiştir. Sanatçı bu çalışmasını Avrupa’ya geçmek adına umutla yola çıkarak, yolda hayatını kaybeden mültecilere ithaf ettiğini belirtmiştir.



Resim 4.16. Ai Wei Wei, Yerleştirme, 2016, Berlin

Günümüzde ülkesinde savaşın ve bombaların arasında yaşam mücadelesi veren bir çok insan, daha güvenli gördüğü bölgelere sığınmak ve insanca yaşamak için, özellikle refah ve rahat yaşamın cazibe merkezi olan Avrupa’ya göç etmeye çalışmaktadır. Birçoğu sınırlarda kurulan kamplarda yaşam mücadelesi verirken, bir kısmı da yaşamak istedikleri ülkelere kaçak yollardan ulaşmaya çalışırken, uygunsuz koşullarda, zortlu şartlarda yolculuklar yapmak zorunda kalıp, bu yolculuklar esnasında feci şekilde hayatını kaybetmektedir. Adeta bir insanlık dramı olan mülteci sorunu bir çok sanatçının eserlerinde değindiği konulardan biri olmuştur.

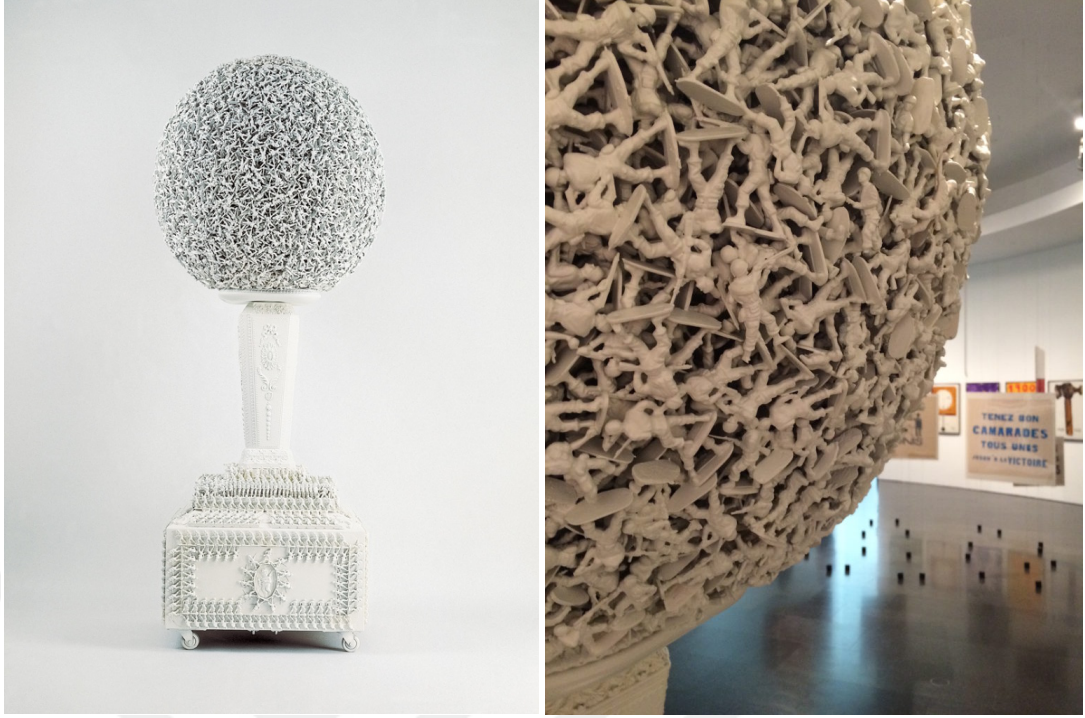
Ai Wei Wei’in “Porselene Dair” isimli sergisinin en etkileyici parçalarından bazıları hiç kuşkusuz mülteci dramını vurguladığı porselen tabaklar olmuştur. Sanatçı burada geleneksel bir malzeme olan porseleni, güncel ve politik bir sorunla bezeyerek alışılmışın dışına çıkmıştır. Geleneksel yöntemlerle üretilen porselen tabakların

üzerinde ortadoğu gibi kanlı bölgelerde yaşanan olayları ve mülteci dramlarını görülmektedir. 2 Eylül 2015'te ailesiyle birlikte Yunanistan'a geçmeye çalışırken botlarının Bodrum'da batması sonucu hayatını kaybederek, cansız bedeni kıyıya vuran üç yaşındaki Suriyeli mülteci çocuk Aylan Kurdi'nin görüntüsünü işlediği porselen tabak, serginin en etkileyici eserlerinden biri olmuştur.



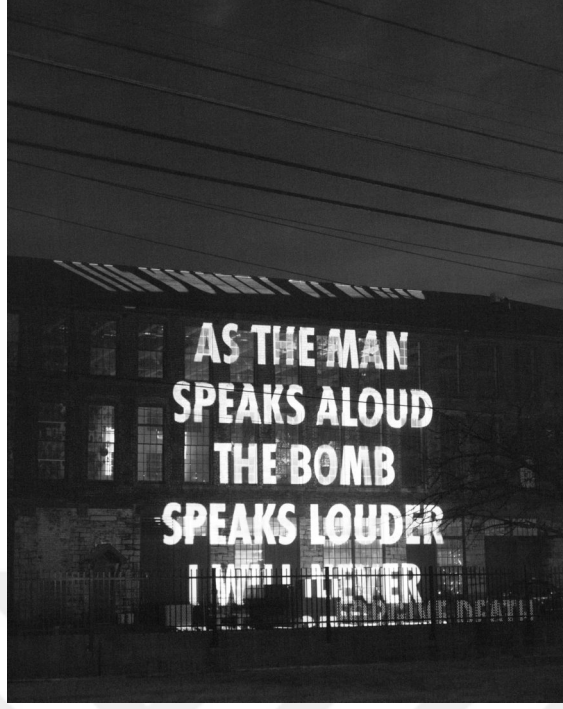
Resim 4.17. Ai Wei Wei, Porselene Dair Sergisinden Porselen Tabak Örnekleri, 2017, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul (Fotoğraf: Gülfem Karşılığ Marakoğlu)

İspanyol sanatçı Antoni Miralda'nın Barcelona Modern Sanatlar Müzesi'nde (MACBA) sergilenen ve kurşun askerlerden oluşan top şeklinde bir anıtı andıran heykeli, savaş karşıtı üretilen eserlerden biridir. Antimilitarist olarak bilinen sanatçı MACBA ile yaptığı röportajında askerlik sırasında sıkıntılar çektiğini ve bunu 1962-1966 yılları arasında asker çizimlerinde betimlediğini belirtmiştir. Vietnam Savaşı gibi dünyada yaşanan savaşlara göndermeler yapan sanatçının oyuncak askerler ile yaptığı heykel serileri Paris, Londra, Barcelona gibi Avrupa ülkelerinde sergilenmektedir.



Resim 4.18. Antoni Miralda, “Bir Bahçe Anıtı Projesi/Project of a Garden Monument” , 1969, 271 x 73,5 x 73,5 cm, MACBA Koleksiyonu, Barcelona

Reklam panolarından esinlendiği melez çalışmalarıyla tanınan 1950 doğumlu Amerikalı sanatçı Jenny Holzer, kamusal alanlar üzerine yansıttığı projeksiyon görüntüleri ve yazılı işleriyle bilinen, özel ve kamusal olanı sorgulayan, politik bir sanatçıdır. İzleyicileri etkisi altında bırakan, hiç beklenmedik yerlerde karşlarına çıkararak şaşırtan hem de mesajlar veren büyük boyutlu çalışmalarında özellikle “dil”in gücünden yararlanmaktadır. Eserlerinde güç, feminizm, savaş, cinsellik gibi konulara ağırlık veren sanatçı metnin anlamını güçlendirmek ve akılda kalıcılık sağlayabilmek adına büyük punto harfler kullanmaktadır. Çalışmaları İngilterenin önemli yazarları ve eleştirmenleri tarafından 1980’lerden günümüze, yapılan en iyi sokak sanatı çalışmaları olarak değerlendirilmiştir.



Resim 4.19. Jenny Holzer, For North Adams, 2017, Projeksiyon Görüntüsü, MASS MoCA, North Adams

Holzer mesajlarında seyirciye postmodern tecrübesini yansıtan rahatsız edici sorunları, siyasi görüşleri ve kişisel mesajları içeren metinler sunar ve asıl iş, sunulan mesaj olarak değerlendirilebilir. Holzer'ın çalışmasının gücü, sunum, metin, sembolizm ve malzemeler gibi birçok unsur anlam oluşturmak için bir araya geldiğinde gerçekleşir (Kaya, 2017, s. 173). Holzer'ın kamuya açık alanlarda elektronik panolar üzerinden çevreye yaydığı 'özlü sözler'inde belli bir mesaj vermek kaygısı sezilir. Holzer, toplumsal yapı içinde yalnızca cinsiyet ayrımcılığının yansımalarına değil, genel olarak tüketim kültürünün ne tür bir birey, ne tür bir toplum yarattığına odaklıdır. Holzer'ın tümüyle kendine ait 'özlü sözler'i, kolektif bilinçaltına yönelen bir iç ses gibidir: "Beni Arzularımdan Korum!"... (Antmen, 2014, s. 279-280)

Sanatçı, savaş esnasında kadınlara uygulanan cinsel şiddeti eleştirmek adına oldukça ses getiren bir işe imza atmıştır. Tecavüze uğrayan kadınların kanlarını mürekkeple karıştırarak bir Alman gazetesinin bu mürekkeple haber yapmasını sağlamış, Alman halkı bu duruma büyük tepki göstererek, bu gazetelerden hastalık kapıp kapmadıklarına dair telaşa kapılmışlardır. Lustmord (Seks Cinayetleri) adlı yapıtında

ise Jenny Holzer, tecavüze uğrayan bir kişinin, saldırganın ve tarafsız bir gözlemcinin bakış açısından tecavüzü anlatan metinleri deri üzerine uygulamıştır. (Artun, 2011, s. 281) Sanatçının bazı çalışmaları ise Yugoslavya savaşında yaşanan zulümleri anlatmaktadır. Kadınlara ve çocuklara uygulanan eziyeti anlatmak için çeşitli makalelerden biriktirdiği kelimelerin fotoğraflarını ve insan kemiklerini birlikte sergilediği çalışmalar üretmiştir.

Dünyanın belki de en çok merak edilen sanatçılarından biri olması kimliğini gizlemesiyle alakalı olan Banksy, İngiliz olması dışında hakkında neredeyse hiç bir şey bilinmeyen bir sokak sanatçısıdır. Sanatçı, ünlü olmayı reddedip kimliğini gizledikçe halk tarafından daha çok merak uyandırmaktadır. Banksy'nin kimliğini açıklamamasındaki sebebin yakalandığı zaman kamu malına zarar vermekten yargılanma durumu olduğu düşünülmektedir. Çünkü Banksy'nin eserlerini sanat eserinden ziyade aktivist bir eylem olarak gören bir mevcut bir kesim bulunmaktadır. Sanatçı 1970'lerden günümüze uzanan graffiti serüveninde yeni bir dönem açmış, yaklaşık on yıldır İngiltere başta olmak üzere bütün dünyada savaş, göç, hayvan hakları, kapitalizm gibi toplumsal konulara eleştirel tavırla yaklaştığı eserler üretmiştir.

Hiphop kültürüyle beraber 1970'lerin başında ortaya çıkan graffiti, zaman içerisinde birçok evrim geçirmiştir. 1980'lerde Pop Art akımdan fazlaca etkilenmiş olan graffiti stencil boyama adı verilen şablon tekniğini Pop Art'tan almıştır. Banksy'nin eserlerinin karakteristik özelliğini de bu teknikler oluşturmuştur. Banksy, 1990'ların başında serbest bir graffiti sanatçısı olarak sokaklara resimler yapmaya başlamıştır. Londra ve Bristol'de yapmış olduğu graffiti sanatı ile ilk kez dikkatleri üzerine çekmiştir. Genelde eserlerinde anti-savaş, anti-kapitalist ve anti-kuruluş gibi düşünceli görsel hale getirmesiyle ünlüdür. Her zaman krizin, çatışmanın ortasındaki insanların problemlerine dokunacak işler çıkaran, bir başka deyişle dünyanın kanayan yaralarına parmak basan bir tarzı olmuştur. Eserlerinde belli başlı imgeler kullanır, çocuklar, balonlar, yaşlılar, polisler, askerler ve maymunlar gibi...(İnternet-18)

Sanatçı aynı zamanda sıcak savaş bölgelerine giderek orada korkusuzca çalışmalar üretmiştir. Kimi zaman bu eserleri üretirken can güvenliği bulunmadığı ve ölüm tehditleri aldığını söylemiştir. 2007 yılında İsrail Duvarı'nın Beytüllahim bölgesine çizdiği, küçük bir kız çocuğu tarafından suçlu gibi duvara dayandırılarak aranan bir asker görüntüsü olan "Kız ve Asker" (Bknz. Resim 4.20) çalışmasını sanatçı "Santa's Ghetto" isimli sergisinin tanıtımında kullanmıştır. Sanatçı sergi için bu

bölgeyi seçmiş olmasının nedenini insan hakları konusunda tartışılır bir bölge olması ve İsa'nın doğum yeri olmasıyla ilişkilendirmiştir. Sanatçı Batı Şeria'da intihar bombacılarına karşı kurulmuş olan 680 kilometrelik duvarın üzerine bu duvarı dalgayı alan eserler çizmiştir. Duvara hayali delik görünümüleri açarak deliğin ardından görünen plaj, dağ görüntüsü gibi romantik manzaralar yaratmıştır (Resim 4. 21).



