



# ÇAĞDAŞ SANATTA TRAJEDİ

Ümit TAŞ  
Yrd. Doç. Lütfi Özden

YÜKSEK LİSANS TEZİ  
RESİM ANASANAT DALI

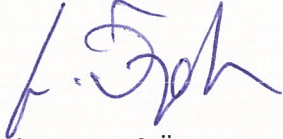
GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

OCAK 2017

Ümit TAŞ tarafından “Çağdaş Sanatta Trajedi” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ/OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Resim Anasanat Dalı’nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

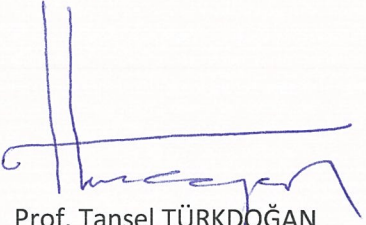
**Danışman:** Resim Anasanat Dalı, Düzce Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

  
Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN


**Başkan:** Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

  
Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

**Üye:** Resim Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

  
Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN

Tez Savunma Tarihi: 13/01/2017 tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

## 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.



İmza

Ümit TAŞ

18.01/2017

ÇAĞDAŞ SANATTA TRAJEDİ  
(Yüksek Lisans Tezi)

Ümit TAŞ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
Ocak 2017

ÖZET

Bu araştırma Gazi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda (GGSER) yapılmıştır. Araştırmanın konusu Çağdaş Sanat ve bu süreçte doğan trajedi kavramı doğrultusunda üretilen işler, genel olarak postmodern ve modern dönemin içeriğini kapsayan, Çağdaş ve güncel sanat pratikleri dahilinde irdelenmeye çalışılırken, aynı zamanda bu sürecin sanatçı üzerinde yarattığı Trajik durum anlamlandırılmaya ve araştırılmaya özen gösterilmiştir. Süreç, sanatçı ve durum görsel pratikler ve araştırma pratikleriyle bütünleştirilmeye çalışılmıştır. Trajedi neden vardır insan hayatında hep bu kavram, sanatçı için neyi temsil etmiştir, çağdaş sanatın bu kavram doğrultusunda kendine biçtiği pay nedir. Bu kavramların hepsi tezin iskeletinin yapısal temeli içerisinde cevaplandırılmayı amaç gözetmiştir.

Bilim Kodu : 404. 7.016  
Anahtar Kelimeler : Çağdaş, Sanat, Trajedi, Sanatçı  
Sayfa Adedi : 99  
Danışman : Yrd. Doç. Lütü ÖZDEN

TRAGEDY IN MODERN ART  
(Master's Thesis)

Ümit TAŞ

GAZI UNIVERSITY  
ENSTITUTE OF FINE ARTS

January 2017

ABSTRACT

This research is made in Gazi University Graduate School of Fine Arts, Art Painting Department (GGSER). As research subject, while Works produced in the direction of modern art and concept of tragedy born in this process are tried to be examined within contemporary and current art practices which covers mainly contents of postmodern and modern period, at the same time attention is given on explanation and investigation of tragic case this process created over the artist. The process, the artist and the case are tried to be integrated with visua lpractices and research practices. Why there is tragedy? What does this concept, which is in human life, represent for the artist? What is the share modern art appraised for itself in the direction of this concept? All these concepts are meant to be answered within thesis framework.

Science Code :404. 7.016  
Key words : Modern, Art, Tragedy, Artist  
Page Count : 99  
Advisor : Assoc. Prof. Lütfi ÖZDEN

## TEŞEKKÜR

Öncelikle tez konusunun belirlenmesinde ve bu çalışmayı oluşturabilmek için konuyla ilgili bütün araştırmalarımnda beni bıkmadan, yorulmadan destekleyip, çalışmama yön verdiği için tez danışmanım Sayın Yrd. Doç. Lütü ÖZDEN'e ve bu tezi yürütürken desteğini esirgemeyen Berrin GÜNGÖRDÜ ve Mine BİCAN'a, lisan dönemindeki hocalarım Yrd. Doç. Metin UÇAR ve Yrd. Doç. Ruhi KONAK, Prof. Mehmet YILMAZ'a yine lisans dönemindeyken beni yüreklendiren Dr. Şiar DOĞAN'a ve bana her daim kapısını açan Ütopya Yayınevi editörü Mustafa ÇOBAN ve Mehmet KILIKBİÇEN'e, tezin başlangıcından bitimine bana sağladığı maddi ve manevi desteğiyle aileme, arkadaşlarıma ve desteğini esirgemeyen herkese teşekkürü borç bilirim.



*Kaybettiğim Annem ve Ablam'a*



# İÇİNDEKİLER

	<b>SAYFA</b>
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	xiv
RESİMLERİN LİSTESİ	x
1. GİRİŞ	xiv
2. KAVRAM OLARAK TRAJEDİ	5
2.1. Günlük Yaşamda Trajedi	8
2.2. İnsanın İşlevi ve Sorgusu	18
2.3. Şiddetin Trajedi Olarak Temsili	20
2.4. Bedende İfade Bulan Etin Yorucu Trajedisi	29
3. ÇAĞDAŞ SANATA YANSİYAN TRAJEDİ	37
3.1. Sarsıntılar, Sınırlar ve Kırılmalar	37
3.2. Trajedi Bağlamında Sanatta Yayılımcı Politikalar	45
4. YÜZE YANSİYAN TRAJEDİ	61
5. UYGULAMALAR VE YORUMLAR	75
6. SONUÇ	93
KAYNAKLAR	95
ÖZGEÇMİŞ	99

## RESİMLERİN LİSTESİ

RESİM	SAYFA
Resim 2.1. New York, Broadway caddesi .....	9
Resim 2.2. Frida Kahlo, 1944 “Kırık Sütun”, 40x30.7 cm, masonit üzerine yağlıboya, Dolores Olmedo koleksiyonu .....	10
Resim 2.3. Kathe Kollwitz, 1903 ”Kadın ve Ölü Çocuk”, 39x48cm, gravür baskı, Kunsthalle Bremen, Almanya .....	11
Resim 2.4. Oskar Kokoscha, 1917, “Katil Kadınların Umudu” Stuttgart, Devlet Galerisi .....	12
Resim 2.5. Ernst Ludwig Kirchner, 1906, “Brücke Manifesto”, Tahta kalıp üzerine baskı.....	13
Resim 2.6.Emil Nolde, 1911-12, “İsa’nın Yaşamı”, tuval üzerine yağlıboya, soldaki ve sağdaki levhalar 100x86 cm; ortadaki levha 219x190 cm. Seebüll, Nolde Vakfi .....	14
Resim 2.7. Orlan, 1991, “Dış Rahim Ameliyatı”, Cerrahi Performans .....	15
Resim 2.8. Cindy Sherman, 1978, “İsimsiz Film Kareleri #10” .....	16
Resim 2.9. Antartika Direniyor, 2013, “Penguen Belgeseli”, Video .....	17
Resim 2.10. Ferdinand Hodler, 1892, “Hayal Kırıklığına Uğrayanlar”, tuval üzeri yağlıboya, 120x300 cm., Bern Sanat Müzesi .....	19
Resim 2.11. Francisco Goya, 1810-14, “Tutsaklık Suçun Kendisi Kadar Barbarcadır”, gravür .....	22
Resim 2.12. Francisco Goya, 1814, “3 Mayıs Katliamı”, tuval üzerine yağlıboya, 266x345 cm.....	23
Resim 2.13. Pablo Picasso, 1937, “Guernica”, tuval üzerine yağlıboya, 350x780 cm ...	23
Resim 2.14. Hiroşima, 1945, “ABD ninatom bombasını atmasının ardından yanmış ceset” .....	25
Resim 2.15. Eddie Adams, 1968, “Bu kare çekildikten hemen sonra vurulan adam”. 25	
Resim 2.16. Anselm Kiefer, 1982, “Nuremberg”, saman, emülsiyon, akrilik, 280x380 cm.....	26
Resim 2.17. Ebu Graib’te “Shit Boy” olarak bilinen mahkum .....	27

## RESİM

## SAYFA

- Resim 2.18. Artemisia Gentileschi, 1614-1620, “Judith’in Holofernesin Boğazını Kesmesi”, tuval üzerine yağlıboya, 158.8x125.5 cm, Capodimonte Ulusal Müzesi İtalya ..... 30
- Resim 2.19. Francis Bacon, 1946, “Çarmıha Gerilme”, tuval üzerine yağlıboya, 198x132 cm, Museum of Modern Art Koleksiyonu New York ..... 31
- Resim 2.20. Lucian Freud, 1987, “Yataktaki Sarışın Kız” tuval üzeri yağlıboya, 41x51cm ..... 32
- Resim 2.21. Jenny Saville, 1999, “Dayanak”, tuval üzeri yağlıboya (triptik), 261.6x487.7 ..... 33
- Resim 2.22. Stelarc, 1978, “Asılı Beden”, Tokyo performans gösterisinden ..... 34
- Resim 2.23. Gina Pane, 1974, “Tin”, Paris performans gösterisinden ..... 35
- Resim 2.24. Marina Abramović, 1973, “Ritim 10”, Edinburg’daki performans gösterisinden ..... 35
- Resim 2.25. Carole Schneemann, 1975, “İçteki Tomar”, New York’taki performans gösterisinden ..... 36
- Resim 3.1. Gustave Courbet, 1855, “Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori”, tuval üzerine yağlıboya, 359x598 cm, Orsay Müzesi Paris ..... 38
- Resim 3.2. Claude Monet, 1872, “İzlenim, Gündoğumu”, tuval üzerine yağlıboya, 48x63 cm, Marmottan-Monet Müzesi Paris ..... 39
- Resim 3.3. Picasso, 1907, “Avignonlu Kızlar”, tuval üzerine yağlıboya, 243.9x233.7 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York ..... 40
- Resim 3.4. Paul Cezanne, 1906, “Yıkılan Kadınlar”, tuval üzerine yağlıboya, 210x250 cm., Philadelphia Museum Of art, ABD ..... 40
- Resim 3.5. Robert Delaunay, 1910, “Eyfel Kulesi”, tuval üzeri yağlıboya, Kunst museum, Basel ..... 41
- Resim 3.6. Henry Moore, 1930, “Uzlanmış Figür”, taş ..... 43
- Resim 3.7. George Grosz, 1919, “Politikacılar Sınıfı”, litografi çizimi, 19,5x27,5 .... 48
- Resim 3.8. Kathe Kollwitz, 1924, “Ekmek”, taş baskı, Kupferstichkabinett, Berlin .. 49
- Resim 3.9. Jean Arp, 1933, “İnsanın Katılaşması”, heykel ..... 50
- Resim 3.10. Michelangelo Pistoletto, 1967, “Paçavralar İçinde Venüs”, yerleştirme, Modern Sanatlar Müzesi, Londra ..... 53