Resim 4.20. Banksy, Kız ve Asker, 2007



Resim 4.21. Banksy, Batı Şeria Duvarı, 2005

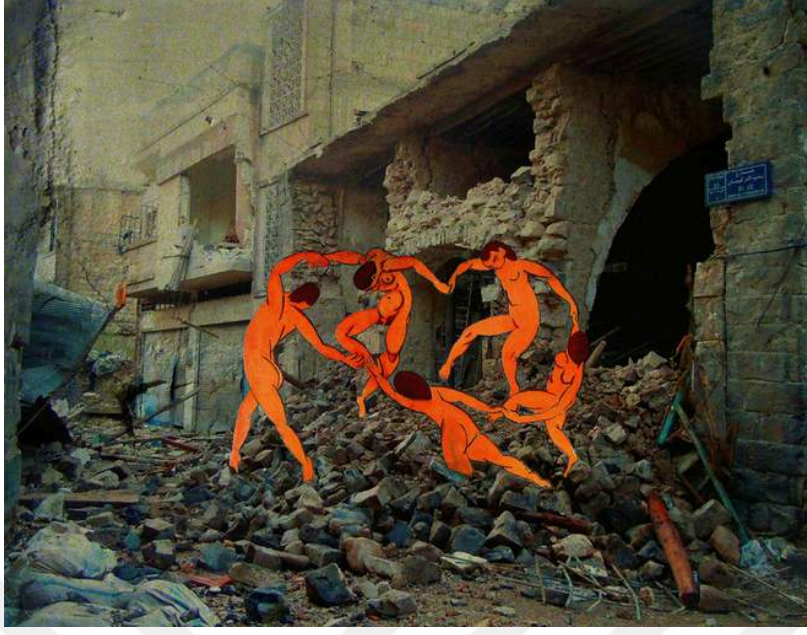
Banksy'nin sanatında en çok dikkat çeken şey ele aldığı konuları sarkastik bir yapıyla sokaklara taşımalarıdır. Sanatçının bu kadar ünlenmesinde de bu korkusuz tavrının ve güçlü anlatımının etkisi olduğu düşünülmektedir. Yine sıcak bir savaş bölgesi olan Gazze'de bombaların yıktığı bir binanın üzerine kedi resmi çizmiş, bununla ilgili yanına gelip neden kedi çizdiğini soran birine ise, şunları

söylemiştir: “Orada yaşayan bir adam yanıma gelerek resmin ne anlama geldiğini sordu. Ona Gazze’deki yıkıma dikkat çekmek istediğimi, bu yüzden de bu fotoğrafları internet sitemde paylaşacağımı, çünkü insanların yalnızca kedi yavrularının fotoğraflarına baktığını söyledim” (İnternet-19).



Resim 4.22. Banksy, Kedi, Duvar Resmi, Gazze

1980 Suriye doğumlu sanatçı Tammam Azzam, son yıllarda ülkesinde yaşanan kanlı iç savaşı eserlerinde sıklıkla işlenen bir temaya çeviren bir sanatçıdır. Şam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi mezunu olan Azzam, eserlerinde ülkesinde yaşanan savaşın sonuçlarını, ünlü ressamların kültleşmiş tablolarındaki figürleriyle biraraya getirerek dikkat çekmeye çalışmıştır. Bilgisayar teknolojilerinden yararlanarak ürettiği bu çalışmalarında kimi zaman bombalanmış, yıkık dökük ve harabe olmuş evlerin önüne Matisse’in Dans tablosundaki el ele tutuşup oynayan figürleri yerleştirmiş, kimi zaman Dalı’nın kimi zamansa Klimt’in figürlerini koymuştur. “Picasso yaşasaydı Guernica’yı Suriye’de çizerdi” diyen sanatçı ülkesinin acı gerçeklerini yansıtan bu çalışmaları sonucunda dünyada oldukça ses getirmeyi başarmıştır.



Resim 4.23. Tammam Azzam, Matisse, 2012, 45x60 cm, Suriye Müzesi

Dubai’de yaşayan Azzam eserlerinde, savaşın yol açtığı yıkım ve trajedi karşısında halkın çektiği acının yanı sıra uluslararası toplumun duyarsızlığını da işliyor. Onun en bilindik eserlerinden bazıları, tahrip edilmiş yer resimlerinin üzerine ünlü batılı resimlerin konulmasından oluşur (...) Azzam bir röportajında çalışmaları ile ilgili şunları söylüyor: “Ben, Suriyeliyim ve ülkemde olanlara müdahil olmak zorundayım; dolayısıyla eserlerini politik bağlamda gerçekleştiren bir sanatçayım” (İnternet-20).

Bangladeşli karikatürist ve grafiker sanatçı Morshed Mishu, illüstrasyondan yararlanarak, dünyanın bir çok savaş bölgesinde halkın yaşadığı acıları gözler önüne seren eserleriyle bilinmektedir. Gerçekte olan ve aslında olması gereken görüntüleri birleştirdiği çalışmalarında özellikle savaş mağduru çocukların hakları üzerine eleştirel tavırla yaklaşmaktadır. Sanatçı Resim 4.24’deki illüstrasyonunda, kanlar içerisindeki yaralı bir kız çocuğunu alıp sağlıklı, mutlu yaşayabileceği bir eve yerleştirerek, yüzüne gözüne çikolata bulaşmış bir halde oldukça mutlu şekilde resmetmiştir. Medyada gördüğümüz ve bizi derinden sarsan bu savaş görüntülerinin mutlu versiyonlarını çizen sanatçının eserleri sosyal medyada paylaşım rekorları kırmaktadır.



Resim 4.24. Morshed Mishu, Acıyla Dolu Bir Kadere Karşı Bir Ağız Dolusu Mutluluk, İllustrasyon

Sanatın genellikle görmezden geldiği, başını çevirip geçtiği bu meseleyi popüler bir araç olan illüstrasyonu kullanarak insanlığın gündemine taşıyan Morshed Mishu belki ‘kutsal sanat’ a hizmet etmiyor ama çok daha kıymetli bir iş yapıyor. Zira sosyal medya kullanıcısı çocuklar ve gençler bu görüntüler üzerinden akranlarının ne yaşadığını yeniden ve yeniden düşünme fırsatı bulacak, onlar için üzülecek ve belki bir şeyler yapmak isteyecekler. İşte asıl mesele zihinlerde bu ışığı yakabilmekte (İnternet-21).

İçinden geçtiği savaşın izleriyle yaşayan ve sanatını bu çerçevede oluşturan Bosna Hersek’li sanatçı Sejla Kamerić, savaşlarda sivillerin yaşadığı travmalar üzerine ürettiği kavramsal çalışmalarıyla bilinmektedir. Sanatçı, savaşın ortasında, yaşanan bütün o dramalara maruz kalan çocukların hayatlarını, ruhlarında açılan yaralarla ömür boyu sürecektir travmatik bir ruh haliyle yaşamının zorluğuna işaret etmekte ve bu sorunu sorgulamaktadır. Sanatçının 2015 yılında İstanbul Arter’de açtığı “Bim Bam Bom Çarpınca Kalp” isimli sergisindeki BFF (Best Friend/ En iyi Arkadaşım) yerleştirmesi, 190x270x210 boyutundaki bir oyuncak ayıdır. Çeşitli atık malzemelerden oluşturduğu, hırpalanmış görünümlü, normalden oldukça büyük boyuttaki bu oyuncak ayı yerleştirmesi, savaş çocuklarının yaşayamadıkları çocukluklarına ve tükenmişliklerine gönderme yapmaktadır. Sergideki diğer eserlerde de yine Yugoslavya Savaşından izler görülmektedir. *Kırılğan Ümit Hissi* isimli çalışmasında pencerelerin bombalanma sonucu yüksek sese ve şiddete maruz kalarak patlamasını önlemek için çapraz şekilde bantlanmış bir pencere görüntüsü,

Geride Kalanlar adlı video yerleştirmesinde ise Bosna Savaşı'nda tecavüze uğrayan ve kendisini beyaz elbisesiyle bir ağaca asan bir savaş mağdurunun hikayesini anlatmaktadır.



Resim 4.25. Sejla Kameric, BFF/ En İyi Arkadaşım, 2015, Yerleştirme

Savaş ve ölüm teması Bienallerde de sıklıkla işlenen temalardan biri olmuştur. Özellikle 2011 yılında açılan 12. İstanbul Bienalinin “Ateşli Silahla Ölüm” bölümünde silahla uygulanan şiddetin sonuçlarını ele alan hem çağdaş hem de tarihsel belge niteliğinde eserler bulunmaktadır. Felix Gonzales Torres'in 1990 tarihli kağıt destelerinden esinlenerek isimlendirilen bu sergide, şiddet ve savaş üzerine odaklanan katil, kurban, silah, cinayet ve ölüm temalı tarihsel, sosyolojik çalışmalar sergilenmiştir.



Resim 4.26. Felix Gonzales Torres, “İsimsiz” (Ateşli Silahla Ölüm), 1990, 83,8 x 114,3 x 22,9 cm, Kağıt Üzerine Baskı, Sayısız Nüsha, New York, ABD

İlk bakışta tekrara dayalı bu imgelerin ritmi göze hoş gelir. Fakat izleyici durup fotoğraflara ve yanlarındaki açıklamalara baktığında, konunun rahatsız edici özellikleriyle karşılaşır. Haberlerde Ortadoğu’da yaşanan terörden, mahalle çetelerinin neden olduğu vahşete, her gün ölüm görüntülerinin bombardımanına uğruyoruz ve böyle acımasız bir şiddetin karşısında insan ister istemez hissizleşebiliyor. Destedeki her kağıt parçasının kısa ömürlülüğü, atılabilir oluşu, hayatın kırılğanlığını tasvir eden bu yapıttan çıkardığımız sonuçları yansıtıyor (İKSV, 2011, s. 75-76).

Sergideki sanatçılardan bir diğeri, ölüm ve zaman temalı çalışmalarıyla bilinen 1972 doğumlu Belçikalı sanatçı Kris Martin, *Obüs Mermi Kovanları* (Obussen II, 2010) adlı enstalasyonunda, ölü insan görüntülerini birebir kullanmadan metaforik anlamda ölümü ve acıları anımsatmaktadır. İnsanlık tarihinin en kanlı savaşlarından biri olan 1. Dünya Savaşında kullanılan, üst üste yığıldığı yüzlerce boş Howitzer mermi kovanlarıyla özünde çekilen acıları simgeleyen ama görünüş olarak estetik bir iş üretmeyi başarmıştır.



Resim 4.27. Kris Martin, *Obüs Mermi Kovanları II*, (*Obussen II*) 2011, 12. İstanbul Bienali (Fotoğraf: Achim Kukulies)

Martin, çalışmasını estetik beğeniye uyacak parlak renklerle boyamış ve kullandığı nesnelere gerçekliği ile estetik durumunun zıtlığını vurgulayarak çarpıcı bir etki elde etmiştir (Yılmaz, 2015, s. 180). Sanatçının çalışmaları günümüzde birçok Çağdaş Sanat Müzesinde sergilenmektedir.

1982 doğumlu İsraili fotoğrafçı ve çağdaş sanatçı Ella Littwitz ise Resim 4.28’deki “Çarşaf” isimli çalışmasında, 1948 tarihli İsrail Bağımsızlık Savaşı’nda uçaktan atılan bir mermi sonucu vurulan İsraili bir askerin üzerine örtülen kanlı çarşafı sergilemiştir. Ölmüş olan askerin vücuduna sarılmış olan, saflığın ve temizliğin

simgesi beyaz renkteki çarşaf, askerin kanına bulanmıştır ve savaşın izlerini bize derin bir şekilde hissettirmektedir.



Resim 4.28. Ella Littwitz, Çarşaf, 2010

Amerikalı sanatçı Kristen Morgin, Francisco Goya'nın ünlü 3 Mayıs 1808 (Bknz. Resim 3.3) isimli infaz tablosundaki sahneyi, sembolikleşmiş çizgi film karakterleri oyuncaklarla ve kilden hazırladığı oyuncak figürlerle yeniden canlandırmıştır. Sanatçı bu uyarlamasında git gide artan şiddet olaylarına ve silah kullanımının genç nesildeki artışına değinmekte ve bunu herkesin bildiği, masum çizgi film karakterlerini kullanarak gerçekleştirmektedir. 12. İstanbul Bienali'nde sergilenen enstalasyonlardan biri olan bu çalışma, şiddet içerikli oyunların ve oyuncakların çocuklar üzerindeki etkilerini de anımsatan eleştirel bir çalışma olmuştur.