## RESİM

## SAYFA

Resim 3.11. Robert Rauschenberg, 1955-59, “Monogram”, keçi başı,yün,kauçuk lastik, tenis topu, tual üzeri yerleştirme, 42x63x65, Moderna Müzesi, Stockholm .....	54
Resim 3.12. Vita Acconci, 1970, “Tescilli Markalar”, performans, New York .....	58
Resim 3.13. Josep Beuys, 1965, “Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır”, Düsseldorf.59	
Resim 3.14. Marina Abramović, 2005,“Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır”....	59
Resim 4.1. Matthias Grünewald, 1515, “Çarmıha Geriliş”, ayrıntı, isenheim mihrabı, Colmar, Unterlinden Müzesi .....	62
Resim 4.2. Diego Valaquez, 1650, “Papa 10. Innocenzo”, tuval üzeri yağlıboya.....	63
Resim 4.3. Francis Bacon, 1953, “Papa 10. Innocenzo”, tuval üzeri yağlıboya.....	63
Resim 4.4. Auguste Rodin, 1882, “İstiraplı Baş”, Bronz .....	64
Resim 4.5. Edward Munch, 1893, “Çılgılık”, kağıt üzerine pastel boya .....	64
Resim 4.6. Auguste Rodin, 1864, “Kırık Burunlu Adam”, bronz, .....	65
Resim 4.7. Pablo Picasso, 1903, “Kırık Burunlu Picador” .....	65
Resim 4.8. Otto Dix, 1922, “Savaşta yaralı”, suluboya ve grafit .....	66
Resim 4.9. Otto Dix, 1923, “Zamanın büyük belleği”, suluboya .....	67
Resim 4.10. Otto Dix, 1924, “Savaş Serisi: Kafatası”, gravür.....	67
Resim 4.11. Jenn Saville, 1997, “Portre” tuvale yağlıboya,152.5x142.5 cm. ....	68
Resim 4.12. Yue Minjun, 1998, “Su”, tuvale yağlıboya.....	69
Resim 4.13. Leon Golub, 1977, ”Fidel Castro VI” tuval üzerine akrilik, 73.7x53.3 cm Ulrich Mayer koleksiyonu.....	69
Resim 4.14. Leon Golub, 1973, “Vietnam II” (detay), tuval üzerine akrilik boya, 3.04x1.02 cm, Tate modern, Londra .....	70
Resim 4.15. Orlan, 1998, “Hybrid”, 80x120 cm.....	70
Resim 4.16. Şirin Neşat, 2010, “Allah’ın Kadınları” serisinden .....	71
Resim 4.17.Gunter Brus, 1973, “Viyana Eylemi”, Performans Gösterisinden.....	72
Resim 4.18. David Nebreda, 2004, “Ormana Hoşgeldin” .....	73

**RESİM****SAYFA**

Resim 4.19. Pippa Bacca, 2008, “Barış Gelini”.....	73
Resim 4.20. ODTÜ Öğrencileri, 19.10.2015, “Barış Katliamı Anısına”.....	74
Resim 5.1. Ümit Taş, 2009, “Üç kişi”, Karakalem, 35x50 cm.....	75
Resim 5.2. Ümit Taş, 2012, “Mekanikleşme”, tuval üzeri yağlıboya, 90x110 cm.....	76
Resim 5.3. Ümit Taş, 2013, “İnsandan Sonra”, tuval üzeri yağlıboya, 110x150 cm...	77
Resim 5.4. Ümit Taş, 2013, “Panopticon”, köpük, ahşap, tel, top, misina, 140x275 cm .....	78
Resim 5.5. Ümit Taş, 2013, “İşlevsizlik”, ahşap, metal, ayakkabı, çivi, 150x170 cm	79
Resim 5.6. Ümit Taş, 2014, “Neyim ben nesin sen”, tuval üzeri yağlıboya, 150x110 cm .....	80
Resim 5.7. Ümit Taş, 2014, “Neyim ben nesin sen II”, tuval üzeri yağlıboya, 140x110 cm .....	80
Resim 5.8. Ümit Taş, 2015, “Neyim ben nesin sen III”, tuval üzeri yağlıboya, 140x110 cm .....	81
Resim 5.9. Ümit Taş, 2016, “Neyim ben nesin sen IV”, tuval üzeri akrilik, 150x120 cm .....	82
Resim 5.10. Ümit Taş, 2016, “Neyim ben nesin sen V”, tuval üzeri akrilik, 140x110 cm .....	82
Resim 5.11. Ümit Taş, 2016, “Gülmek”, tuval üzeri yağlıboya, 140x110 cm .....	83
Resim 5.12. Ümit Taş, 2015, “Basınç”, mukavva üzerine zift, 100x70 cm .....	84
Resim 5.13. Ümit Taş, 2016, “Anlam”, mukavva üzerine zift, 100x70 cm .....	85
Resim 5.14. Ümit Taş, 2016, “Anlam II”, mukavva üzerine zift, 100x70 cm.....	86
Resim 5.15. Ümit Taş, 2016, “Anlam III”, mukavva üzerine zift, 100x70 cm .....	87
Resim 5.16. Ümit Taş, 2016, “Anlam IV”, mukavva üzerine zift, 100x70 .....	88
Resim 5.17. Ümit Taş, 2016, “Anlam V”, mukavva üzerine zift , 100x70 cm.....	88
Resim 5.18. Ümit Taş, 2016, “Anlam VI”, mukavva üzerine zift , 100x70 cm .....	89
Resim 5.19. Ümit Taş, 2014, “Bilinç”, kağıt üzerine suluboya, 29x21 cm.....	90

**RESİM****SAYFA**

Resim 5.20. Ümit Taş, 2014, “Bilinç II”, kağıt üzerine suluboya, 29x21 cm .....	90
Resim 5.21. Ümit Taş, 2016, “Travma”, kağıt üzerine suluboya, 65x50 cm .....	91
Resim 5.22. Ümit Taş, 2016, “Sönüş ”, kağıt üzerine suluboya, her biri 29x21 cm ...	92
Resim 5.23. Ümit Taş, 2016, “İsimsiz”, kağıt üzerine suluboya, 29x21 cm .....	92



# 1. GİRİŞ

*“Zaman yaraları iyileştirmez, yarısını diker iz bırakır. Tekrar açılır yara, aynı acıyı yeniden duyarsın, hem de o ilk anda ki gibi”*

***Elizabeth JENNİGS***

Bilmek, anlamak, duyumsamak, düşünmek, inanmak, aramak, sevmek ya da nefret etmek, doğayı ve dünyayı en hor kullanan varlık olan insanın en temel sorunlarının başında gelmektedir. Bilmenin bilimle, anlamanın kavramlarla, duyumsamanın duyguyla, düşünmenin felsefeyle anlam kazandığını düşündüğümüz süreçte insanın kendisi trajik olaylara, buluşlara, dünya var olduğu günden beri imza atmıştır. Yaşam akışı devam ettiği sürece de atmaya devam edecektir.

Kentlerin büyümesi, üretim-tüketim dengesizliği, gelir dağılımı, görsel kültür içerisinde dayatılan reklam kültürü, ürün-tüketici arasındaki uyumsuzluk, ekonomik geçimsizlik, dünyayı renkli ve çeşitli olan vazgeçilmez bir çöplüğe aynı zamanda eşî benzeri bulunmaz bir sanat eserine dönüştürmüştür. Peki birey bu işin neresinde? Hangi rolü oynamaktadır. Sanayileşmenin kendisinin modernliğin organik bir süreciymiş gibi pazarlandığı, küresel sermayenin doğaya ve sanata biçtiği, sanki genetikmiş gibi empoze ettiği anlayış, kavram olarak sanata, anlam olarak da sanatçıya çatışma anlayışını yüklemiştir.

Gelişen yerküre her alanda olduğu gibi sanat alanında da aldığı ivmeyle ve yarattığı yeni algılarla geçmiş ve günümüz sanat anlayışı içerisinde baş dönmeleri yaratmıştır. Zemin aynı zemin iken, bu kadar gelişme ve dönüşümün yaşandığı diyalektik süreç yerçekimini işlevsiz olarak bırakmıştır. Bu süreçte sanat da payına düşeni almıştır. Modern süreç kendi belinden düşen postmodern süreçle kavgaya tutuşmuştur. Teknolojik evrim, farklı coğrafyalardaki sanatçıları bienal adı altında toplarken, sanatçılara serbest ve sınırsız malzeme anlayışıyla sınırsız üretime teşvik etmiş fakat bunu bizlere sınırlı bir anlayış olarak pazarlamıştır.

## Problem durumu/konunun tanımı

Trajedi Yunanca kökenli bir kelimedir. Günümüzdeki anlamıyla trajedi; yaşamın acıklı ve hüznü yönlerini ortaya koyan, insanın çektiği acıları anlatan, kişilere korku, heyecan ve acındırma telkinleriyle ders vermek amacı güden ifade şeklinin en farklı ve en etkili anlatım biçimidir. Birey olarak tanık olduğumuz ya da yaşamaya zorunlu bırakıldığımız siyasi, sosyal, ekonomik gelişmeler, savaş, toplumlarda ve o toplumların sanatçılarında trajediler doğurmuştur. Özellikle günümüzdeki yorucu yaşamın içerisinde mekanikleşmenin yaşandığı, yabancılaşma ve ötekileştirme dürtülerinin geliştiği, spikerin izleyici yerine düşündüğü ve konuştuğu, çağımızın onulmaz hastalığı haline gelen özel mülkiyet hırsı bizleri yeni önermelere götürmüştür. Konum olarak irdelendiğinde, yaşam fonksiyonlarının izlerini hissettiğimiz, her süreç bizim için birer sorundur.

## Araştırmanın amacı

Sanat kendi tarihsel serüveni içinde değerlendirildiği zaman, ortaya çıkan ya da ortaya konan günümüz çağdaş sanat anlayışının, izleyici üzerindeki patlamaları ve bu patlamaların yarattığı ikilem çağdaş sanat alanında yeniden ele alınmaya çalışılacaktır. Bu konu ele alınırken de amaçlarımız arasında sadece tuval üzerine bağlı kalınmayacağı, fotoğraf, video vb. yöntem-teknipleri ile de uygulama çalışmaları geliştirilecektir. Çağdaş sanatta trajedi önermesi; gündelik yaşamda bireyin maruz kaldığı olumsuzluklara bağlı olarak özgürlüğü kısıtlanan bireyin kendini dışa vurma, hatta ihtiyaçlar piramidinin en üst seviyesinde yer alan, kendini gerçekleştirme eğilimi içinde olan öznenin gözlemi, tanıklığı, kaosu, öfkesi, gelgitleridir. Diğer bir noktada ise öznenin metaforik açıdan nesnel olarak trajediyi ironik bir dil ile ifade etmesidir.

## Araştırmanın önemi

İçinde bulunduğumuz dönem, gerek insanlık açısından gerekse doğa açısından felaketlerin yaşandığı bir özelliktedir. Sanatın işleyiş dinamiklerinden olan duyarlılık gereksinimi nedeniyle, özellikle plastik sanatlar alanında çalışan birçok sanatçı farkında olmadan trajediye bağlı kalmışlardır. Trajedi geçmiş yüzyıllarda ve



günümüzde yaşantı ve his olarak sanatçının maruz kaldığı bir durum olmuştur. Yapılan incelemeler sonucunda trajedinin, sadece tuval üzerine boya resimlerle değil, aynı zamanda sinema, edebiyat, kısmen plastik sanatlarda vb. alanlarda vücut bulduğu düşünülmektedir. Ama gerek özne, gerekse de metaforik olarak Çağdaş sanatı arkasına alarak. Trajedinin günümüz yaşantısında, yerinin plastik olarak ele alınmasının yanı sıra, öznenin bu çağın ifade olanaklarını kendi lehine kullanma özgürlüğü de eleştirel ve taraf olunan yanlarıyla konunun bütünlüğüne hizmet edecek şekilde incelenecektir. Trajedi konusunun kendi kökeninde yatan kavram özelliği ve genel olarak ele alınacak olan sanatsal günlük söylem arasındaki kıyaslamaları, tez çalışmasının bütünlüğü açısından önem oluşturmaktadır.

### Varsayımlar/sayıtlar

Tezin genelinde yer verilen trajedi birçok sanatçı, yazar, müzisyen vb. belki farklı biçimlerde bugüne kadar açıklanmıştır. Bu kez yapılmaya çalışılacak olan deneyimlenen süreçte perdeyi aralamayı ilke etmektedir. Ayrıca üzerinde özellikle durulmaya çalışılan sanat, sanatçı, süreç ve bunların hepsinin birleşerek oluşturduğu anlayışla bugünkü insansal dünyanın elde ettiği sanatsal okumalarının temelini oluşturulacaktır.

### Sınırlılıklar

Sanatın tarihsel süreci içerisinde ve sanatın diğer tüm kollarında, edebiyatta ortaya çıkan trajedi olayları incelenip, görsel örneklerle desteklenecektir. Konuyla ilgili tarihten önemli görülen örneklere yer verilecektir.

### Tanımlar

Trajedi: Yunanca kökenli bir kelimedir. Günümüzdeki anlamıyla trajedi; yaşamın acıklı ve hüznü yönlerini ortaya koyan, insanın çektiği acıları anlatan, kişilere korku, heyecan ve acındırma telkinleriyle ders vermek amacı güden ifade şeklinin en farklı ve en etkili anlatım biçimidir. Günümüz dünyası içerisinde yaşanan ama adı üzerine yapıştırılmayan bu kavram zorlu bir sürecin ürünüdür. Olaylar bizi trajedi kavramının üzerine çeker.

Çağdaş: Aynı çağ içerisinde yaşayan, yaşanılan çağa uygun (TDK). Kulaklara okşayıcı nitelikte gelen çağdaş kelimesi özellikle yaşadığımız dönemi kültürel, teknolojik ve biçimsel olarak adlandırıcı niteliktedir. Güncel kavramını da içine alan bu tanımlama çoğu zamanda bir sınıflandırmanın ürünüdür.

Sanat: Sanatın ne olduğu konusu çağlara, toplumlara ve sanat alanına göre bazı değişiklikler göstermektedir. Günümüzde sanat, yaygın olarak, her ne kadar görsel sanatlar için kullanılsa da, kavram yüzyıllar boyunca sürekli olarak değişmiştir. Daha geniş bir perspektiften sanat, din ve bilim gibi insanın bütün diğer uğraşlarından doğan yaratıcı gücü için kullanılmıştır (Keser, 2009, s. 292).

Sanatçı: Dünyanın değerlerine ve gerçekliklerine ilişkin bilgimizi yükselten ve algılarımızı genişleten kimse (Keser, 2009, s. 295).

## 2. KAVRAM OLARAK TRAJEDİ

Trajedi Yunanca kökenli bir kelimedir. Antik Yunancada sıkça karşımıza çıkmaktadır. Trajedi nedir? diye sorduğumuz zaman karşımıza çıkan ilk cevap, “soylu, tamamlanmamış ve belirli bir uzunluğu olan bir eylemin taklididir.” “Trajedi eyleyenleri taklit eder; bunu da bir anlatı aracılığıyla bu tür duyguların arınmasını sağlayarak yapar” (Aristoteles, 2005, s. 25). Trajedi, genel anlamda drama, Dionysos *şölenlerinden* evrilirken ortaya çıkan ilk formdur.

“Dionizyak (mevsim döngüsü *şölenleri*) ya da mitsel çevrimin ilk sosyalleştirici prototipidir” (Yücel, 2014, s. 77, 354). Aristoteles’e göre trajedi insanların değil, mutluluk ve mutsuzluk getiren olayların sergilenmesidir. Kahramanlar kendi erdemlerini sergilerken başlarından geçen olaylarla anılır. “Olaylar olmadan ‘trajedi’ var olmaz ama karakterler gene de bir ‘tür’ içinde var olur” (Yücel, 354). Trajedi saf kendi yürüngesinde Tanrıları anlatarak başlamıştır, fakat zaman içerisinde bu anlayış yerini soyluları anlatmaya bırakmıştır. “Sanatın insanın doğasından gelen kimi korkularının bir yansıması olarak çıktığını kabul edersek,” (Gezgin, 2011, s. 90) bu tanıma uyan Aristoteles’in “trajedi, herkesin eylemlerine göre mutlu ya da mutsuz olduğu süreçtir” sözü de düşündürücüdür. Aristoteles, Tragedyayı tanımladığı Poetika kitabında, tragedyaların hem kökeni hem konusu bakımından kişisel değil toplumsal olduğunu vurgulamıştır. Aristoteles’e göre;

Tragedya bir öykünmedir ama bu tek tek insan yaşamlarının öykünmesi değil, yaşamı ilgilendiren tüm zıtlıkların, özellikle de mutluluk ve mutsuzluk arasındaki şiddetli çatışmaların öykünmesidir. Mutluluk ve mutsuzluk arasındaki şiddetli çatışmaların tragedyalarda çarpıcı biçimde taklit edilişi, insanda korku ve acınma duyguları uyandırarak katarsis sağlar ve bu sayede tragedyalar, toplumun sağlıklı yapılanmasına hizmet ederek etik bir görev üstlenirler (Aristoteles, 2008, s. 22, 24).

Sanatın içerisinde farklı bir kimlik kazanan trajedi kavramı geçirdiği ya da etkileşime girdiği siyasal, sosyal süreçler içerisinde olsun, başkalaşarak farklı anlamlara bürünmüştür. Her ne kadar Nietzsche, ‘Deusex Machina’ın gelişi ile trajedinin ölümünü ilan etse de, günümüz insanının trajedisinin mitsel ve daemonic olmaktan çıkıp, insanların kendi kararlarından, ya da toplumsal gücün bireylere olan yaptırımının etkilerinden kaynaklanarak trajik olanın daha da gündelik yaşamın içine

karıştığı söylenebilir. Oysaki Nietzsche'ye göre; yalnızca tragedya, insan varoluşunun, presokratiklerin betimlediği korkunç durumunu açıkça gözlerimizin önüne serer. “Bu öyle bir durumdur ki, tragedya olmasa açıkça görmekten kaçınırdık” der (Dienstag, 2008, s. 138). Nietzsche,

“Trajik kavramını keşfedebildiğim kadarıyla, tragedya'nın psikoloji bilgisinin sonunda elde edebildim ve “Twilight of idols” adlı eserimde ifade ettim. En garip ve güçlü sorunlarıyla bile yaşamı kabullenme: en yüksek örnekleri kabul ederek, kendi tükenmezliğinde neşe bulan yaşam istemi ben buna Dionysoscu isem derim” (Nietzsche, 2005, s. 78, 79).