Resim 4.29. Kristen Morgin, 3 Mayıs, 2011, 12. İstanbul Bienali, İstanbul

Antoni Miralda'nın yanısıra Kuveytli sanatçı Ala Younis de kurşun askerlerle eser üretmiş bir sanatçıdır. Sanatçı, 12. İstanbul Bienalinde sergilediği ve yaklaşık 12.000 adet asker kullandığı enstalasyonunda, günümüzde Ortadoğuda yaşanmakta olan savaflara gönderme yapmaktadır. Kurşun asker endüstrisine de değinen sanatçı enstalasyonun hazırlık sürecini şu şekilde anlatmaktadır: *“İki Dünya Savaşı arasındaki dönemde, Ortadoğu haritası bir değişim süreci geçirmekteyken, kurşun asker endüstrisi ciddi bir yükseliş gösterdi. Modern dönem öncesinde oyuncak askerlerle yalnızca soylu ailelerin çocukları oynardı ve gelecekteki saltanatlarına hazırlanmaları için kraliyet ailesi mensubu erkek çocuklarına gösterişli oyuncak asker takımları sunulurdu. Ortadoğu'nun bugünkü ordularının oyuncak asker takımları henüz hazırlanmamıştı. Kurşun Askerler günümüz Ortadoğu'sunda savaflarla alakası olmuş veya karşı karşıya kalmış dokuz orduyu betimliyor. 2010 yılında etkin olan birlik sayısı ile orantılı şekilde üretilen orduların tümü aynı kalıpla hazırlandı ve Mısır, Lübnan, Irak, İran, İsrail, Ürdün, Filistin, Suriye ve Türkiye'nin askeri üniformalarına uygun şekilde elde boyandı (İKSV, 2011, s. 292-293)* Sanatçı eserinde çeşitli nedenler sonucu bireylerin araçsallaştırılmasını eleştirerek, militarizm gibi konulara değinmektedir.



Resim 4.30. Ala Younis, Kurşun Askerler, 2010-2011, 12.İstanbul Bienali, İstanbul

Fotoğraf, video, enstalasyon, heykel ve performans gibi sanat dallarında eserler üreten ve aynı zamanda sanat, kültür konusunda eleştirel yazılar yazan 1943 doğumlu Amerikalı sanatçı Martha Rosler, 12. İstanbul Bienalinde sergilediği “*Bringing The War Home/Savaşı Eve Taşımak*” isimli fotokolaj dizisiyle bienaldeki en etkili savaş temalı eserlerden birini ortaya koymuştur.

1970’lerden beri fotoğraf, video, performans ve enstalasyon dallarında çalışan Rosler, gündelik hayatın görsel temsillerine feminist perspektiften, eleştirel bir bakışla yaklaşarak, kendi deyişiyle “kişisel hikâyelerin içine kamusal anlatılar yerleştirdi” (İnternet-22). 1962-72 yılları arasında ürettiği 20 adet eserden oluşan bu dizide sanatçı Vietnam Savaşı’na ait, dergilerde yayımlanmış ölü insanların, yanmış bölgelerin ve sıcak çatışmaların fotoğraflarını, ABD’ye ait dekorasyon dergilerindeki görsellerle birleştirmiştir. Savaş fotoğraflarının dramatik haliyle dekorasyon dergilerindeki tertemiz, yepyeni evlerin, odaların anlamsal zıtlığını biraraya getirdiği bu kolaj çalışmalarında sanatçı evlerinin içine adeta savaşı ve ölümü sokmaktadır.



Resim 4.31. Martha Rosler, Savaşı Eve Taşımak; Güzelim Ev, 1967-72, 12. İstanbul Bienali, İstanbul

Jacques Ranciere, Resim 4.31’deki “Savaşı Eve Taşımak: Güzelim Ev (1967-72)” adlı, serideki çalışma için şunları dile getirmiştir: “1970’lere baktığımızda, Amerikalı angaje bir sanatçı olan Marta Rosler’in, Vietnam savaşının görüntülerini mutlu

Amerikan iç mekân görüntüleri üzerine yapıştırdığı Savaşı Eve Getirmek adlı seriyi oluşturan fotomontajları görebiliriz. Bunlardan Balonlar adını taşıyan bir montajda, şişirilmiş balonlardan oluşan bir köşenin bulunduğu geniş bir villada, Amerikan ordusunun kurşunlarıyla katledilmiş bir çocuğu kollarında taşıyan bir Vietnamlı görüyorduk. İki görüntünün bağlantısı ikili bir etki yaratmak istiyordu: Mutlu Amerikan iç mekânını emperyalist savaşın şiddetine bağlayan tahakküm sisteminin bilincine varılması ve bu sistemdeki günahkâr suç ortaklığının hissedilmesi. Bir yandan görüntü şunu söylüyordu: Görmeyi bilmediğiniz gizli gerçeklik işte burada, bununla tanışmalı ve bu bilgiye göre hareket etmelisiniz. Fakat bir durumun bilinmesinin onu değiştirme arzusunu harekete geçireceği kesin değildir. Bu yüzden görüntü başka bir şey söylüyordu. Diyordu ki: apaçık gerçeklik işte burada, ama onu görmek istemiyorsunuz, çünkü bundan sorumlu olduğunuzu biliyorsunuz. Böylece eleştirel düzenek ikili bir etkiye ulaşmayı hedefliyordu: gizli gerçeklik hakkında bilinçlenme ve inkâr edilen gerçeklikle ilgili bir suçluluk duygusunun uyanması” (Ranciere, 2010, s. 29).

İnsanların savaşları artık televizyonlardan evlerinde naklen izliyor olması, Martha Rosler’ın sıcak savaş cephesi ve ev gibi iki zıt ortamı birbirine kaynaştırmadaki düşüncesi olarak algılanmaktadır. Elektrik süpürgesi reklamındaki kadın figürün perdeyi çektiği zaman karşılaştığı savaş alanı da bunlara bir örnektir. (Bknz. Resim 4.32) Bu tür tezatlıklar seyirciyi sorgulatmak ve şok etmek gibi amaçlar taşımaktadır. Savaş karşıtı bir sanatçı olan Rosler aynı zamanda sınıf, cinsiyet, ırk ayrımı gibi insan hakları konularında da duyarlı bir tavır sergilemektedir.



Resim 4.32. Martha Rosler, Perdeleri Temizlemek (Cleaning the Drapes), Savaşı Eve Taşımak, Güzelim Ev Serisinden, 1967-72.

Savaşı Eve Getirmek serisi, “sanat dünyası”na ancak 1990’ların başında girdi: 1991’de, özgün kolajlardan üretilen sınırlı edisyonlar basıldı ve New York’taki Simon Watson Gallery’de sergilendi. Rosler sonradan, “bu eserlerin tarihe kaydedilmesi için şu ya da bu şekilde normalleşmeleri gerektiğini anlamıştım” diyecekti. Kolajları sergilemesinin bir sebebi de, bunların birer “imaj muharebesi” işlevi görmesini istemesiydi. Üretilmelerinden 20 sene sonra sanat dünyasına ait bir ortamda görünmeleri, eserleri, Rosler’in çalışmalarının da biçimlenmesinde payı olduğu postmodern söyleme yerleştirmiş, ama aynı zamanda 1991 Körfez Savaşı’yla aynı tarihe denk gelmişti. Vietnam Savaşı montajları, hayatın içinde sahte biçimde ayrıştırılan deneyimleri –uzaktaki bir savaş ile Amerika’nın oturma odalarını– birbirine bağlıyor, medya temsilleri ile kamuoyu, reklam ile politika, cinsiyetçilik ile şiddet, “militarize” dış alan ile barışçıl ev içi arasındaki güçlü ilişkileri teşhir ediyordu (İnternet-22).

12. İstanbul Bienali küratörü Jens Hoffman, Martha Rosler’la yaptığı röportajında, ilk sergilediğinde bu tarz kışkırtıcı çalışmaların nasıl bir tepki aldığını sormuş, Rosler ise, “*Bu montajları sergilemedim, eylemlerde veya eylemlerin yapıldığı yerlerin yakınlarında fotokopiyle el ilanları olarak dağıttım. Bazıları da yeraltı diye nitelendirilen gazetelerde çıktı. Dolayısıyla aldığım tepki neredeyse her zaman olumluydu. Sanat dünyasına sevdalı daha yaşlı kuşak için bile apaçık bir gerçeğe işaret ediyordu yapıt. Tanıdıklarımın hiçbiri savaş yanlısı değil ya da evdeki ile dışarıdaki savaş arasındaki ilişkiyi anlamayan birilerinin olduğunu sanmıyorum. Yapıtta oturma odalarında ceset bulunmuyor. Temel fikrin bir kısmı da bu, yani uzaklık meselesiydi. Oturma odalarının bazılarında savaşta yaralananlar ve siviller vardı, fakat ölü savaşçılar bulunmuyordu. Bazı savaşçılar besbelli ölmüş, fakat pencerelerin dışındalar.*” (İKSV, 2011, s. 257) şeklinde açıklama yapmıştır.

“İnsanlar bugün Vietnam Savaşı montajlarına baktıklarında evrensel mesajlar görüyorlar. Bu yüzden yeni bir seriye başlamanın zamanı gelmişti” (İnternet-22) diyen Sanatçı 2004 yılında, Ortadoğudaki savaflara değinmek için aynı başlıkla, “yeni seri” ifadesi ekleyerek yeniden çalışmalar üretmeye başlamıştır. 11 Eylül sonrası ortadoğuda yaşanan işkence olaylarını yine moda ve reklam görüntüleri gibi tezat imgelerden yararlanarak kendi eleştirel tarzıyla ele almıştır. Sanatçı, Jens Hoffman’ın *“Protestonuzu ifade etmek için neden benzer bir stratejiye başvurmayı tercih ettiniz?”* sorusuna ise dünyada savaş anlamında bir şey değişmediğini, 30-40 yıl önceye geri döndüğümüzü ve ne yazıkki yaşadıklarımızdan ders çıkaramadığımızı belirtmiştir (İKSV, 2011, s. 258). Bilgisayar teknolojilerinin üst düzeylere çıktığı, photoshop gibi programların yaygın kullanıldığı bu teknoloji çağında çalışmalarını hala elle kesip yapıştırarak üreten sanatçı, Çalışmalarında neden kolaj kullandığını ise şu sözlerle açıklamaktadır: *“Kolaj aynı anda hem ayrılığa hem de birleşmeye işaret edebiliyor. Kavramsal açıdan apaçık olan, fakat zihinlerimizde ayrıştırmayı tercih ettiğimiz şeyleri, yani günlük yaşamlarımıza ve mutluluğa ilişkin görüntülerle savaş, ölüm ve parçalanma görüntülerini vurgulayabiliyor. Sonuçta şiddetin sorumlusu biz olabiliriz, ama öylesine uzakta ki”* (İKSV, 2011, s. 256-259).

Politik temalı fotomontajları ile bilinen bir diğer sanatçı, İrlandalı Sean Hillen’dir. Eserlerinde ülkesindeki işgal halini anlatan sanatçının amacı işgalin kaos ortamını bir araya getirdiği imgelerin tezatlığıyla topluma iletmektir. Çektiği fotoğraflarla oluşturduğu kolaj çalışmalarında genellikle din, politika, televizyon, turizm gibi konulara değinmiştir. Sanatçının birçok özel ve kamu koleksiyonunda eserleri bulunmaktadır.



Resim 4.33. Sean Hillen, Yeni Bir Şehir için Dört Fikir, (Four Ideas For A New Town), 1987, 44x28cm, Kolaj, İmparatorluk Savaş Müzesi

Son yıllarda gerçekleştirilen bienallerdeki belki de en çok konuşulan eserlerden biri, Cezayirli sanatçı Adel Abdessemed'e ait 2013 yılında yapılan Cri (Feryat) adlı heykel çalışmasıdır. Sanatçı, eseri hepimizin arşivlerdeki en bilinen savaş fotoğraflarından tanıdığı ünlü "Napalm Girl" Kim Phuc'un ölümsüzleşmiş fotoğrafından (Bknz. Görsel 4.8) esinlenerek oluşturmuştur. Çocuğun hayattan koparılmışlığı ve o andaki savunmasızlığı izleyicide derin bir keder ve acıma duygusu yaratmaktadır. Bienaldeki diğer işlerden ayrı olarak tek başına bir odada sergilenen ve insanların incelemek için teker teker içeri alındığı eser, gerçek boyutlarda yapılmıştır ve Vietnam'da yaşanmış olan trajediyi gözler önüne sermektedir.



Resim 4.34. Adel Abdessemed, Feryat (Cri), 15. İstanbul Bienali, 2013 (Fotoğraf: Gülfem Karşılığil Marakoğlu)

Yaşamış oldukları köye atılan bomba sonucu yanmış vücuduyla acılar içerisinde kaçmaya çalışan küçük kız çocuğunun betimlendiği çalışma, fildişinden yapılmış olması sebebiyle izleyenler ve hayvanseverler tarafından eleştiriler almıştır. Sanatçının malzeme olarak fildişi kullanması bienal kitabında şu şekilde açıklanmaktadır: *“Daha yakından bakıldığında, bir filin dişlerinden yapılmış olması nedeniyle heykelin yüzeyinde küçük kabartılar görülür. Bu da heykele bir maddi tarih katmanı ekler. Feryat, heykel formundan başvurulan fotoğraf ve kullanılan malzemeye kadar her şeyiyle, bize evini, huzurunu, onurunu ve yaşamını yitirmenin ne demek olduğunu anlatır; acı ve şiddetin trajik zaman dışılığı gösterir”* (İKSV, 2017, s. 126).

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitim gören, çalışmalarını Paris’te sürdürmekte olan sanatçı Sarkis Zabunyan, sanat hayatına klasik resimle başlamış olsa da, disiplinlerarası işleri ve enstalasyonlarıyla da bilinmektedir. Bellek, savaş, zaman ve mekan gibi kavramlar üzerinden çalışan sanatçı, toplumsal ve

siyasal olaylara eserlerinde eleştirel bir tavırla yaklaşmaktadır. Sanatçı “Savaş Ganimetleri” olarak adlandırdığı tarihsel nesnelere yerleştirmelerinde kullanmakta, seyirciyle iç içe olan eserlerinde bir bütünsellik yakalamaktadır. İkinci Dünya Savaşı’na tanıklık eden sanatçının eserlerinde “karartma, kamuflaj” gibi savaş terimlerine sıklıkla rastlandığı dikkat çekmektedir. Neon ışıklardan, ses ve teknolojik unsurlardan yararlanan sanatçının eserleri dünyanın bir çok önemli müzayede ve koleksiyonunda yer almaktadır.