Nietzsche'ye göre aslında trajedi yaşamın içerisinde umutsuzluk çekmek değildir, ama aynı yaşam içerisinde örselenmiş bir organla yaşamayı var olmayı öğrenmektir. Max Scheler'e göre ise, trajik olan salt bir görüngü olmayıp, evrenin esas öğelerinden biridir. Sanat yapıtlarını okuyarak trajik olan anlaşılabilir, trajik olan hayatın içindedir. Fakat trajik olanın varoluşun temel yapısında mı insanın kendi tutku ve huzursuzluklarının içinde mi olduğunun tam olarak anlaşılamayacağını da söylemektedir. Fakat bu konuda yapmış olduğu en can alıcı tespit trajik olayın eşit değerler arasında olabileceğini söylemesidir. Trajik olayın gerçekleşebilmesi için iki eşit değerden birinin yok oluşu gerekmektedir. Örneğin kötü bir adamın iyi bir adamı hunharca öldürüşü trajik olamaz. Ölüm olayını gerçekleştirenin de eşit değerde biri olması veya bizzat kahramanın çelişik duygular içinde “hamartia”ya düşüşüdür olayı trajik kılan... Trajik olan her zaman eylemede ve elemde belirli bir doluluğa işaret eder. Bütün trajik olayların kederli olduğu doğrudur ama her kederli olan da trajik değildir. Trajik olan kadersel ve şaşmaz bir olgu gibidir. Scheler'e göre, olabilecek en trajik olay, kendini veya başka bir değer taşıyıcıyı yüksek olumlu değer taşıyıcısı haline getiren şeyin onu yok eden şeyle aynı olması ve özellikle bunun eşanlı olarak gerçekleşmesidir. Şöyle bir örnek verir: “Bir tabloyu korumak için galeride yakılan ateş, sanat galerisinin yanıp kül olmasına neden olabilir bu olay trajik bir karaktere sahiptir. Veya kanatlarını vücuduna yapıştırmak için kullandığı balmumunun güneşte eriyişidir İkarus'un uçuşunu trajik kılan...” (Scheler, 2008, s. 237, 245).

Klasik tragedyalarda “koro” oyunun sahneye sahne-dışından sesler taşıyan – neredeyse toplumun bilinç-dışına bağlanan– unsurlarından biridir; sahnede temsil edilmeyeni, esasen temsilde edilmeyecek olanı ima ederek, sezdirerek sahneye taşımaktır –çünkü belirsiz-karanlık-sonsuz olanın sözlerle, kavramlarla temsil edilmesi mümkün değildir. Koro oyuncuların başına gelenleri bir anlam

çerçevesine sokarak her bir tragedyada farklı bir içerikle karşımıza çıkan olayların ardındaki ortak biçimi, trajik olanın a priorisini dile getirir. Koronun hatırlattığı, genel olarak söylemek gerekirse, her varlığın ardındaki hiçlik, her belirlemenin ardındaki belirsizliktir. Tragedyalarda koronun daimonik bir işlevi vardır. Bu işlev, biri negatif-engelleyici bir iç ses, diğeri pozitif-kurucu politik bir tavır olmak üzere iki şekilde ele alınmalıdır: Koro bir yandan kralın ya da tiranın içsesi gibi hizmet görerek onu ölçsüz davranışın sonuçlarına karşı uyardır (mutlak adaleti hatırlatmaktadır); diğeryandan farklı bakış açılarını sahneye taşıyarak seyirciye yaşattığı trajik kavrayış aracılığıyla kahramanları ve onların edimlerini toplumsal hafızanın parçası kılmakta, tanıklığın politik gücünü ifade etmektedir (Kalaycı, 2014, s. 259).

Tragedyalarda (genel olarak) kahramanlar oyun sonunda ölür; eylemde bulunmayan koro ise seyircilerle birlikte yaşamaya devam eder. “Karşıt unsurlar arasındaki uyumun bozulduğu anlarda ortaya çıkan koronun, tragedyanın temeli olan çatışan güçlerin dengeli karşıtlığını seyircilerle girdiği diyalog sayesinde devam ettirdiğini söylemek yanlış olmasa gerek” (Kalaycı, s. 260). “Şiddet ve dehşet, izleyende korku ve dehşet uyandırarak katarsis oluşumuna sebep olur” (Mordeniz, 2008, s. 216, 222).

Anti parantez olarak uygarlık ve toplumsallaşma da şiddeti örter ve bastırır. Fakat varoluş gerçeğimiz olan şiddetin örtülüşü de kurtuluş değildir, zira trajedi dingin değerler dünyasında aranmaz. Huzur, hüznün, ciddiyet ve ihtişam tek başlarına trajik olamazlar. Değişen değerlerin dünyasında, ikili karşıtlıkların olduğu yerde trajedi gerçekleşebilir ki bu melankolinin çifte değerlilik özelliğini hatırlatır. Trajedi insanların kendi çeşitliliği içinde, pervasız ve dürtüsel davranışlarıyla, var olma savaşı içerisinde dayanılmaz arayışın, tükenişin vücuda girmiş halimi, yoksa anlamlandıramadığı mitolojik bir kelimenin uzayıp giden, kendini gerçekleştirme eyleminin düşüncede ki çaresizliğini? Tüm bu sorular duvara sorulan cevapsız sorular mı? Sanat bunun neresinde ne şekilde insanları ve doğayı temsil edecek. “Sanatın insanın doğasından gelen kimi korkularının bir yansıması olarak çıktığını kabul edersek, bilincin temsilcisi Apollon’un sanatla ilişkisinin doğal olduğu ortaya çıkacaktır. Marsyas’la ilgili bir mitos insanın sanatsal stratejisiyle ilgili bize ipucu vermektedir” (Gezgin, 2014, s. 90, 91).

Flütü icat eden tanrıça olarak gösterilen Athena, onu tanrıların toplantısında çalmıştı. Bütün tanrılar bu müzik aletinden çıkan sesin güzelliğinden kendilerinden geçmesine rağmen Hera ve Aphrodite, Athena’nın haline alayla gülmüşlerdir. Bu duruma bozulan tanrıça, bir nehir kenarında flüt çalarken kendi sureti suya yansırken iki tanrıçanın gülmekte haklı olduklarına kanaat getirmişti;

çünkü bu aleti çalarken yanakları o kadar şişiyormuş ki yüzü de haliyle çok çirkin oluyormuş. Athena bunu fark edince flütü fırlatıp atmış ve onu kim bulur ve çalarsa lanetleneceğini söylemiş. Aradan günler geçmiş ve Silenos Marsyas ormanda flütü bulmuş; Her şeyden habersiz başlamış çalmaya. Bir süre sonra flüt çalmakta çok ustalaşmış; o kadar ileri gitmiş ki, Apollon'a bile meydan okumaya başlamış. Apollon en sonunda bir müzik yarışması yapılmasını kabul etmiş; Apollonliri ile Marsyas ise flütü ile yarışmışlar. İş aleti tersten çalmaya gelince flütün tersinden ses çıkaramayan Marsyas yarışı kaybetmiş. Apollon Marsyas'ı, bir ağaca bağlayarak derisini yüzdürmüştü fakat sonradan pişmanlık duyarak onu bir ırmağa çevirmiş (Grimal, 1997).

Trajedi bir süreç mi, bir hastalık mı, gidilmesi gereken bir yer mi, keşfedilmemiş bir cisim, ya da organ mı? Bu kavram derinlemesine irdelendiği zaman, çağlardır insanın hatta doğanın doğasında hastalıklı bir hücre gibi sürekli kendini yenileyerek var olmaya devam etmektedir. Trajedi ye karşı şu ana kadar herhangi bir morfin icat edilememiştir. İnsanlık büyük bir şaşkınlık içerisinde, öfke ve suçluluk birikimiyle, korkan ve utanan bir mahcubiyet ifadesiyle, sert zemine çarparak şekil almaya devam etmektedir. İnsan kendini anlayabilir mi? diye bir soru sorduğumuz zaman soğuk bir “hayır” cümlesi bizi karşılamaktadır. Trajedi süreciyle Fukuoka'nın söyledikleri düşündürücüdür. Şöyle ki;

“Trajedi şudur ki, insanlar temelsiz bir kibir içinde, doğayı kendi iradeleri doğrultusunda yönlendirmeye kalkışırlar. Doğal şekli yok edebilirler ama onları yaratamazlar. Ayrılma, parçalanmış ve tam olmayan bir anlayış, her zaman insan bilgisinin başlangıç noktasını oluşturur. İnsanlar doğanın bütünü bilmekten aciz bir şekilde, onun eksik bir modelini oluşturmaktan daha iyisini yapamazlar, sonra da kendilerini kandırarak doğal bir şey yaptıklarını düşünürler (Fukuoka, 2012, s. 158).

Burada Fukuoka, insanın doğa üzerinde yarattığı ve kendini kandırarak yeniden pazarlamaya çalıştığı sürecin trajedisinden bahsetmiştir.

## **2.1. Günlük Yaşamda Trajedi**

Günlük yaşam dinamikleri, günlük yaşam çatışmaları, günlük yaşam arayışları, her günün bir sonraki güne gebe kaldığı, bireyin fizyolojik dürtülerinin, ruhsal çatışmalara, hatta dayatmalara maruz kaldığı bir süreç gibi durmaktadır.

Avrupa'da 18. ve 19. yüzyıl da patlama yaratan sanayi devrimi, burjuva sınıfında farklı bir yapılanmayı doğurmuştur. Bu yapılanma sınıflar arasında belirgin çizgiler oluştururken, tamamen tüketime dayalı yeni bir kültür empoze etmiştir,

öyle ki görsel kültürü kaşındırılan toplum, durmaksızın piyasaya sürülen mal ya da kişilerin imgeleri ile bir yandan yeni gereksinmelere yol açıyor, bir yandan da bu gereksinmelerin güya kolayca nasıl giderilebileceğinin çareleri veriliyordu (Yılmaz, 2013, s. 247).