Sanatçı eserlerinde neden “Black Out” terimini kullandığını şu sözlerle ifade etmektedir: *“Black-out, askeri bir terim. Saklanmayı gerektiren bir durumu belirliyor. Ancak, aynı zamanda daha iyi saldırabilmek için saklanma gerekliliğini vurguluyor. Bu terimin başka çağrışımları da var: Akım bir an için tüm düşüncelerden arınması, bir gizli işi örtbas etmek vb... O başlığı verdiğim işlerde karartmayı, katranla gerçekleştirirken katranı yakarak kullandığımdan, aynı zamanda içindeki, gerisindeki ‘kara’yı çıkarıyordum. (Bir çeşit şeytani kaçırmak gibi.) Böylece kullandığım gereçler içlerindeki enerjiyi kusuyordu. Ve bu enerji kapkaraydı...”* (Oral, 1979, s. 20)



Resim 4. 35. Sarkis Zabunyan, Black Out I, 1974, Galerie Handschin, Basel

“Sarkis’in çalışmaları; geçmişin, tarihin derinliklerinden kaynaklanan, bilim öncesini araştıran tavrıda ve teknolojinin sanatı değil de, teknolojinin arkeolojisini ele alır” (Deliduman, 2004, s. 35).

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve Paris Ecole Nationale Superieure Des Beaux-Arts mezunu, savaş karşıtı çalışmalarıyla bilinen İstanbul doğumlu sanatçı Handan Börüteçene, 2002 yılında Venedik Bienali kapsamında, Nobel ödüllü yazar Thomas Mann’ın *Venedik’te Ölüm* isimli romanıyla ünlene Hotel des Bains’in terasına büyük bir dikdörtgen masa koyarak, masanın üzerine Andre Vicentino’ya ait bir savaş tablosunun görselini örtü şeklinde yerleştirmiştir. Muşamba örtünün üzerinde Osmanlı ordusuyla Venedik arasında geçen Lepanto (İnebahtı) Deniz Savaşı yer almaktadır. Sanatçı, örtünün kenarlarına ekonomi kanallarında görmeye alışkın olduğumuz değerleri şerit halinde yerleştirmiştir (Bknz. Resim 4.36).

Börüteçene, kolektif bir yaklaşımla, bireysel ifade ve farkındalığın gücüne yaslanarak, küresel bir anlatıya alternatif getirebilecek umut tohumları ekmeye çalışıyor. Eser üretimindeki “onarıcı”, “iyileştirici” ve dönüştürücü duruşta Joseph Beuys’un ruhunu duyumsamamak imkansız. Şefkat ve affedebilme erdemi, koca bir tarihin sorumluluğunu almak konusunda varoluşçu bir “imkansızlık”la ortaya koyduğu psikolojik ve fiziksel, entellektüel ve yerel gayret, hep bu çalışmaların dokusuna işliyor (...) Börüteçene’nin toplumsal duyarlık, cömertlik ve iyi niyetle bezediği bu “yas” kılıflarının altında, tıpkı toprağın devraldığı ölümün yaşamı zaten vaat ediyor olmasındaki gibi, ilahi bir dönüşüm umudunun acı onuru yatıyor (Altuğ, 2012, s. 27)



Resim 4.36. Handan Börüteçene, Barış İçin Ayrılmıştır, 2002,Venedik Bienali

Sanatçının masanın etrafına sandalye yerleştirmeyerek oturulmasını engellemesinin nedenini Altuğ insanların gerçeklerle yüzleşme konusundaki çekingenliğiyle bağdaştırmaktadır: *“Savaş olgusunu otuz yıla yakın süredir yapıtlarına nakşeden Börüteçene’nin barışa ayrılmış masasına kimse gelip oturmadi. Zaten kendisi de bunu öngörür bir refleksle, masaya sandalye koymamıştı. Masa, hiçbir şeyin üzerini örtmüyor, aksine vicdanları deşen iplik iplik görselliğiyle, üzeri açık bırakılmış bir ahlak kadavrasının can çekişir halini somutluyordu”* (Altuğ, 2012, s. 10).

Çalışmalarında atık malzemelerden yararlanan, toplumsal bellek üzerine gerçekleştirdiği enstalasyon, heykel ve video çalışmaları bulunan Hale Tenger ise politik ve toplumsal üretimleriyle bilinen bir sanatçıdır. 1992-1995 yılları arasında Bosna Hersek’te yaşanan ve yüzbinlerce kişinin hayatını kaybettiği, yaklaşık 2 milyon insanın da evlerini terk etmek zorunda kaldığı Bosna Savaşı, bütün dünyada trajedik etkiler uyandırmıştır. Hale Tenger, 1993 yılında gerçekleştirdiği “Nezih Ölüm Gardiyanları” (Resim 4.37) isimli enstalasyon çalışmasında boş bir mekanda hazırladığı düzeneğe metal raflar ve üzerlerine içerisinde Bosna Savaşı’na ait görüntüler ve Kırklareli’ndeki kampta bulunan sığınmacılarla yaptığı röportajlardan elde ettiği yazılar bulunan 800 adet kavanoz yerleştirmiştir. Mekanda aynı zamanda savaşa ait sesler yankılanmakta ve izleyiciye savaş ortamını yaşatmaktadır. Sanatçının eserleri yurtiçi ve yurtdışında bir çok önemli sanat koleksiyonlarında sergilenmektedir.



Resim 4.37. Hale Tenger, Nezih Ölüm Gardiyanları, 1993

Göç ve mülteci sorununun güncel bir toplumsal sorun olması dolayısıyla günümüz sanatında eserlere sıklıkla konu olduğu görülmektedir. Ai Wei Wei gibi Suriye’li mültecilerin yaşadıklarına dikkat çekmek isteyen bir diğer isim Halil Altındere’dir. Ulusal ve Uluslararası bir çok sanat etkinliğinde yer alan, politik, sosyolojik ve kültürel ağırlıklı çalışmalarıyla bilinen 1971 Mardin doğumlu sanatçı, “Space Refugee/ Uzaydaki Mülteci” isimli çalışmasında eleştirel bir tavırla mülteci sorununu ele almaktadır. Ülkeler arasında yaşanan pazarlıkların olumsuz sonuçlarını mültecilerin çektiğine değinen sanatçı, “Mültecileri kimse istemiyorsa Mars’a mı gidecekler?” (İnternet-23) diyerek çalışmasında bir süredir Türkiye’de yaşayan Suriyeli savaş pilotu ve kozmonot Muhammed Faris’in hayatından yola çıkmaktadır. Sanatçı, izleyiciyi ortama daha da çok adapte edebilmek adına VR Teknolojisinden (Virtual Reality) yararlanarak sanal bir uzay deneyimi yaşatmayı amaçlamıştır (Bknz. Resim 4.38).



Resim 4. 38. Halil Altındere, Space Refugee/ Uzaydaki Mülteci, 2017, Andrew Kreps Gallery, New York

Sanatçı, eserde neden Virtual Reality/ Sanal Gerçeklik teknolojisinden yararlandığını ise şu sözlerle ifade etmektedir: *“Önemli olan konu ve konunun doğru aktarılmasıydı. Teknolojinin işlenen konuya göre daha çok ön planda olduğu projelere sıcak bakmıyorum. Daha ulaşılabilir, masrafın teknolojiye değil de içeriğe aktarılacağı işler üzerinden hareket ediyorum. Ama bu sergide, konunun doğası gereği bu aygıtların kullanılması gerekiyordu biraz da. Çünkü, Space Refugee’yi yaparken ve mültecileri kimse istemiyorsa onları Mars’a mı yollayalım dediğimizde, izleyicinin o empatiyi yaşamasını istedik. Bu yüzden de mesela VR geçtiğimiz senelerde üzerinde yeni çalışılan bir teknolojiydi ve var olan örnekler de daha çok stüdyoda yapılmış 3D işlerdi. Hiç gerçek zamanlı bir video izlememiştim ben. Londra’da bir arkadaşım [Evre Ergun] VR ile ilgili bir eğitim alıyordu. Onu davet ettim. Bir de hazırlık olarak, öyle bir yerde çekelim ki bunu, stüdyo olmasın istedik. Kapadokya buna olanak veriyordu. Dolayısıyla gerçek zamanlı, fazla kurgu olmayan bir şey olsun istedik. Bu ütopyik statement’ı izleyici için gerçekçi bir hale getirmeye çalıştık, böylece izleyici hem kavramsal olarak, hem empati kurarak, hem de görsel olarak bu işle bir etkileşime girsin istedik. O açıdan bu teknoloji olmazsa olmaz bir şeye dönüştü. Nitekim bu fikrin sergide çalıştığını da görmüş olduk”* (İnternet 24).

Sibel Avcı Tuğal, Halil Altındere’nin çalışmasında yararlandığı VR teknolojisinden şu şekilde bahsetmektedir: *“V/R kullanıcıyı başka bir ortama götürür. Kasklar veya*

gözlükler yardımı ile insanın varlık alanını tamamen simülasyon olan sanal ortama taşır. Bu uygulamalar hem görsel hem de işitsel olarak insanı gerçek dünyadan koparan/ayıran uygulamalar olarak düşünülebilir. Gerçek yaşamdan ayrı ve yabancı olan bir siber dünyada olmak ise insanın varlık alanını, duygularını genişletmesini, farklı deneyimler yaşamasını sağlamaktadır. Bu deneyimlerin sonuçlarının olumlu veya olumsuz oluşu ile ilgili psikolojik, kültürel ve toplum bilim alanında araştırmalar yapılmaktadır. Dijital evrende var olmak, bu evren içinde yeni bir yaşam biçimi oluşturmak sanal gerçeklikle mümkündür“ (Avcı Tuğal, 2018, s. 87).

Üç boyutlu, atık malzemelerle ürettiği ve toplumsal, kültürel sorgulamalar yaptığı kavramsal çalışmalarıyla günümüz sanatında önemli bir yere sahip olan İrfan Önürmen, basılı ve görsel medyadan elde ettiği imajları eleştirel bir biçimde izleyiciye aktarmaktadır. Dayak, şiddet, savaş gibi olguları aktarırken eserlerinde özellikle malzeme olarak tül den yararlanarak, malzemenin masum niteliklerini konunun yıkıcılığıyla birleştirmiştir. İzleyiciyle sanat eseri arasında katmanlar koyarak, gerçek ve düş arasında çatışma yaratan sanatçı, üst üste tekrar eden imgelerle kayıtsızlaşmaya dikkat çekmektedir. Resim 4.39’da yer alan eserde sanatçı üst üste yer alan silah, asker ve savaş uçağı görsellerini tül ile kapatarak, gerçeğin medya tarafından kimi zaman örtülmesine gönderme yapmaktadır.



Resim 4.39. İrfan Önürmen, Suçu Seyretmek Serisinden, 2007, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Körfez Savaşı sürerken medyanın kamuoyuna sunduğu görüntüler sonrası halkın ruh halini Kevin Robins şöyle özetlemektedir; “Gerçek dünyayla, savaşı dinlemenin, hissetmenin ve tepki vermenin gerçekliğiyle bağlantılarımız kopmuştu. İmaja çok fazla gömülmüş olduğumuz için ahlaki olarak kilitlenmiş ve nötrleşmiştik” (Robins, 1999, s. 116).

Hüsnü Dokak, 11 Eylül sonrasında dünyada gelişen süreç ve Irak Savaşı üzerine tarihsel bir bakış açısıyla oluşturduğu “Bağdat Kesikbaşlar” serisinde şiddet ve savaş olgularını ele almaktadır. Resim 4.40’daki eserde sanatçı, insanoğlu’nun kültürel birikimlerine ait Babil Kulesi, antik heykeller gibi imgeleri kullanmıştır. Sanatçı, Ortadoğu ve Mezopotamya coğrafyasından kullandığı bu imgelerle bu bölgenin geçmişten beri kanlı bir coğrafya olduğunu ve hala bu kaderden kurtulamadığını düşündürmektedir.

“Irak Kesikbaşlar”da (...) konu Irak, savaş ve arkada bırakılanlar, tarihin başından beri Mezopotamya’nın kaderi de denebilecek bir öyküyü içerir. Resimlerdeki ana figürlere baktığımızda askeri haritaları çağrıştıran yerler, mevzileri belirten orayı işaret eden, bayraklar, tanklar işgali düşünülen yerin düşünülüşünü gösterirken, fonda görülen Babil kulesi geçmişten günümüze uygarlığın çilesini ve içinde bulunduğu yıkımla yokoluşu gösteriyor gibidir. Resimlerin zeminleri (peyzaj) Doğu’nun uçsuz bucaksız bozkırı, çöl, Batılı için ötekinin yurdu olan yerler. (...) Yıkım, yokoluş, kaybolmuşluk vb. Kesikbaş imgeleri ise geçmişten beri bu yerlerin sıklıkla karşılaştığı trajediyi gösteriyor (Tek, 2005, s. 3).



Resim 4.40. Hüsnü Dokak, “Bağdat Kesikbaşlar” Serisinden, 2005, 100x125 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Galeri Akdeniz

Özellikle günümüzde hala yaşanmakta olan kanlı iç savaşlar ve uluslararası savaşlar, her yaştan ve kesimden sanatçının savaş temasına yönelmesine vesile olmaktadır. Bu bağlamda günümüzde genç kuşak sanatçıların savaşa karşı duyarlılıkları ve savaş temalı çalışmaları dikkat çekmektedir. Bunlardan biri, dünyanın çeşitli ülkelerinde kişisel sergiler açmış, son yıllarda ürettiği deneysel eserlerle dikkat çeken Erinç Seymen'dir. Sanatçı, Doha'daki "Revolution Generations" isimli sergide yer alan, aynı zamanda Arab Museum Of Modern Art Müzesinin Koleksiyonunda da bulunan eserinde el bombası gibi şiddet unsuru olan bir öğeyi, kelebek gibi zararsız ve naif bir imgeyle birleştirip zıt kavramları birarada kullanarak savaş ve şiddet kavramlarına eleştirel bir tavırla yaklaşmıştır.



Resim 4.41. Erinç Seymen, İsimsiz, 2018, Arab Museum Of Modern Art, Katar

Savaş ve şiddet olgularını diyalektik imge kavramı üzerinden ele alan sanatçılardan biri olan Engin Aslan, "bir tanık olarak sanatçı" bağlamıyla 11 Eylül saldırıları sonrasındaki süreci konu edindiği eserler üretmiştir. Resim 4.42'deki "Pasajlar I" isimli çalışmasında birbirine zıt yönde bakan başlar, II. Dünya Savaşına, Özgürlük heykeline ve Irak Savaşı'na dair imgelerin bulunduğu göze çarpmaktadır. Ayrıca sanatçı resmin üst kısmına tersten yazılan "History" sözcüğünün Walter Benjamin'in Paul Klee'nin "Angelus Novus" resmi üzerine söylemlerinde olduğu gibi tersten bakışı imlemek adına yapılmış olduğunu şu sözlerle belirtmektedir:

“Çünkü resme doğru bakan izleyici, Angelus Novus’taki gibi geçmişe bakmakta ve sırtı tıpkı söz konusu resimdeki gibi geleceğe doğru çevrili olduğundan, resme bakan kişi de tıpkı tarih meleği gibi önünde, insanlığın yarattığı yıkıma ait imgeleri görerek zamanda ileriye gitmektedir “ (Aslan, 2017, s. 63-64).



Resim 4.42. Engin Aslan, Pasajlar I, 2016, 130x150 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik (Aslan, 2017, s. 61)

Örneklerden de anlaşılacağı gibi savaş, geçmişten günümüze, her koşulda ve her dönemde sanatçıların üretimlerine ilham kaynağı olmuştur. Sanatçılar çoğu zaman savaşa, toplumsal olaylara, adaletsizliğe karşı tepkilerini kendi yöntemleriyle, sanatlarıyla ortaya koymuşlardır. Teknik ve yöntem olarak ayrışsalar da, çoğunun anlatmak istediği şey genel çerçevede benzerdir. İnsan hakları, hür ve eşit yaşam, dünya barışı, insanca yaşamak her daim sanatçıların ortak kaygısı ve dileği olmuştur. Dünyada savaşlar ve zulümler devam ettikçe, sanatçıların kaygıları, endişeleri ve eleştirileri de devam edecektir.

5. ÇALIŞMALAR

Yüzlerce yıldır süregelen ve ekonomik, toplumsal ya da politik anlaşmazlıklardan ortaya çıkan savaşlar en acı yüzünü hiç kuşkusuz toplumun en küçük topluluğu olan aile bireyleri üzerinde göstermektedir. Savaşlarda belki de en çok yara alan kadınlar, kimi zaman binbir emek vererek kurdukları yuvaları yok olup yersiz yurtsuz kalmışlar, kimi zamansa aile bireylerini kaybederek eksik kalmışlığın yaralarıyla ömürlerinin sonuna kadar yaşamaya çalışmışlardır. Sağlık problemleri, açlık, evsizliğin yanısıra bazen cinsel şiddet görerek fiziken ve ruhen de derin yaralar almışlardır. Hayattan ve hayatın gerçeklerinden beslenen sanat da yaşanan bu travmaları güçlü bir anlatım, bir dışavurum olarak ortaya çıkarmıştır. Sanat tarihine baktığımızda bu durumun örnekleriyle karşılaşılmaktadır. Oğlunu savaşta kaybeden bir sanatçı ve her şeyden önce bir anne olarak Kathe Kollwitz, savaşın acımasız yüzünü eserlerinde anlatmaya ve sanatın iyileştirici ve yatıştırıcı gücünden faydalanmaya çalışmıştır.



Resim 5.1. Gülfem Karslıgil Marakoğlu, Savaşın Kadınları Serisi, 2019, 29,5x29,5cm, Ahşap Üzerine Karışık Teknik

Sığınmak istedikleri ülkelerin sınır kapısında doğum yapmak zorunda kalan kadınlar ya da çocuklarıyla birlikte sığınmak istedikleri ülkelerin denizinde batan teknelerde boğularak can verenler de savaşın kurbanları olan masum kadınlar ve çocuklardır. Savaşları yaratmadıkları ve istemedikleri halde savaşın tam da merkezinde yer alan kadınlar, savaşların yaşandığı bütün coğrafyalarda her zaman derin yaralar almıştır. Savaşta erkekler öldürülürken, kadınlar eşlerini, çocuklarını

kaybetmiş, savaşta cinsel bir silah olan ve sistematik olarak uygulanan tecavüzlere maruz kalmış, evleri bombalanmış, kamplarda işkencelere maruz kalmış ve bu şekilde yaşamaya mahkum edilmiştir. Bu nedenle, hem savaş bittiğinde, hem de savaş süresince en çok yıpranan taraf kadınlar ve çocuklar olmuşlardır (Ersu, 2016, s. 6).

Savaş, yaşanan kayıplarla birlikte toplumun ve ailenin bütünlük yapısını ve birlikteliğini parçalar, kolaj da parçalanma ve birleşme üzerine kurulu bir anlatım yöntemidir. Bundan yola çıkarak savaşı ve kolajı felsefi olarak birbirine bağlamak ve savaşın yarattığı parçalanma durumunu kolaj tekniğiyle anlatmak bu çalışmalarda temel amaçtır. Renata Salecl, Savaş Sanatları ve Savaşların Sanatı adlı yazısında: *“Paradoksal olarak savaş durumlarını incelediğinizde saldıran taraf için en önemli şeyin düşmanın kendini tutarlı bir bütün olarak algılamasını sağlayan senaryoyu parçalamak olduğunu görürsünüz. Yani savaş halinde asıl yok edilmesi gereken, düşmanın ulusal simgeleri ya da kendine dair algısıdır”* (Kreft, 2011, s. 287) demektedir. Acar ise, *“Kolajda üst üste binen görüntü değil, görünürlüğü kendisidir”* (Acar, 2016, s. 52) der.



Resim 5.2. Gülfem Karslıgil Marakoğlu, Cephe, 2019, 35x35 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Sanatçılar anlatımlarını güçlendirmek adına bu teknikten zaman zaman yararlanmışlardır. 1. Dünya Savaşı zamanı özellikle Dadacılar kolajın başkaldıran

anlatım gücünden faydalanarak savaşa karşı tepkilerini ortaya koymuş, bu bağlamda eserler üretmişlerdir. 12. İstanbul Bienalindeki “Savaşı Eve Taşımak/ Güzelim Ev” isimli savaş temalı kolajlarında (Bknz. Resim 4.31) sanatçı Martha Rosler’ın da dediği gibi;

“Kolaj aynı anda hem ayrılığa hem de birleşmeye işaret edebiliyor. Kavramsal açıdan apaçık olan, fakat zihinlerimizde ayırtırmayı tercih ettiğimiz şeyleri, yani günlük yaşamlarımıza ve mutluluğa ilişkin görüntülerle savaş, ölüm ve parçalanma görüntülerini vurgulayabiliyor” (İKSV, 2011, s. 258).

Savaşın toplum üzerindeki etkileri ele alındığında kadınlar kadar zarar gören bir diğer topluluk da çocuklardır. Uzmanlar savaşı bizzat yaşayan çocuklarda bir çok fiziksel ve ruhsal travma oluşabileceğinden bahsetmektedirler. Aile bireylerinin kaybı, yaşam ortamlarının değişimi, eğitimlerinin aksaması, yetersiz beslenme gibi birçok olay, çocukların ruhsal ve fiziksel gelişimini olumsuz etkilemektedir. Savaşın göbeğinde yaşamının zorluğu bir yana, savaşın ortasında çocuk olmak çok daha zordur. Olan biteni anlamlandıramadan, duydukları salt korku ve endişe karşısında, yapabilecek hiçbir şeyleri olmadan hayatlarına devam etmeye çalışmaktadırlar.



Resim 5.3. Gülfem Karslıgil Marakoğlu, Kayıp, 2019, 35x50cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Savaşlar nedeniyle yiyecek, su, elektrik, yakıt veya tıbbi malzeme gibi temel gereksinimlere ulaşamayan milyonlarca çocuk açlık, hastalık ve yoksulluk içerisinde yaşam mücadelesi vermektedir. Sözü edilen bu zorlayıcı koşulların ya da çeşitli siyasi politikaların baskısı, çocukları evlerinden, yurtlarından ve daha da kötüsü ailelerinden koparak sığınma kampları gibi hiç tanımadıkları yerlerde, belirsizlik içerisinde yaşayan kimliksiz ve belgesiz yabancılar haline gelmeye zorlamaktadır (Erden ve Gürdil, 2009, s. 2).

Savaş ihtimali bile çocuklardaki kaybetme duygusunu tetiklemektedir. Çocukların en büyük korkularından biri de sevdiklerini, özellikle ebeveynlerini kaybetmektir. En güvende hissettikleri yer olan ailelerinin dağılması ise yalnız ve mutsuz, güven duygusunu yitirmiş bireyler olarak yetişmelerine neden olmaktadır. Yazar William Faulkner, geçmişin hiçbir zaman yok olmayacağını söylemektedir. Bazı araştırmalarda bireylerin ailelerinde kuşaklar önce yaşadığı travmaların dahi nesiller sonra çeşitli davranış bozukluklarıyla ortaya yeniden çıkabildiği ortaya çıkarılmıştır. Özellikle Anne-çocuk arasındaki derin bağ ve anneyi kaybetme korkusu, “Anneme bir şey olursa ne yaparım?” travması çocuklardaki en büyük korku durumlarından biri olmaktadır. Anne ve çocuk imgelerinin yer aldığı Resim 5.5 deki çalışma, Resim 5.4’teki çalışmanın teknolojik müdahale sonrası görüntüsüdür. Led ışıklarıyla aydınlatılan tuval, bize aynı sanat eserinin dış müdahaleler sonucu farklı iki görüntü sunma elverişine de tanıklık ettirmektedir.



Resim 5.4. Gülfem Karşılığil Marakoğlu, “Parçalanma”, 2018, 25x35 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Aile travmaları konusunda uzman olan Psikoterapist Mark Wollyn; “İnsan acı çok yoğun olduğunda ondan kaçmaya eğilimli. Duyguları engellediğimizde gerekli olan iyileşme sürecini de engellemiş oluyoruz. Bazen acı kendini gösterebileceği ya da çözüme kavuşabileceği bir yol bulana kadar gizlenir. Yeniden ortaya çıkması gelecek nesilleri bulabilir ve ortaya çıkan semptomlar açıklaması zor olabilir” demektedir (İnternet-25). Yani ailelerde nesiller önce yaşanan göç, ölüm, savaş, kayıplar gibi travmalar bile nesiller sonrasında aile bireylerini etkileyebilmektedir.



Resim 5.5. Gülfem Karslıgil Marakoğlu, “Parçalanma”, 2018, 25x35 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Teknolojik Müdahale

Çalışmalarda genel olarak siyah beyaz fotoğraflar ve pentürel müdahaleler birarada kullanılarak karışık teknik uygulanmıştır. Fotoğraflardaki ölüm ve boyadaki canlılık hem zıt kavramları biraraya getirmiş hem de fotoğraf ve resmin iç içe geçmesiyle disiplinlerarası etkileşim yaratmıştır. 20. yy’ın başlarında Picasso’nun *Bambu Sandalyeli Natürmorta* eklediği muşamba parçası ile geleneksel resme müdahalesi bile şaşkınlık yaratmışken, üzerinden henüz yüz yıl geçtikten sonra teknolojik imkanların sanatta bu kadar ileri düzeyde kullanılabilmesi göz ardı edilmemesi gereken bir gelişimdir.

Çocuklar, isteklerini, hayal ettikleri ve yaşamak istedikleri dünyayı resimlerinde canlandırırılar. Özellikle ilkokula giden çocuklardan resim dersinde dünya barışı ile ilgili resim yapılması istenildiğinde çizdikleri resimdeki ana karakterler genel olarak

bir dünya ve üzerinde el ele tutuşmuş, farklı kültürlerden mutlu çocuk figürleri olmaktadır. Çocuklar her zaman mutlu, barış içinde bir dünya hayal ederler. Irkçılık, ayrımcılık, şiddet ve zulüm çocukların doğasında olmayan kavramlardır. Resim 5.6'da çocukların yapmış olduğu bu klasikleşmiş çocuk resimlerine gönderme yapılmaktadır. Bu kez çocuklar dünyanın üzerinde ve ona hakim olarak değil de, alışılmışın aksine, altında kalarak yükümlülüklerinden, zorluklarından ve acımasızlığından ezilmiş, bütün yüklerini sırtlamış vaziyette betimlenmektedirler.