Toplum doğaya ve toprağa bağlı serf köylü iken, sanayi devrimiyle empoze edilen melez anlayış ile başta kırsal alanlar olmak üzere insansızlaştırılarak, kent kültürü yaratılmıştır. Kentin albenili ve standartlı kucağında tatlı bir mayhoşluk yaşayan toplum, üretimi bırakarak, TV kültürünün yavaş yavaş yer edindiği belleklerde, hiç tatmadığı yaşantıları, gözlerinin önünde sergileyerek bireyselliği bireyciliğin hazlarına dönüştürmüştür. Gelir adaletsizliği, kültürel çatışmalar, ait olamama, rekabete itilme, yerinden yurdundan nefret ettirilme, reklamların dayattığı “-miş ve- imiş gibi” yutturulan imgeler, yaşanan çevrenin ve mekanın görünümü, kırsal kesimde yaşayanlara köylülüklerinden utandırılma, kırsal kesimden kente itilip işsiz aşsız bırakılanların kendi kendilerinden utandırılması toplumda ağır tahribatlar doğurmuştur. Bu yeni anlayışa kimyası uymayan birey, mağlup olmuş gibi bir duyguyla kendi karmaşası içerisinde boğulmaya terk edilmiştir. Uçsuz bucaksız göğü (gök küreyi) yararcasına uzayan binaların, bizi satın alan standartlaşmış ürün tekeli markaların, kirli piyasa pazarlıklarının standardın üstüne çıktığı bir süreçte, bireye sunulan kendini ite ite toplumda yer açabilmesidir. Günü, günlük yaşamın trajedisine boğan süreç, boğucu kültürü enjekte etmiştir.



**Resim 2.1.**New York, Broadway Caddesi

Adorno, günümüz de kültürün de her şeye benzerlik bulaştırdığını, filmlerin, radyo ve dergilerin bir mekanizma meydana getirdiğini ve yine bunların birleşerek belli bir

anlayışa hizmet ettiğini ileri sürmüştür. Adorno ve arkadaşları ‘kitle kültürü’ adını verdikleri, bir kültür üzerinde düşünmüşlerdir. Fakat geçen süreç içerisinde ‘kitle kültürü’, ‘kültür endüstrisi’ adını almış, hatta bu yakıştırma, bu süreci tamamlayan en iyi adı almıştır, diyebiliriz. 1940’da ‘kültür endüstrisi’ adını alan ‘kitle kültürü’, kitlenin meydana getirdiği doğal bir kültür süreci değildir. Aksine yine Adorno’nun deyimiyle “kasıtlı olarak tüketicileri kendisine uydurur. Binyıllardır ayrı duran yüksek ve düşük sanat düzeylerini, her ikisinin de zararına bir araya getirmeye zorlar. Tüketici, kültür endüstrisinin bizi ikna etmeye çalıştığı gibi hükmedici ya da özne değil, aksine nesnedir” (Adorno, aktaran: M. Yılmaz 2013, s. 76, 78). “Zaten gerçekte bu yeni kültürün üreticileri kitleler değil, tam tersine, onlara hükmeden büyük sermaye sınıfıdır” (Yılmaz, 2013, s. 248).



**Resim 2.2.** Frida Kahlo, 1944 “Kırık Sütun”, 40x30,7 cm, Masonit üzerine yağlıboya, Dolores Olmedo koleksiyonu.

Süreç o kadar yapaydır ki, durumu trajik bir film ya da dram olarak ele almamak içten bile değil. Kendi tanımlanmış sokağında dilencileşen toplum, meta ya değil kırsal kesimde bedel ödeyerek birikimle elde ettiği kültürel yaşam tarzını ve felsefesini, faili meçhul bir kayba kurban vermiştir. Bu kayıp toplum ve birey için ardından ağlanması gereken, tahribatlar yaratan kayıp gibidir. Günlük yaşam da trajik olan ile trajik duruma maruz kalan arasında iki taraftan birinin bu oyunda yenilmesi gerekir.



Yüksek bir değerin gerçekleştirildiği bir eylem izlerken bu eylemin, yüksek değere taşıdığı varlığın zayıflatılmasına da yol açtığını görmek, üzerimizde eksiksiz ve net bir trajik intiba bırakır. Aynı trajik intiba, bir kişinin kahramanca bir şey yapmasını sağlayan cesaretinin veya ataklığının o kişiyi, ihtiyatlı bir adamın kaçınacağı bir tehlikeye maruz bırakmasıyla da oluşur (Sheler, 2008, s. 244).

Kırık Sütun adlı çalışmada,18’inde trafik kazası geçiren, defalarca tıbbi operasyonlara maruz kalan Meksikalı ressam Frida Kahlo, geçirdiği kazanın etkisiyle, yaşadığı trajediye bizleri de davet etmiştir. Bu davet o kadar derindir ki izleyici olarak sürece katılmamak elde değildir. Bedeni ciddi oranda zarar gören sanatçı, günlük yaşamında hapsoldüğü korseyi, trajedisinin simgesi olarak taşırken, bedenine saplanan çivileri de acısının doruk noktası olarak sunmuştur. Yine eserin en sıkıcı hissi ise Frida’nın üreme yeteneğini kaybetmiş rahminden gırtlığına uzanan ve sanki tüfek çekermiş gibi de duran taş sütundur.



**Resim 2.3.**Kathe Kollwitz, 1903 “Kadın ve Ölü Çocuk”,39 x 48cm,Gravür baskı, Kunsthalle Bremen, Almanya.

Pek çok yerinden çatlamış bu iyon sütun, bir anıt gibi içinde duruyor. Bunu ‘içi taş kesmiş’ şeklinde yorumlayamayız, çünkü Frida’nın gözyaşları var. Meksika’nın kutsal azizlerinden Aziz Sebastian ikonlarından etkilenerek verdiği bu pozda ressam, bedenen ve ruhen verdiği mücadeleyi ifade ediyor (Altas, 2014).

Burada izleyici ye verdiği diğer bir mesaj da göğüslerini açık olarak sergilerken, bu trajik süreci kadın olarak yaşadığını, vurgulamaktadır.

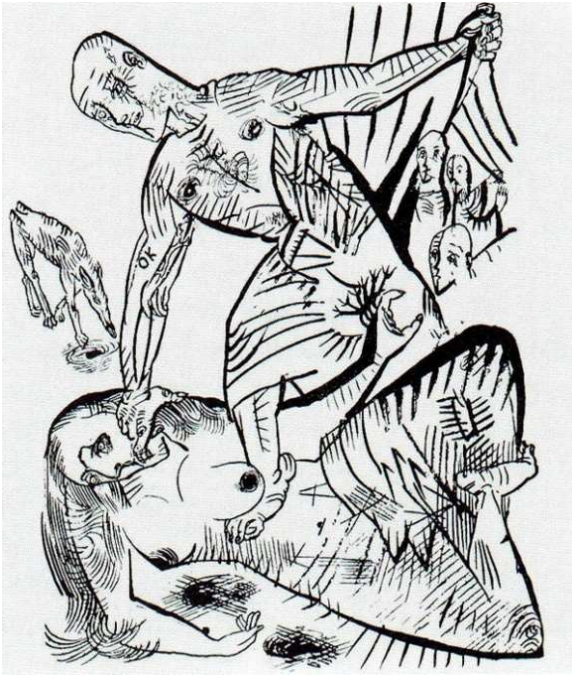
İçinde bulunduğumuz karşıtlıklar, nereden başlayacağını hiç bilmeyen ve bir sonsuzluktan bir başkasına dağılan bir düşüncenin sıkıntısı, içinde savrulduğumuz, olduğu yerde durmayan, sürekli bir oraya bir buraya gidip gelen,

ne var ki hiçbir yerde olmayan, biz hiçbir yerde durmayalım diye her şeye merak gösteren bu anlaşmazlık, varlığın yokluğun olmadığı, yakınlığın uzaklığın olmadığı, her şeye sahip olduğumuz yanılışmasını yaratarak her şeyi elimizden kaçıran dünya dağılmış, savrulmuş, neredeyse başıboş bir karanlığın devamıdır (Blanchot, 2008, s. 203).

*Kadın ve Ölü Çocuk* adlı gravür baskı çalışmasında Kathe Kollwitz, anne çocuk ilişkisi üzerinden kadına dair birçok soruna işaret eder. Bu sorunların en başını da 1918 Almanya sının kürtaşı önlemek için kullanılan aletlerin yasaklanma yasası gelmektedir. Bu yasaya karşı Kollwitz, bedenini ve sanatını seferber etmiştir. Kollwitz kürtaşı yasasına karşı duran ‘*Die Internationale*’ adlı gazetede resimler yapmıştır. Hitler döneminde eserleri dejenere sanat olarak addedilmiş ve yasaklanmıştır (D. Yılmaz, 2014).

Her şeyin belirsiz olduğu yerde, sürekli yön değiştirerek yaşanabilir ancak, sadece bir şeyle yetinmek demek ele alınacak belli bir şeyin olduğunu varsaymak, dolayısıyla karanlıkla aydınlığı, anlama anlamsızlığı ve son olarak da mutlulukla mutsuzluğu kesin biçimde ayırmayı varsaymak demektir ki biri aynı zamanda öteki olduğundan ve bunu, bir yandan aydınlanmamıza fırsat vermeksizin bizi yolumuzdan alıkoyan cahillikle bildiğimizden, belirsizliği korumaya ve ona boyun eğmeye çalışırız (Blanchot, 2008, s. 204).

Aslın da insan açısından trajedi de bu noktada anlam kazanmaktadır. En önemli vurgulardan biri; sahnenin izleyici açısından maruz kaldığı, bireysel hazların, günlük formlarla yoğrulduğu, bireye rollerin biçildiği trajik süreç dünün ve bugünün kutusunun içerisinde sunulmuştur.



**Resim 2.4.**Oskar Kokoscha, 1917, “Katil kadınların umudu”, Stuttgart, Devlet Galerisi.

Kokoschka'nın çalışmalarının da insan figürlerinin ayrı bir dinamikliği, ayrı bir Trajik süreç içerisinde de evcilleşmiş hayvan misali, toplumun bakıcı rolüne bürünen trajik canlı, kendi kendisiyle kavrulurken, saplandığı konum hatalarıyla bekleyici rolüne bürünmüştür. Bu bekleyiş değişmeyen uzun bir süreç olurken, saplantıdan kurtulmak için 'an' atlayışı başlamıştır.