Resim 5.6. Gülferm Karşılığil Marakoğlu, “Dünyanın Yüğü”, 2018, 35x50cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Fotoğraf, geçmişten günümüze en önemli sosyolojik iletişim araçlarından biri olarak benimsenmiştir. Fotoğrafın icadıyla beraber fotoğraf makinasının deklanşörlerinde ölümsüzleşen karelerle, teknolojiye hayatımıza, en özel anlarımıza müdahale etme olanağı sunulmuştur aynı zamanda. Özellikle ailemize ait eski fotoğraflar kendi bireysel kimliğimizi algılamamızda ve geçmişimizi analiz etmemizde oldukça önemli olmuşlardır. Onlar hayatımızın, geçmişimizin izleridir adeta, bazen aradığımız cevapları bulduğumuz bir ansiklopedi gibidirler.

Özellikle siyah beyaz eski dönem fotoğraflarında portreye ağırlık verilmesi, yüz ifadelerinin önemini Benjamin şu sözlerle açıklamaktadır: “*Fotoğrafın daha ilk*

çıkıldığı dönemlerde portreye odaklanması tesadüfi değildir. Uzakta olan ya da ölmüş bulunan sevilen kişilerin hatıralarının canlı tutulması, resmin kült değerine son bir sığınak sağlar. Hâle, bu erken dönem fotoğraflarda bir insan yüzünün gelip geçici ifadesiyle son parlak günlerini yaşayacaktır. O fotoğraflara melankolik görünümünü, yani eşsiz güzelliklerini kazandıran etken budur” (Benjamin, 2012, s. 61).

Fotoğraf teknolojilerinin giderek gelişmesiyle sanatsal üretimlerdeki yer alış biçimleri de farklılaşmaya başlamıştır. 21. yüzyıl, sanatçıların eserlerini dijital ortamda tasarlayıp, üretip, hatta sanal sergilerle sergileyebildiği bir teknoloji yüzyılı halini almıştır. Artık dünyanın bir ucundan diğer ucuna sanatsal üretimlerinizi ulaştırabilmek, dünyanın her yerinden insana ulaşabilmek mümkün olmaktadır.

Ortaya çıktığı ilk günden bu yana, hayatın içindeki her olgudan ve durumdan etkilenen sanatın, teknolojiden bağımsız olması da beklenmemektedir. Photoshop gibi programlar sayesinde klasik resim anlayışında boyalarla çeşitli karışımlar yaparak elde edebileceğimiz bütün renk tonlarını sadece kod girerek bulmak ve istediğimiz bölge üzerinde kusursuz bir şekilde uygulamak mümkündür. Yine ilk fotoğraf örnekleri sayabileceğimiz eserlerin pozlama sürelerinin ve oluşturulmalarının saatler sürdüğünü göz önünde bulundurduğumuzda bugün fotoğraf teknolojisinde gelinen nokta da yine ileri düzeydedir. Küreselleşme sonucu sınırların eridiği bu sanatsal dönemde, farklı disiplinleri birarada kullanmak, yaratıcı gücü artırıcı etkisiyle beraber sanatsal üretimlerde bize sınırsız kapılar aralamaktadır.



Resim 5.7. Gülfem Karşılıg Marakoğlu, “Rüya”, Dijital Kolaj, 2018

Fotoğraf ve pentürün teknik anlamda iç içe geçtiği eserler olan Resim 5.8 ve Resim 5.9'da 1. Dünya Savaşı sonrasındaki yıllara ait fotoğraflar görülmektedir. Transfer tekniğiyle tuval yüzeyine aktarılan fotoğraflar, tuvalin yüzeyine nüfuz ettirilerek fotoğraf bağlamından koparılıp resimsel yüzeye temas geçmektedir. Sonrasında boya müdahalelerinin de etkisiyle silikleşen karakterler, Susan Sontag'ın değimiyle bize hayatın “*Memento Mori*” yani ölümü anımsamak noktasını hatırlatmaktadır.

Resim 5.8'deki çalışmada kullanılan yoğun ve keskin kırmızı renk kan ve ölüme, mavi yanılısamalar ise bütün bu yıkımın içindeki umuda ve yaşama gönderme yapmaktadır. Yazı, geçmişten günümüze dek tarihsel bilgiyi nesilden nesile aktaran, kalıcılığını sağlayan en önemli buluştur. Yazı olmasa tarihte yaşanmış bir çok gerçeğin aktarımı yüzeysel ve değişken verilere dayanacağından, yazının hayatımızda ne kadar önemli bir yerde olduğunu farketmemiz kaçınılmaz olmaktadır. Günlük hayatımızda da olayları ve tarihleri unutmamak için yazıdan yararlanırız. Resmin iki yanındaki yazılar geçmişi ve tarihi simgelerken, çocuk figürlerin yüzlerindeki durağanlık, savaş, ölüm ve zulümler karşısında çocukların çaresizliğini yansıtmaktadır.



Resim 5.8. Gülfem Karslıgil Marakoğlu, “Travma”, 2018, 35x50cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik



Resim 5.9. Gülfem Karslıgil Marakoğlu, “Travma 2”, 2019, 35x50cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Hayata dair en büyük korkularımız temele inildiğinde çocukluk travmalarında yatmaktadır. Bu nedenle çocukluk, insanın karakter ve kişilik gelişiminde, ruhsal durumunda en etkili ve en önemli yaşamsal dönemlerden biridir. Şuan Birleşmiş Milletler İyi Niyet Elçisi olarak çalışmalar yapan namı diğer “Napalm Girl” Kim Phuc, hayatı boyunca üzerine atılan Napalm bombasının erittiği vücudu ve yanıklarıyla yaşamak zorunda kalmıştır. Hayatını başka çocukların bu travmayı yaşamaması adına çalışmaya adanmış Kim Phuc gibi binlerce, milyonlarca savaş mağduru insan, ruhlarındaki ve bedenlerindeki bu yaraları ve travmalarını kimi zaman güzelliklere dönüştürerek hayata dönmeyi başarmışlardır.

1. Dünya Savaşı’ndan sonra 1919 yılında İngiltere, çocukları korumak amacıyla “Save the Children Fund” isimli bir çocukları koruma fonu kurmuştur. 1922 yılında fonda görev almakta olan Eglantyne Jebb, çocuk hakları üzerine bir çalışma gerçekleştirmiştir. Bu çalışmada:

Her ulustan, her ırktan ve inançtan çocukların sömürüye karşı korunması, fiziksel, zihinsel ve ahlaki gelişimlerinin tam olarak sağlanması, yetişkin hayatına hazırlanmaları konusunda çocuklara karşı sorumluluklar dile getirilmiştir. Bu taslak daha sonra, Milletler Birliği tarafından 1924’de Çocuk Hakları Cenevre Bildirgesi (Geneva Declaration of the Rights of the Child) olarak kabul edilmiştir. Çocuk Hakları Cenevre Bildirgesi, uluslararası alanda çocukların korunmasına yönelik yapılan ilk uluslararası belgedir. Cenevre Bildirgesi’nde; çocukların doğal biçimde gelişmesine olanak sağlanması, aç çocukların beslenmesi, hasta çocukların tedavi edilmesi, terk edilmiş çocukların korunması, felaket anında

yardımın öncelikle çocuğa yapılması, çocukların her türlü istismara karşı korunması ve kardeşlik duyguları içinde eğitilmeleri gerektiği belirtilmiştir (Özgişi, 2013, s. 301).



Resim 5.10. Gülfem Karşılıgil Marakoğlu, “Korku”, 2018, 35x50 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Her insan güzel bir gelecek hayal eder, mutlu bir yuva kurduğu, sağlıklı ve huzurlu olduğu.. Her çocuğun güvenli bir gelecekte büyüme hakkı olmalıdır. Lübnanlı yazar Amin Maalouf, *Doğu'dan Uzakta* isimli kitabında şunları söylemektedir: “*İnsan geçmişin yok olması karşısında kolay avunur; asıl kaldırılamayan, geleceğin yok olmasıdır*” (Maalouf, 2012) Geleceğin yok olması demek umutların, hayallerin yok olması demektir. Umudun olmadığı yerde inanç, başarı, mutluluk, huzur hep eksik kalır.



Resim 5.11. Gülfem Karslıgil Marakoğlu, “Hayat”, 2019, 25x35cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Çocuklukta yaşamış olduğu travmalar kişinin bütün hayatında dönem dönem karşısına çıkabilecek ve hayat kalitesini olumsuz yönde etkileyebilecek etkiler bırakabilmektedir. Çocuklar her duyguyu daha yoğun ve daha gerçek yaşadıklarından ve en çok hissettikleri duyguların başında korku geldiğinden dolayı çocukluğu savaş dönemine denk gelmiş bireyler yaşadıkları travmaları hayatları boyunca atlatamamakta, hatta çoğu profesyonel destek almaktadır.

Resim 5.12’ deki çalışmada ön planda üç tane küçük çocuk figürü ve fonda savaş alanını andıran bir gerilim göze çarpmaktadır. Çocukların arkasındaki dünya imgesinin alışılmış, huzur ve özgürlük hissi uyandıran mavi tonlarının aksine kana bulanmış vaziyette kırmızı tonlarıyla betimlenmesi, yaşadığımız yüzyılda hala yaşanan savaşlara ve kan gölü haline dönen savaş ülkelerine gönderme yapmaktadır. Bir çok savaş mağduru çocuk ölüme evlerinde, sokaklarında, mahallelerinde, en güvenli gördükleri alanlarda, çoğu da aile bireyleriyle veya kardeşleriyle yakalanmaktadır.



Resim 5.12. Gülfem Karslıgil Marakoğlu, “Oyun”, 2018, 35x50cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik

İkinci Dünya Savaşı sürerken 1945 yılında Japonya'nın iki ayrı kentine iki ayrı atom bombası atılması ve onbinlerce insanın ölümü bütün dünyada en çok yankı uyandıran savaş trajedilerinden biridir. Dehşetin en uç noktalarından birini yaşayarak kitlesel halde imha edilen siviller, savaşın acı yüzünü gözler önüne sermektedir. Atom bombasından sonra onlarca yıl geçmesine rağmen çevreye yayılan radyasyon yüzünden bebeklerin sakat doğduğu görülmüştür. Hayatta kalanların yaşadığı büyük ruhsal travmalar bütün hayatlarını ve kendilerinden sonraki nesilleri bile etkilemiştir. Resim 5.13'deki çalışmanın genelinde siyah rengin ve karanlığın hakim olduğu dikkat çekerken, ön taraftaki çocuk figürlerinin arkasında yükselmekte olan duman, şehirleri yerle bir eden, milyonlarca kişinin ölümüne neden olan atom bombalarını temsilen yapılmıştır. Fakat burada atom bombalarının atıldığı yerden çıkan dumanlar yükseldikçe kanlı çiçeklere dönüşmüştür.



Resim 5.13. Gülfem Karşılığil Marakoğlu, Nükleer Çiçekler, 2018, 35x50cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Resim 5.14 de ise Dünya Savaşlarına ait fotoğraflardan görmeye alışkın olduğumuz gaz maskelerini takmış çocuklar görülmektedir. Otto Dix'in “Şok Birlikleri Gaz Altında İlerliyor” (Bknz. Resim 3.19) adlı eserindeki gaz maskeli figürlerin hareketli halinin aksine buradaki figürler çaresizlikle beraber durağan bir tavır sergilemektedir. Tarihte zehirli kimyasal gazların kullanıldığı ilk savaş olan 1. Dünya Savaşı'nda bir çok sivilin ve askerin bu gazlardan etkilenmemek adına bu maskelerden yararlandığı bilinmektedir.



Resim 5.14. Gülfem Karşılığil Marakoğlu, Tutsak, 2019, 35x35cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik

İnsana dair her olguyu içinde barındıran ve besleyen sanat disiplinlerinden biri olan edebiyat da savaş olgusunu eserlerinde sıklıkla konu edinmiştir. Garip şairlerinden Melih Cevdet Anday, atom bombasıyla ilgili yazdığı şiirlerinde savaşın hiçbir şekilde tarafı ya da nedeni olmayan masum insanların büyük kitleler halinde katledilmesini şu sözlerle ifade etmektedir:

“Büyükbabam, babam, ben / Küçük oğlan, kız, damat... / Gelişimiz teker tekerdi / Gidişimiz cümbür cemaat.” (Anday, 2012, s. 105)

Garip şiirinin en belirgin yanlarından olan çocuksulaşma savaş söz konusu olduğunda da kendini gösterir. Şairler çocukların yaşadıkları üzerinden, onların gözüyle, savaşa bakar ve karşı çıkarlar (Uğur ve Gönül, 2016, s. 6). Oktay Rıfat ve Orhan Veli gibi Garip akımının diğer şairleri de çocuklar ve savaş üzerine şiirler yazmışlardır. Oktay Rıfat’ın II. Dünya Savaşı temalı *Polonyalı Çocuklar* isimli şiirinde savaş mağduru çocukların cezalandırılması ve savaşın ağır yüklerini çocukların çekmeleri üzerine eleştirel bir tavırla yaklaşmaktadır. Sanatçı, *Uçaklar* adlı şiirinde ise savaşı bir çocuğun ağzından, masum ve çocukça sözlerle ifade etmektedir:

*“Uçaklar gelecekmış,
Korkum yok benim!
Kâğıt gemilerim,
Kurşun askerlerim hazır.
Hem bunlar bozulursa,
Babam yenilerini alır.”*

Çocukların, özellikle bazı Avrupa ülkelerinde savaş zamanında propaganda aracı olarak da kullanıldıkları da bilinmektedir. Çocuklar, I. Dünya Savaşı sırasında, savaş hakkında çekinceleri olan insanları ikna etmek, savaş ekonomisine katkı sağlamak, yardım kampanyaları düzenlemek için afişlerde yerlerini almışlardır. Çocuklar ister doğrudan ister dolaylı olsun, her zaman silahlı çatışmalardan ilk etkilenen nüfus kesimini oluşturmuştur (Özgişi, 2013, s. 302).

Resim 5.15’ deki “Küçük Asker” isimli çalışmada asker kıyafetleri giydirilmiş küçük bir çocuk göze çarpmaktadır. Çocukların gözünden savaşı ve çocukların masum dünyasını aktarmaya çalışılan eserde Tevfik Fikret’in ‘Küçük Asker’ şiirinden dizeler yer almaktadır.



Resim 5.15. Gülfem Karslıgil Marakoğlu, Küçük Asker, 2019, 35x50cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Savaş teması kimi zaman çocuk kitaplarına da konu olmuştur. Macar yazar Ferenc Molnár tarafından yazılan *Pal Sokağı Çocukları* isimli kitapta zengin çocukları Kızıl Gömlekliler ve yoksulları temsilen Pal Sokağı Çocuklarının oyun sahaları olan arsa için savaşması konu edilir. Savaşın görünürde kazananı Pal Sokağı Çocukları olur ama aralarından en küçük ve en çelimsiz olan arkadaşları Nemecek’i bu uğurda kaybetmişlerdir. Savaşı kazanmalarına rağmen arkadaşları Nemecek’i kaybetmeleri çocukları yıkmıştır. Savaşta kazanan taraf olmadığını ne yazık ki dostlarının acı kaybindan sonra anlamışlar, uğrunda savaş verdikleri arsanın bir öneminin kalmadığını görmüşlerdir. Kitap, çıkarılması gereken derslerle dolu bir yapıttır. Eser, aynı zamanda tiyatro oyununa ve sinema filmine çevrilmiştir.

Çocuk ve Savaş ilişkisi incelendiğinde, Kurtuluş Mücadelesinde önemli bir yeri olan Gaziantep Savunmasını ve çocukların Gaziantep Savunmasında göstermiş oldukları yürekli kahramanlıkları göz ardı etmemek gerekmektedir. Bu kahramanlardan biri olan Şehitkamil, düşman askerlerinin annesinin peçesini açmak istemesi üzerine annesini ve namusunu korumaya çalışmış, henüz 12 yaşındaki Şehitkamil'i düşman askerleri orada süngüyle şehit etmişlerdir. Bu olaydan sonra Şehitkamil, ilde büyük öneme sahip bir halk kahramanı olmuştur. Gaziantep Savunmasının en önemli isimlerinden biri olan Şahinbey'in oğlu Hayri de yine savaşta aktif rol alan, haberleşme sağlayan çocuk kahramanlardan biridir.

28 Mart 1920'de, Şahinbey'in şehit olduğu gün, şehirde en acımasız katliamlardan biri daha gerçekleştirilmiştir. Dokurcum Değirmeni olayı olarak adlandırılan katliam, Şahinbey ve askerlerine erzak ve yiyecek taşıyan masum, günahsız 14 çocuğun, düşman askeri tarafından yakalanıp yanyana dizilerek elleri arkadan bağlanmış şekilde önce kurşunlanıp, sonrasında öldüklerinden emin olmak adına süngülenmeleridir. Sorgusuz sualsiz katledilen bu silahsız çocuklar, yaşanan savaşta sivil-asker ayrımı yapılmadan topyekün yoketmeye yönelik bir tavır sergilendiğini göstermektedir.

Günümüze kadar dünya üzerinde binlerce savaş gerçekleşmiş ve bu savaşların tamamında neredeyse 3,5 milyara yakın insan yaşamını yitirmiştir. Savaşlardaki sivil ölüm sayısının günden güne arttığı ne yazık ki bilinen bir gerçektir. Hayatını kaybedenlerin büyük bir kısmının çocuklar olduğu göz önünde bulundurulduğunda ortaya çıkan tablo yürek burkmakta aynı zamanda savaşın kazananı ya da kaybedenini sorgulatmaktadır. Bu çalışma, Vietnam'dan Gaziantep'e, Bosna'dan Çanakkale'ye, Nagasaki'den Suriye'ye kadar, dünya üzerinde yaşanmış bütün savaşlarda ölen masum çocuklara atfedilmiştir.

6. SONUÇ

Bugün yaşadığımız yüzyılda hala devam eden savaşlar, geçmişten bu yana anlaşmazlıkların şiddet yoluyla çözümlenmeye çalışıldığı gerçeğini gözler önüne sermektedir. Savaş, insanlık tarihinin her zaman kanayan yarası olmuş, çözüm konusunda ise ne yazıkki çabalar yetersiz kalmıştır. Gerek ideolojik, gerekse toplumsal bazı anlaşmazlıklar, toplumları savaşa sürüklemiş, bu durumdan en çok zarar görenler ise çoğunlukla toplumun sivil kesimleri olmuştur.

Yaşanan iki büyük dünya savaşı yüzünden, geçtiğimiz yüzyıl şiddetin yüzyılı olarak anılmaktadır. Bu savaşların aynı zamanda 20. yüzyıl modern sanatının gelişmesinde de rol oynadığı görülmektedir. Son bulmayan ve sürekli tekrarlanan bu mücadeleler yeni acılara yol açmış, dolayısıyla da yeni üretimlere kapı aralamıştır.

Neredeyse insanlık tarihi kadar eski olan sanat, ilk günden bu yana yaşanan bu mücadeleleri konu edinerek, insanoğlunun kendinden güçsüz olana üstünlük kurma çabasına şahitlik etmiştir. Savaşın eleştirilmesi bağlamında sanat kimi zaman araç, kimi zaman ise başlı başına amaç olarak kullanılmıştır. Dönemin sosyolojik, ekonomik vb. gibi koşulları çerçevesinde sanatçılar savaşa tepkilerini farklı disiplinlerle, çeşitli yöntemlerle ortaya koymuşlardır.

Toplumsal sorunlara duyarlılıklarıyla bilinen sanatçılar, savaş temasına her dönemde eserlerinde geniş yer vermişlerdir. Dada düşüncesi, fütürizm, dışavurumculuk gibi savaş sonrası oluşan akımların yanısıra günümüzde yaşanan postmodern süreçte de sanatçıların kişisel söylemleri ve eleştirel yaklaşımlarıyla savaşa karşı net bir tavır sergiledikleri görülmüştür. Sanatçılar, savaşlarının toplumda ve kendi benliklerinde açtığı yaraları, yaratımlarıyla sanat tarihine kazandırmışlardır. Şiddetin ve savaşın hayat felsefeleri ve ideolojileri üzerinde yarattığı değişimleri sanatlarıyla pekiştirmişlerdir.

Savaşın toplumun her kesimini etkilediği ve her kesimi üzerinde hayatı boyunca atlatamayacağı travmalar yarattığı bir gerçektir. Bu insanların topluma yeniden adapte olabilmesi, yeniden hayata dönmesi bazen seneler sürmekte bazense bir ömür boyu bu travmalarla yaşamaktadırlar. Savaş aynı zamanda insanları yerinden

yurdundan ve ülkesinden ayırarak, başka topraklarda, başka kültürlerde izole edilmiş bir biçimde yaşama zorunluluğuna düşürmektedir. Her insanın kendi vatanında, kendi kültüründe özgürce, barış içinde yaşama hakkı olmalıdır. İşin özünde her insanın “yaşam” hakkı olmalıdır. Araştırmadaki kişisel üretimlerde de bu sorun üzerine eğilerek çeşitli çözümlenmelerde bulunulmuştur.

Günümüzde savaş artık bireysel mücadelelerden öteye geçmiş, gelişen teknolojiyle birlikte makineleşmenin de etkisiyle çok farklı bir boyut kazanmıştır. Artık savaşlarda söz hakkı teknolojik anlamda ilerde olanda görülmektedir. Şehirleri bir tuşla yerle bir edilebilecek teknolojilere ve imkanlara sahip toplumlar savaşın ve dünya tarihinin kaderini belirlemektedirler. Tarihsel süreç içerisinde gelişimini sürdüren kitle iletişim araçlarının da etkisiyle savaş, gerek görsel gerek yazılı medyada her daim karşımıza tüm gerçekliğiyle çıkan bir olgu olmaktadır.

Bu çalışmada savaşın ilk günden, günümüzde yaşanan teknoloji çağına kadarki geçen sürede yaşadığı değişim ve dönüşümler, sanatçıların üretimleri üzerinden ele alınıp değerlendirilerek, yüzyıllardır insanlığın kanayan yarası olan savaş temasının sanatsal, sosyolojik, ekonomik ve teknolojik dışavurumları incelenmiştir. Araştırılan örneklerden çıkarılan sonuca bağlı olarak, geçmişten günümüze savaş olgusunun yıkım ve acıdan başka bir şey sağlamadığı, toplumların saygı, sevgi, anlayış ve birlik içinde yaşamasının insani yaşamın ön koşulu olduğu gerçeği görülmektedir.

KAYNAKLAR

- Acar, B. (2016). *Ekphrasis/ Görünür ve Söylenir Arasındaki Geçitler*. İstanbul: Kültür İletişim.
- Akkaya, C. (2007). *Yeni Dışavurumcu Resimde Şiddetin ve Gerilimin İfade Aracı Olarak Renk*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Akurgal, E. (1988). *Anadolu Uygarlıkları*. İstanbul: Net Turistik Yayınlar A.Ş.
- Alkan U. & Kahraman M.E. (2016). İbrahim Çallı'nın Kurtuluş Savaşı Temalı Resimlerinin İkonografik ve İkonolojik İncelenmesi. *Kalemşi Dergisi*. (7). 1-18.
- Altuğ, E. (2012). *Handan Börüteçene/ Sessizlik Bozulmasın Diye Çiçekler Kokularımı Salmadı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Anday, M.C. (2012). *Sözcükler- Toplu Şiirler-*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi/ Estetik ve Modernizmin Tasfiyesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. & Örgen, N. (2014). *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ashton, D. (2001). *Picasso Konuşuyor*. (Çev.Nahide Yılmaz- Mehmet Yılmaz). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Aslan E. & Karaaslan S. (2016). Sanatta Gerçeklik Kavramına Savaş Olgusu Üzerinden Bakmak. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. 28, 45-63.
- Aslan E. (2017). *Görsel Yapılanmada Diyalektik İmge*. Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Avcı Tuğal, S. (2018). *Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ayan, M. (2008). Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu ile Kathe Kollwitz, *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*.
- Barlach E. & Çalıkoğlu L. & Doppelstein J. & Stockhaus H. (2006). *Ernst Barlach Modern Çağ Heykeltraşı (Bildhauer Der Moderne)*. İstanbul, Türkiye.