*Katil, Kadınların Umudu* adını verdiği, desen çalışmasını da Oskar Kokoschka'nın, desen çizgilerinin her biri bir hançere ya da yaraya benziyor ve bakanda bu duyguyu yaratmayı amaçlıyordu. Akademik çizim kurallarıyla çelişen, bazen de bu anlayışı alaycı bir yaklaşımla uygulayan Kokoschka her çizgiye ifadeci bir işlev yüklüyor, böylece desende ki biçimsel anlatım içeriğiyle aynı iletiyi taşıyordu (Lynton, 2004, s. 43).

Kokoschka'nın çalışmalarında insan figürlerini ayrı bir dinamikliği, ayrı bir trajedisi göze çarpmaktadır. Heyecan, bunalım, tutku, korku, ölüm gibi insan ruhunda kabaran duyguların dışa yansımalarını resimle bariz bir şekilde canlandırır. 1906 yılında kurulan *Die Brücke'nin* (köprü) manifestosunda Ernst Ludwig Kirchner, ilerlemeye duyduğumuz inançla, yeni yaratıcılara, yeni izleyicilere ve gençliğe çağrıda bulunuyoruz. Biz, bugünün gençliği olarak, geleceği sırtlamak, eskinin kurumsallaşmış düzenine karşı kendi yaşamımızın, kendi eylemlerimizin özgürlüğünü yaratmak istiyoruz. Kendini kısıtlamadan, doğrudan ve tüm içtenliğiyle yaratmaya soyunan herkesi bizden sayıyoruz" (Antmen, 2010, s. 40).

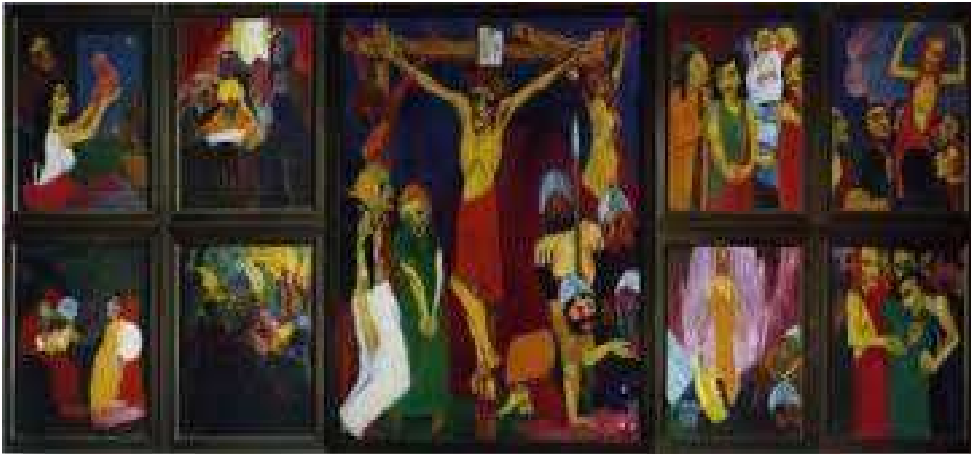


Resim 2.5. Ernst Ludwig Kirchner, 1906, "Brücke Manifesto", Tahta kalıp üzerine baskı.

(Resim 2.5) Kirchner, bu yapıtında gösterdiği kendi ustalığını ya da becerisini kullanmaya çalışmamıştır. Burada tahta bir kalıbı oyarken kaygıdan uzak olarak kabaca bir teknikle ortaya koymuştur. Brücke'nin temel ilkelerini oluşturan düşünceler de aslında böyle bir zeminde belirmiştir.

‘Resimlerin tasarlanması ve uygulanışı duygusuz, konular tümüyle ilginçlikten uzak, resimleri görenlerin sıkıldıkları belli. Kapalı salonda duvarlara asılmış, cansız, acemice yapılmış stüdyo resimleri vardı; dışarıda ise gürültüsü ve sevinci, gün ışığında yürek atışıyla hayat.’ Ne bu sözler, ne de 1906’daki bildiri neyin, nasıl yapılması gerektiği konusunda belirli bir ipucu veriyordu. Sadece sanatın canlı ve hayatla ilgili olması konusunda genel bir öneriyle karşı karşıyaydık (Lynton, 2004, s. 36).

Bu noktada sanatın canlı ve hayatla ilgili noktası bizi günlük yaşamın içerisine bizzat bırakmaktadır. *Brücke*'nin öncülerinden olan Kirchner birinci dünya savaşı sırasında yaralanarak ruhsal bir travma geçirdi ve sağlığı hiçbir zaman eskisi gibi olmadı. “O zamana kadar sanatı bazen neşeli, bazen kederli, ama hep canlı bir biçimde şimdiki zamanı yansıtmıştır. 1915’ten sonra ise çok daha kendi içine ve geçmişe dönük bir görünüm aldı” (Lynton,2004, s. 38). 1933’lü yıllarda çalışmaları Nazilerce dejenere sanat olarak lanse edildi, birçok çalışması yok edildi. 1938 yılında intiharla hayatını sonlandırdı.



**Resim 2.6.**Emil Nolde, 1911-12, “İsa'nın yaşamı”, tuval üzerine yağlıboya, soldaki ve sağdaki levhalar 100x86 cm; ortadaki levha 219x190 cm, Seebüll, Nolde Vakfı.

*Brücke*'nin diğer temsilcisi olan Nolde kimsenin ısmarlamadığı (Resim 2.6) *İsa'nın Yaşamı* adını verdiği kocaman bir yapıt yaptı. “Belirgin kabalığı ve sertliği yüzünden kilise sorumlularını irkilten bu çalışma, çarpıcı renkleri ve ürkütücü figürleriyle daraltıcı ve soluksuz uyumsuzluğu, ancak biçimindeki simetriyle dengelenen bu

kompozisyon, bakanlar üzerindeki tedirgin edici etkisini bugünde sürdürmektedir” (Lynton, 2004, s. 42).

Günlük yaşamın sığ karakterleri olarak tasarlanan bu yüzler Nolde'nin dinsel bakış açısı hakkında da bize göstergeler sunmaktadır.



**Resim 2.7.** Orlan, 1991, “Dış Rahim Ameliyatı”, Cerrahi Performans.

“İster erkek ister kadın, beden gösteri sanatçılarının hepsi bedene gizlenmiş iktidarın ipliğini pazara çıkarıp etkisiz hale getirmeye, bedeni yeniden kurmaya, anlamlandırmaya çalışmışlardır” (Yılmaz, 2013, s. 380). Fransız Orlan bedeninde yaptığı cerrahi acı performanslarıyla ve kalıcı değişimlerle sanatın sınırlarını zorlayan önemli performans sanatçılarından. “Orlan, lokal anesteziyle bir dış rahim ameliyatı geçirdikten sonra, hem izleyiciyi hem hasta rolünü oynayabildiğini görüp, cerrahiye gösteri sanatına dönüştürmüştür” (Yılmaz, 2013, s. 380). Neşter, makas, morfin, dikiş ipliği, kesilecek beden, Orlan'ın malzeme anlayışının temelini oluşturmaktadır. Bu anlayışıyla Orlan sanatçı bedenini acıya sürerek, morfin ile acı çekmeden, toplumsal acıyı izleyici üzerinde yaratmayı başarmıştır. Günlük yaşamın bize dayattığı mekatronik olma sürecine, Orlan'ın morfinli tepkisi önemlidir. Bedeni kiralanan birey ya da toplum, rutin sürecin daraltıcı etkisiyle, vücutsal bir süreç sürüklenmiştir. Aldatılmış olan vücut, artık kendi dilini başka sularda bulmuş gibidir.

ABD'li fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman, izleyiciye günlük yaşam trajedilerine maruz kalan ünsüz aktristlerin, karakterlerine bürünerek, fotoğrafların fotoğraflarını, foto gerçekçi bir üslupla, yine günlük yaşam izleyicilerine sunmuştur.



**Resim 2.8.** Cindy Sherman, 1978, “İsimsiz Film Kareleri #10”.

“Sherman’ın kareleri, batı toplumundaki birçok kadının arzu, düş ve endişeleri hakkında bir şeyler anlatır, sömürüldükleri konusunda onları uyarır. Fotoğraflarında büründüğü rollerin kaynağı, gerek seks, gerek aile dergilerinde, gerekse TV ve gazetelerde bolca verilen imgelerdir” (Yılmaz, 2013, s. 393).

Sherman görsel medyanın, yüzyıllardır sıra gelen kadının direk nesne olarak, günlük yaşamda roller biçilen karakterlerine saldırmayı ihmal etmemiştir. Örneğin dünya da her yıl 8 Martta kutlanan Dünya Emekçi Kadınlar Günü’ne baktığımız zaman aslında medyanın buradan bile büyük pay çıkartması yanlıdır. Bir günü kadınlara vererek yılın kalan 364 gününde saldırıya maruz bırakarak, bu saldırı salt fiziksel olarak değil, günlük yaşamın birçok noktasında kendini göstermektedir. Bu noktada Sherman’ın isimsiz film kareleri, ya da günlük yaşam trajedileri kadınsallık açısından önemlidir.

Gazete, günlük olayları basılı yayın yoluyla kamuya ulaştırırken, TV bunu daha çok görsel ve işitsel yolla gerçekleştirir. Fakat bu noktada ki yayın politikaları hiçbir zaman alımlayıcının isteğine göre olmaz. Daha çok iktidarların, iktidar politikaları temelinde sunulmuştur. Bu var olmanın dayanılmaz hafifliğinin (bedeli), olmazsa olmaz koşuludur. Propaganda gücü yüksek olan özellikle TV, kendi çıkarları doğrultusunda oluşturduğu yayın politikalarıyla izleyiciyi etkilemektedir.



Resim 2.9. Antartika Direniyor, 2013, “Penguen Belgeseli”, Video.

Spikerin izleyici yerine düşündüğü yanlı bir yayın politikası, özgürlüğü elinden alınan ve taraf olamaya itilen izleyici açısından trajiktir. İzleyicinin TV profesörü ekranla özdeşleşen, ama güzel yüzlü, dik başlı olan hatta tatlı sertliği yüzünde barındıran, ekran karakteri toplumsal algıda önemli bir yeri temsil etmektedir.

Ekranın ön tarafında konuşan spikerin, olayları arka taraf da kitlelere aktarması artık normaldir. Çünkü ortada bir aktarımdan çok anlatım vardır. Bu anlatım da muhtemelen TV Profesörlüğüne denk düşmektedir.

Kültürel göstergelerin çoğulluğu, bir tür değer yargısı erozyonuna yol açıyor sanki. İnsansal ilişkilerde de bir vandalizm gözleniyor. Sadece tarihsel ve doğal dokuda değil. Yeni bir kent beliriyor, kesinlikle: yapıları, yolları, araçları ve insanlarıyla. Kederlenmenin, geçip gidenin ardından gözyaşı dökmenin anlamı yok elbet. Sorun, bu yeni oluşuma, artık iyice değersiz sayılan bir zamanların topluluk ruhunu yerleştirebilmekte. Daha doğrusu yeni koşullardan böyle bir ruhu çıkarabilmekte (Oktay, 2009, s. 650).

Günlük yaşamın kent olgusu üzerinde, yarattığı homojen olmayan yapılarla insanlara daralmayı altın tepside sunmuştur. Tam bir müteahhit kültürünün yaşandığı günümüzde, yok edilen tek katlı yapılarımızla, ağaçlarımızla, otlarımızla, kültürün süper lüks kültürüne kayıt edilmişizdir. Kamulaştırılan yoksul, samimi düşünceler yerini çok katlı yapıların aldığı, kirli gelir dengesizliğinin tavan yaptığı maaşlı bir ast-üst ilişkisi almıştır. Kent trajik bir biçimde dengesiz yapılara boğulup, tarihi yapısı şiddete uğrarken, dikilen yükselteler bilinçsizliği sevindirmiştir. Bu noktada Ahmet Oktay'ın, Siedler'den yaptığı şu direkt aktarım önemlidir;

Bence 20. yüzyılda yapılan en büyük hatalardan biri, özgürlük ihtiyacının duygusal güvenceden daha kuvvetli olduğu düşüncesidir. Tüm örnekler insanların

en gerçek isteklerinin yakın ilişki kurabilmek olduğunu gösteriyor. Modern kent tasarımı bundan kaçmaya kalktı”. Gökdelenlerin bize veremediği galiba bu. Sadece insansal coğrafyada yalnızlaşmıyoruz. Karşıda, ağaçları kesilen koruda yükselen betonarme evlere bakarken, bir gün seyredilebilecek doğal güzelliklerin de kalmayabileceğini düşünmeden edemiyorum (Oktay, 2009, s. 651).

## 2.2. İnsanın İşlevi ve Sorgusu

İnsanın işlevi sorusu muhakkak ki yüzyıllardır, filozofların ve düşünürlerin dönüp düşünüp çark ettikleri en büyük sorunların başında gelmektedir. İnsan beynini kemiren anlama ve anlamlandırma gücü, tatmin edilemeyen mastürbasyon gibi halen sıcaklığını korumaktadır. Bu duruma iyi bir örnek sunmak açısından Sokrates’in pasajı önemlidir;

Platon’un diyaloglarından ve hakkındaki diğer tanıklıklardan bildiğimiz kadarıyla, Sokrates, anlama gücünün kararsız kaldığı durumlarda kendisine yol gösteren tanrısal bir seste sağlam bir dayanak bulmuştur. Bu ses onu uyarmaktadır. Bu içgüdüsel bilgelik, yalnızca Sokrates’in bütünüyle alışılmadık doğasında... bilinçli bilgiyi engelleyerek karşısına dikilmek için kendini göstermiştir. Daimon Sokrates’i alıp götüren benliğine dışarıdan gelip vuran ama kavram olarak ele gelmeyen bir dip dalga, beden canına nüfuz ederek kalıcı haslete dönüşen bir istiladır (Kalaycı, 2014, s. 262).

Chicago Üniversitesinde akademisyen olan, antik Yunan ve Roma felsefesi ile etik ve hukuk alanlarında ki çalışmalarıyla tanınan Martha Nussbaum; “insanın işlevi” kavramını kazırken, “Biz, kendimiz için iyi olan hakkında düşündüğümüzde bile, tek başına yaşayan, yalnızca kendi iyiliği ile meşgul olan varlıklar değiliz. Tam tersine, biz insanlar mutlu ve tatmin edici bir yaşam için başkalarının yardımını ve onayını isteyen sosyal varlıklarız” (Günay, 2014, s. 250). Nussbaum burada bize farklı bir bakış açısı sunmaktadır. İnsanın aslında tek başına insanı ve insanlığı kendinde barındıramayacağını, sosyal, siyasal, ekonomik, fiziksel vb. daha birçok alanda insanın insanlığa bağımlı olduğunu dile getirmiştir. Bir başka cümlesinde Nussbaum şu soruyu sorarak; “Benim için iyi bir yaşam nedir?” diye sormak yerine, “İnsan için iyi bir yaşam nedir?” diye sormak durumundayız. Örneğin “nasıl bir yaşam sürdürmeliyim ki, bu aynı zamanda diğer insanlar için de iyi olsun?” (Günay, 2014, s. 251).

İnsanı “siyasal ve toplumsal” bir varlık olarak gören Aristoteles, Politika adlı kitabında şunları söyler:



Tüm insanlar arasında onları bu ortaklığa sürükleyen doğal bir içgüdü vardır ve bir devleti kuran ilk adam, çok büyük yarar sağladığı için övülmeye değer. İnsan nasıl tam gelişme durumuna ulaştığı zaman hayvanların en iyisiyse, yasa ve kurallardan ayrılınca da en kötüsü olur. (Günay, 2014, s. 252).

İnsan doğasını toplumsallık içinde ele alan ve bu bağlamda toplumsal bir varlık olarak insanı politik yönleriyle inceleyen Aristoteles için, en önemli olan ve en başta gelen bilim politikadır. “Çünkü kentler için hangi bilimlerin gerekli olduğunu, hangilerini, kimlerin, ne kadar öğrenmesi gerektiğini belirleyen odur. Askerlik, ekonomi, retorik gibi en değer verilen olanakların da onun altında yer aldığını görüyoruz” (Günay, 2014, s. 252).



**Resim 2.10.** Ferdinand Hodler, 1892, “Hayal Kırıklığına Uğrayanlar”, tuval üzeri yağlıboya, 120x300 cm., Bern Sanat Müzesi.

Yılların sindirim sistemini taşıyan zaman, büyüleyici ve özendirici insan buluşlarıyla, yeryüzü üzerinde birikimle ilerlerken, Trajiklik olgusu üzerine epey düşündürmektedir. “Antigone’de ki koro şarkısı, özetle, insanı dünyaya hükmeden ama ölüme söz geçiremeyen, her şeyi bilen ama ölümü bilemeyen, bu haliyle de dehşet verici, garip olağanüstü bir varlık olarak tanımlar. Trajik olanın özü burada gizlidir” (Arıca, 2008, s. 74).

Ferdinand Hodler, yapıtlarında ‘insanlar arasındaki benzerliği’ ortaya çıkarmaya çalışmıştır. (Resim 2.10)’da doğalcılıkla sağlam bir düzenleme ustalığını birleştiren *Hayal Kırıklığına Uğrayanlar*, Hodler’in bu anlayışının tipik bir örneğidir. “Bu tablodaki insan ve anlatım çeşitliliği kesin bir düzenlemeyi yansıtır” (Lynton, 2004, s. 24). Taşınan yük, çekilen çile, yaşanan trajedi yan yana dizilen beş figürde hayat bulmuştur. Kendi hayal kırıklıkları içinde çatışan bu figürler, insanlığı ve insan olmayı sorgular bir vaziyette ölümsüzleşmişlerdir. Tablo genel olarak trajedinin

resmi değil, bizzat fotoğrafıdır. Antik yunan tragedyalari da aslında bize böyle bir süreci sunmaktadır.

Antigone, kapatılacağı mağaraya (ölüme) giderken “Ne insanlar arasında bir evim var ne de ölümler arasında” diyerek, “kuş uçmaz kervan geçmez bir yere” atılışını, Apolis ve Atopos oluşunu ifade ediyor, yaşamın gerçek tarifini yapıyordu. Yaşam, bilinmeyen (ama bilinen) bir Toposa (ölüme) doğru gidişten ibaretti. Heidegger’in ifadesiyle bu dünyaya fırlatılan insan, kendinden önceki dünyayı (geçmişini, bilgisini, tarihini) hazır buluyor, ama kendi geleceğini bilemiyordu. Bildiği tek şey ölümlü olduğuydu. (Arıcı, 2008, s. 74, 75).

Süreç tam bir Angst sürecidir. Angst sözcüğü Türkçeye, kaygı ya da endişe olarak çevrilebilir. Heidegger’e göre “düşmüş”, dünyaya fırlatılmış insanın varlığa dönüşünü sağlayan tek bir temel ruh hali vardır: Angst. Angst, bu boşlukla tanışmış ve yüzleşmiş insanın ruh halidir. Heidegger’e göre “düşünülmeyen, duyulan bir haldir. İnsanın kolayca içinde kalamadığı bu halde her şey şekil değiştirir ve yücelir. Werner Marx’a göre, Heidegger’in akılcı düşüncüyü bir kenara bırakmasının ardında, insana içkin bu güçsüzlüğü kavrayışı vardır” (aktaran: Deren, 1999, s. 112).

Yapılması gereken, bireysel açıdan bilinebilir bir dünya iken, sabit düşüncelerden vazgeçip, var olma sürecinin derin perspektifinden bakabilmektir. Yoksa hiçliğin yeri doldurulamaz. Varoluş süreci de yalnızca görünenlerde hayat bulur ve bulmuştur. Modernizm, insanı çevresinden yalıtılmış, doğası gereği yalnız ve diğerleriyle anlamlı ilişkiler kurmaktan aciz görür. İnsanlar gerçek değişimin karşıtı olan, durağan bir akış içinde yaşarlar. Psikolojik zaman sanki tarihsel zamandan, nesnel dünyanın gerçek zamanından kopmuştur (Deren, 1999, s. 114).