- Barnaby, M. (2013). *Asılı Adam-Ai Wei Wei'in Tutuklanması*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Barnard, M. (2002). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Barrett, T. (2014). *Sanatı Eleştirmek/ Günceli Anlamak*. (Çev. Gökçe Metin). 2. Baskı. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. İstanbul: Hayalperest Yayınları
- Başarır, G. (2006). Ernst Barlach. *Artist Dergisi*. Mayıs, İstanbul.
- Başbuğ, F. (2016). Türk Resim Sanatında Savaş Yılları. *Akdeniz Sanat Dergisi*. Sayı 9(19). 48-61.
- Batur, E. (1992). *Başkalaşım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, E. (1995). Barış Kafesinden. 3:5,6, Barış ve Savaş. *Cogito Dergisi*.
- Baudrillard, J. (1997). *Tüketim Toplumu*. (Çev: Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayl, F. (1994). Resimde dışavurumculuk. *Modernizmin Serüveni Dergisi*, (2), 48.
- Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2003). *Picasso'nun başarısı ve başarısızlığı*. (Çev. Müge Gürsoy Sökmen, Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Binark, M. & Bayraktutan Sütçü G. (2008). *Kültür Endüstrisi Ürünü Olarak Dijital Oyun*. İstanbul: Kalkedon Yayınları
- Bostancıoğlu, B. (2008). *İkinci Dünya Savaşı Sonrası Batı Resminde Endüstriyel Ürünlerin Resim Teması Olarak Ele Alınması*. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Burke, P. (2003). *Tarihin Görgü Tanıkları*. (Çev. Zeynep Yelçe). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve Propaganda- Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. (Çev.Esin Hoşsucu). 1. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Criss N.B. (2003). Barışı Olmayan Savaş. *Doğu Batı Dergisi*. (24). 29-53.
- Çakır, M. (2015). *İnternette Gösteri ve Gözetim*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Çalıköğlu, L. (2005). *Çağdaş Sanat Konuşmaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çankaya Belediyesi. (1986). *Milli Egemenlik ve Barış Konulu Resim Yarışması Kataloğu*, Ankara: TBMM Kültür, Sanat ve Yayın Kurulu Yayınları.
- Daşçı, S. (2005). Delacroix'nın Fırçasından Osmanlılar. *Sanat Tarihi Dergisi*. 61-78
- Deliduman, C. (2004). Türkiye'de Kavramsal Sanat. *Standart Ekonomik ve Teknik Dergi*, (513), 33-37.
- Demirbaş, A. (2009). *Birinci Dünya Savaşının Avrupa'daki Sanat Ortamına Etkileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dieji, A. (2007). *İran Minyatüründe Savaş Sahneleri*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Doğan, H. (2014). *Çağdaş Sanatta Çirkinlik*. Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Dortch, J. (2006). *Kathe Kollwitz: Women 's Art, Working-Class Agitation, and Maternal Feminism in the Weimar Republic*. United States: Georgia State University.
- Dönmez, A. (2012). *Savaş Temalı Dijital Oyunlarda Egemen İdeolojinin Temsili*. Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Duruel Erkiliç, S. (2009). Sinema ve Toplumsal Etkileşim/ Teknoloji, Sanat ve Seyir., M. Çakır Aydın (Editör). *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim*. İstanbul. E Yayınları, s. 47-72.
- Erden, G. & Gürdil G. (2009). Savaş Yaşantılarının Ardından Çocuk ve Ergenlerde Gözlenen Travma Tepkileri ve Psiko-Sosyal Yardım Önerileri. *Türk Psikoloji Yazıları*. 12 (24), 1-13.
- Ersoy, M. (2014). Oyuncaklardaki "Savaş" Tohumları. *Havadis*.
- Ersu, A.S. (2016). *Savaşın Kadınlar Üzerindeki Yıkıcı Etkileri ve Tankred Dorst'un Sur Dibinde Oyununun Reji Uygulaması*. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Esmer, H. (1997). *Savaş İzlenimleri ve şiddet*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Esmer, H. (2002). Parçalanmış Bir Yaşamın Tanığı Olarak Otto Dix ve Prager Strasse. *Anadolu Sanat*, Sayı: 13. 111-120.
- Farthing, S. (2014). Sanatın Tüm Öyküsü. (Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Fırat, N. S. (2008). *Savaş Fotoğraflarının Kullanımı Bağlamında Propaganda ve Manipülasyon*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Fromm, E. (1995). *Sevgi ve Şiddetin Kaynağı*. (Çev. Selçuk Budak). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Gençaydın, Z. (1988). Teknoloji Toplumunda Sanatçı ve Sanat / Çağdaş Teknoloji ve Sanat. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*, 8. Ankara.
- Giray, K. (2004). Cumhuriyet'in İlk Ressamları. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Gombrich, E.H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Groys, B. (2014). *Sanatın Gücü*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Harari, Y.N. (2015). *Hayvanlardan Tanrılara, Sapiens*. (Çev. Ertuğrul Genç) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve Bugün*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- İKSV. (2011). *İsimsiz/ 12. Uluslararası İstanbul Bienali El Kitabı*. İstanbul: İKSV Yayınları.
- İKSV. (2017). *İyi Bir Komşu/ 15. Uluslararası İstanbul Bienali Kitabı*. İstanbul: İKSV Yayınları.
- İpşiroğlu, N. & İpşiroğlu, M. (2017). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kaban Kadioğlu, Z. (2014). *Tüketim İletişimi: Süreçler, Algular ve Tüketici*. 1. Baskı. İstanbul: Pales Yayınları
- Kaya, Y. (2017) Güncel Sanatta Yeni Bir Yaklaşım Olarak "Melezlik". *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. (20). 165-182.
- Keegan, J. (2007). *Savaş Sanatı Tarihi*. (Çev. Selma Koçak). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Keskiner, C. & Hemmatirad R. (2003). İstanbul- Tahran Minyatür Buluşması- 2 Kültür 1 Sanat, İstanbul: İran İslam Cumhuriyeti Büyükelçiliği.
- Koca G, B. (2014). *Güncel Sanatta Teknolojik Manipülasyonlar- Özel Yaşam Hikayeleri*, Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

- Krausse, A.C. (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (Çev. Dilek Zaptçioğlu) İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Kreft, L. (2011). *Sanat-Siyaset / Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. (Editör Ali Artun). İstanbul: İletişim Yayınları
- Kuspit, D. (2004). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kuruoğlu H. (2006). *Propaganda ve Özgürlük Aracı Olarak Radyo*, Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Maalouf, A. (2012). *Doğu'dan Uzakta*. (Çev. Ali Berktay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Malek, J. (1999). *Egyptian Art*. London: Phaidon.
- Marinetti, F. T. (2008). *Fütürist Manifestolar Kitabı*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Michaud, Y. (1991). *Şiddet*. (Çev. Cem Muhtaroglu). İstanbul: İletişim Yayınları
- Mülayim, S. (1995). Sanat ve Şiddet. *Marmara Üniversitesi Resim İş Bölümü Mezunlar Dergisi Yayını*, (6), 1-3.
- Okan, M. (2006). Tarihsel Tanıklık Olarak Resim: Goya'nın "Savaşın Felaketleri dizisi için notlar". *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 129-138.
- Oral, Z. (1979). Sarkis. *Milliyet Sanat Dergisi*. (318). 18-21.
- Özgişi, T. (2013). Bir Siyasi İmge Olarak Çocuk ve Savaşlar: I. Dünya Savaşı Örneği. *Electronic Turkish Studies*. 8(11). 293-312.
- Özgür, S. (2006). *Soğuk Savaş ve Sonrası Dönemde Kitle İmha Silahları ve Silahsızlanma Çabaları*. Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Özsezgin, K. (1988). Çağdaş Sanatlar ve Teknoloji İlişkinine Bir Bakış. Çağdaş Teknoloji ve Sanat Sempozyumunda sunuldu, Ankara.
- Özsezgin, K. (2010). *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Ranciere, J. (2010). *Özgürleşen Seyirci*. (Çev: Burak Şaman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Robertson, R. (1999). *Küreselleşme, Toplum Kuramı ve Küresel Kültür*. (Çev. H Yolsal). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- Robins, K. (1999). *İmaj- Görmenin Kültür ve Politikası*. (Çev. Nurçay Türkoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*. (Çev. Osman Akinhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf üzerine*. İstanbul: Agora kitaplığı.
- Spalding, F. (1986). *British Art Since 1900*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Stallabrass, J. (2016). *Sanat a.ş./ Çağdaş Sanat ve Biealler*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Şahin A.N.E & Kayalıoğlu S. (2016). 1. Dünya Savaşı'nın Avrupa Resim Sanatı'na Etkileri. *Gazi Akademik Bakış Dergisi*. Cilt 10, Sayı 19. 183.
- Şahiner, R. (2014). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi/ Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar*. 1. Baskı. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Tansuğ, S. (1999) *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Teber, S. (1985). *Picasso*. İstanbul: De Yayınları.
- Tek, Ş. (2005). *Bağdat Kesikbaşlar*, Sergi Kataloğu, Ankara: Galeri Akdeniz.
- Tepecik, A. (2002). *Grafik Sanatlar*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Toffler, A. (1982). *Gelecek Korkusu*. (Çev. Selami Sargut). İstanbul: Altın kitaplar Yayınevi.
- Tunalı, İ. (2007). Yeni Sanat Üzerine. *Artist Dergisi*. 3(76), 22-24.
- Turani, A. (2014). *Dünya Sanatlar Tarihi*, 18. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika, Modernizm Sonrası Tartışmalar*. Ankara: Nobel Yayıncılık
- Türkoğlu, N. (2010). *İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim, Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar*. İstanbul: Urban Kitap.
- Ulay, F. (1985). Geç Kalmış Bir Yazı: Max Beckmann. *Milliyet Sanat Dergisi* (113/1): 32
- Ulusoy, D. (2005). *Sanatın Sosyal Sınırları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Uğur V. & Gönül G.E. (2016). *Savaş Çocuklarının Şiirleri: Garip Şairlerinin Savaşa Bakışı*. Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Uluslararası Savaş ve Edebiyat Sempozyumunda 17 Aralık 2014 tarihinde sunuldu, Sakarya.

- Uysal, A. (2007). Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre Max Beckmann'ın "Gece" Adlı Eserinin Analizi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 5(4), 701-715.
- Whelan, R. (2006). *Robert Capa*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Whitham, G. ve Pooke, G. (2013). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. İstanbul: Optimist Yayınları.
- Wolf, N. (2005). *Dışavurumculuk*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yavaşca, M. (2010). *Türk Resim Sanatında Çanakkale Savaşları*. Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Yıldız, İ. (2013). *Leon Golub'un Resimlerinin Gerçeklik Alanı Olarak Savaş Fotoğrafları*. Yüksek Lisans Tezi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Yılmaz, B. (2015). 12. İstanbul Bienali'ne Bir Bakış. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. Sayı 14. 174-186
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yumrukuz, Ö. (2017). Şiddete Karşı Duyarsızlaşma ve Sosyal Medya İlişkisi Üzerine Bir İnceleme. *Marmara İletişim Dergisi*, (28), 89-106.

İNTERNET KAYNAKLARI

İnternet 1:

<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fdusunbil.com%2Feski-caglardan-acimasiz-bir-katliam-en-eski-savas-kaniti-olabilir%2F&date=2019-03-05> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 2 :

http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fkutuphane.halkcephi.esi.net%2Fkonular%2Fsanat_kultur%2Fsavas_sanat.htm&date=2019-03-05 adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 3:

<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Ftr.khanacademy.org%2Fhumanities%2Fancient-art-civilizations%2Fegypt-art%2Fbeginners-guide-egypt%2Fa%2Fegyptian-art&date=2019-03-05> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 4:

<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.cafrande.org%2Feski-misir-sanati-sanat-tarihi%2F&date=2019-03-05> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 5:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fgezginmimarmerze.blogspot.com%2F2014%2F03%2Fantik-yunan-tiyatrosu.html&date=2019-03-05> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 6:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.leblebitozu.com%2Ffrancisco-goyanin-eserleri-ve-hayati%2F&date=2019-03-05> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 7:

<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fkavrakoglu.com%2Ftag%2Fgavroche-karakteri%2F&date=2019-03-05> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 8:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fciivelekoglu.blogspot.com%2F2013%2F08%2Ftarihten-bugune-dusen-notlar-13-agustos.html&date=2019-03-05> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 9:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fhbasak.blogcu.com%2Fernst-barlach%2F1747179&date=2019-03-05> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 10:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Farkeopolis.com%2Fbati-sanatinda-savas-temasi%2F&date=2019-03-05> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 11:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.sanatteorisi.com%2Fsanatteorisi.asp%3Fsayfa%3DMakaleler%26icerik%3DGoster%26id%3D2550&date=2019-03-05> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 12:

<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.haberturk.com%2Fsaglik%2Fhaber%2F506503-teknoloji-kanseri-tetikliyor-mu&date=2019-03-05> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 13:

http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.fotografya.ge.n.tr%2Fissue-10%2Fserpil_yildiz.html&date=2019-03-05 adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 14:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Ftonyvaccaro.studio%2Fportfolio%2Fworld-war-ii%2F&date=2019-03-05> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 15:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fmimarcasanat.com%2Fresim%2Fanselm-kiefer.html&date=2019-03-05> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 16:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.banucarmikli.com%2Fanitlarin-adami-anselm-kiefer%2F&date=2019-03-05> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 17:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.e-skop.com%2Fskopbulten%2Fanselm-kieferin-dehsetengiz-savas-ucaklari%2F3012%29&date=2019-03-05> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 18:

<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.themagger.com%2Fduvarlarin-efendisi-banksy&date=2019-03-05> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 19:

<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.insanokur.org%2Ffilistin-sokaklarini-tuval-olarak-kullanan-banksyden-16-duvar-resmi%2F%29.&date=2019-03-04> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 20:

<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.evrensel.net%2Fhaber%2F315320%2Fsuriyeli-sanatcilarda-savasin-izleri%29+&date=2019-03-04> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 21:

<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.star.com.tr%2Fpazar%2Fkutsadigimiz-sanat-bizi-kurtarir-mi-haber-1405179&date=2019-03-04> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 22:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.e-skop.com%2Fskopbulten%2Fmartha-rosler-savasi-eve-getirmek-1967-2004%2F3674%29.++&date=2019-03-04> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 23:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.sanatatak.com%2Fview%2Fhalil-altindere-multecileri-marsa-gonderiyor%29&date=2019-03-04> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 24:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.bantmag.com%2Fmagazine%2Fissue%2Fpost%2F60%2F997&date=2019-03-04> adresinden 4 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

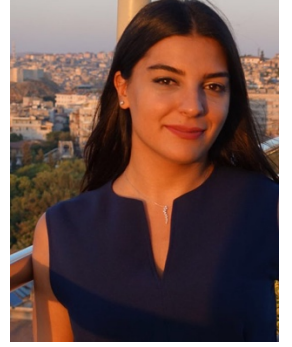
İnternet 25:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.pudra.com%2Fsaglikli-yasam%2Fpsikoloji%2Faile-dizimindeki-travmalar-kisiligi-etkiliyor-26036.htm%29.++&date=2019-03-06> adresinden 6 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı :Karslıgil Marakoğlu, Gülfem
Uyruğu : T.C
Doğum tarihi ve yeri : 25.05.1990, Gaziantep
Medeni hali : Evli
e-mail : glfmk@windowslive.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Sanatta Yeterlik	Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Bölümü	Devam ediyor
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Bölümü	2014
Önlisans	Anadolu Üniversitesi Medya ve İletişim Bölümü	2011
Lisans	Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü	2012
Lise	Tekerekoğlu Anadolu Lisesi	2008

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2015	Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	Öğretim Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce



GAZİ Lİ OLMAK AYRICALIKTIR..