### 2.3. Şiddetin Trajedi Olarak Temsili

Sanattaki modern anlayış, 18. yüzyılın sonlarından başlayarak, ta ki yirminci yüzyılın sonlarına değin, farklı giydirmelerle birçok tarzda ve biçimde şiddeti temsil eden kavramları içinde barındırmıştır. Öyle ki Michel Foucault’un *Hapishanenin Doğuşu* adlı kitabının mahkûmların bedeni kısmında yer alan Robert François Damiens’in, kralı bıçakla öldürmesinden, 2Mart 1757’de bedeninin maruz kaldığı, azaplı trajedisi ürkütücüdür.

Paris kilisesinin cümle kapısının önünde, suçunu herkesin karşısında itiraf etmeye” mahkûm edilmişti; buraya” elinde yanar halde bulunan iki libre ağırlığındaki bir meşaleyi taşıyarak, üzerinde bir gömlekten başka bir şey olmadığı halde, iki tekerlekli bir yük arabasında götürülecekti; sonra aynı yük arabasıyla Greve

meydanına götürülecek ve burada kurulmuş olan darağacına çıkartılarak memeleri, kolları, kalçaları, baldırları kızgın kerpetenle çekilecek; babasını (kralı) öldürdüğü bıçağı sağ elinde tutacak ve kerpetenle çekilen yerlerine erimiş kurşun, kaynar yağ, kaynar reçine ve birlikte eritilen balmumu ile kükürt dökülecek, sonra da bedeni dört ata çektirilerek parçalatılacak ve vücudu ateşte yakılacak, kül haline getirilecek ve bu küller rüzgara savrulacaktı (Foucault, 2000, s. 33).

Tarih ve siyaset üzerine düşünmeyi iş edinen hiç kimse, şiddetin insan işlerinde daima oynayageldiği muazzam rolün ayırdına varmaktan kendini alıkoyamaz. Durum böyleyken şiddetin nadiren özellikle konu edilmiş olması ilk bakışta şaşırtıcıdır. Bu şiddet ve keyfiliğin ne ölçüde verili olarak alındığını ve bu yüzden ihmal edildiğini gösterir. Herkesin açıklıkla gördüğü bir şeyi hiç kimse sorgulamaz, incelemeyiz. İnsan işlerinde şiddetten başka bir şey görmeyenler, insan işlerinin “daima gelişigüzel, ciddiyyetten ve kesinlikten uzak olduğu” kanısına varmıştır. (Arendt, 1996, s. 9, 10).

Engizisyon mahkemeleri, 1203 yılında dokuzuncu Grogory tarafından Fransa'nın Toulouse şehrinde dine ve onun yaptırımlarını uygulayan kiliseye karşı hakaret edenleri cezalandırmak için kurulmuş, vahşi bir yargılama sistemidir. Ortaçağ Avrupa'sının bu karanlık yüzü, insanlara korkuyu ve sinmeyi yükleyerek, şiddetin bireyler üzerinde temsili trajedisini var etmiştir. Goya, yaşadığı dönemde bu sürece tanıklık eden, önemli bir ironi ustasıdır. Tanık olduğu olaylar yaşanan trajedinin sanatına yansıma biçimiyle ortaya çıkmıştır.

Engizisyon kurbanı adlı çizimde, elleri ve ayakları prangalanmış olan mahkûm, kaba kesimli kağıda benzer giysiler ile üstüne kafirin adının ve işlemiş olduğu düşünülen suçlarının yazıldığı bir sanbenito giydirilmiştir. Başına, İspanya engizisyonunda yakılma cezası almış kurbanların taktıkları, üzerinde alev ve şeytan figürleri olan carochas giydirilmiştir (Eisenman, 2007, s. 8, 9).

Kitlenin önünde verilen gözdağı ile model haline getirilmiş olan azap çektirme, bireysel acıları yükleyerek, kitlesel başkaldırıları önlemiştir. Louis de Joucourt'a göre “azap, dayanılması az veya çok olanaksız olan, acı veren bedeni cezadır”. Michael Foucault'a göre ise “azap çektirmenin aşırılıklarının içinde koskoca bir iktidar ekonomisi yatmaktadır”. “Çoğu zaman şiddet, ya içgüdüsel ve bu nedenle toplumsallaşma sürecinde çok az değışen, ya da sadece ve sadece çevre etkenlerinden kaynaklanan bir davranış olarak görülür” (Moses, 1996, s. 23). Francois Goya, şiddet olaylarına, İspanyol engizisyonunun yarattığı şiddet trajedisine sessiz kalamayan önemli sanatçılardandır. Goya, 1810-1814 yılları arasında engizisyon albümü adını verdiğı binlerce gravüre ve eskiz çalışmasına imza atmıştır. Bu çalışmalar izleyende şiddetin temsilini derin izlerle oluşturmuştur.

Engizisyon albümündeki çizimler Goya'nın İspanya'da Katolik doktrinlerini empoze ederek bunun dışında kalan her tür sapkın düşüncüyü, fikir ayrılığını bastırmak, din adamlarını ve imparator ailesini zengin etmek amacıyla 1481'de kurulmuş olan mahkemenin yaptığı işkencelere verdiği cevaptır. Bu çizimlerin yaklaşık on beş tanesinde, muhtemelen 1812-1814 yılları arasında gerçekleşen kırılğan anayasal demokrasinin verdiği coşkuyla Engizisyon desteğinin azalmasından ve nihayet vahşetin ne demek olduğunu anlaşılmasından duyduğu sevinç ve geleceğe dair umudun izleri görülür (Eisenman, 2007, s. 17, 18).



**Resim 2.11.** Francisco Goya, 1810-14, “Tutsaklık Suçun Kendisi Kadar Barbarcadır”, Gravür.

Goya bir gravürün ön çalışması olan, *Bir Suçunun Tutuklanması Ona İşkence Yapılmasını Gerektirmez* adlı eskiz çalışmasında elleri ve ayakları arkadan bağlanarak, duvara boynu eğik şekilde duvara yaslandırılan mahkûmun fiziksel trajedisine bizleri davet ederken, aynı trajedinin bir başka temsili karesinde ise (Resim 2.11) mahkûmun elleri zincirlenmiş bir şekilde bırakıldığı zorbalık süreci ve karanlığın acımasızlığı içinde, figürün duygusal trajedisi ağır basmaktadır.

İtalyan aydınlanmacı düşünür, *Suçlar ve Cezalar* (1764) kitabının yazarı Cesare Beccaria, kitabında şöyle diyordu: “Bir cezanın amacına ulaşabilmesi için suçun getirdiği avantajların önüne geçmesi gerekir”. “Bu kötülüğün önüne geçiş, cezanın kesinliğini ve suçun yarattığı iyiliğin yitirilişini de içermelidir. Bunun dışında kalan her şey fuzuli ve zorbacadır” (Eisenman, 2007, s. 18).



**Resim 2.12.** Francisco Goya, 1814, “3 Mayıs Katliamı”, tuval üzerine yağlıboya, 266x345 cm.

Tarihinin en önemli Şiddet resimleri arasında önemli bir yere sahip olan, Goya'nın “Üç Mayıs Katliamı” (Resim 2.12) adlı yapıt, izleyenleri temsili bir trajediye, trajediden şiddete tanık etmektedir. Fransız Devriminin yaşandığı bir dönemde 1814'te yapılan bu resim Napolyon'un İspanyayı işgali sonucu, isyan eden isyancıların kuşuna dizilmesini trajik olarak betimlemiştir.

Resmin trajik yapısı mekanın öznel seçimi ile oldukça etkilidir. Mekan gecedir; gece gizleyendir, gerçeği ölümü, şiddeti kapatan ama aynı zamanda gösteren bir hesaplaşma alanıdır. Öznel ve eleştirel tavır mekanın ele alınışında saklıdır. Mekan, gösterilen şiddetten ötürü başka konuma geçip, işlevsel açıdan değişime uğramış ve konunun kendisine yönelmiştir. Resim, dramatik olarak şiddeti, kanı, terörü, ölüm ve öldürme temasını gerçekçi bir biçimde vurgulamaktadır (Ötgün, s. 93).



**Resim 2.13.** Pablo Picasso, 1937, “Guernica”, tuval üzerine yağlıboya, 350x780 cm.

20. yüzyılın önemli öznelere biride Pablo Picasso'dur. Kübizm akımının öncülerinden birisi olan Picasso, Goya gibi toplumsal şiddeti tuvalinde, ete kemiğe büründüren önemli bir gözlemcidir. İspanyanın küçük bir kasabası olan Guernica, dünyanın en önemli çalışmalarından olan *Guernica* tablosuna trajik bir şekilde adını

vermiştir. Her ne kadar tabloda primitif etkiler gözlense de, soyut savaş kelimesinin cisim bulmuş halidir. Picasso'nun İspanya iç savaşından etkilenerek yaptığı çalışma, savaşı, felaketi, karanlığı ve karamsarlığı, faşizmi, yoksulluğu, yorgunluğu, çatışmayı simgesel bir dille bizlere aktarmıştır.

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 barışın simgesi haline gelmiştir. Guernica, kendi başına bir simge olmanın ötesinde, her bir ögesine ressamın yüklediği simgesel değerlerle katman sorunsalını derinleştirmiş, çıplak gerçeğin örtünen boyutlarına yönel inmesini sağlayarak anlamsal bütünlüğünü kotarmıştır. Bu açıdan onu karmaşık bir savaş sözlüğü saymak da, bir yorum yordamıdır (Ötgün, s. 95).

Silahlarımızın etkili olduğu uzaklığın genişlemesiyle, ne yazık ki, duygularımızın, edimimizin apaçık sonuçlarından yalıtılmışlığı da artıyor. Böylece, yaramaz bir çocuğa hak ettiği bir tokadı atmaya bile eli varamayan bir insan, bir roketi ateşleyecek düğmeye basabiliyor ya da bir bombayı atacak düzeneği çalıştırabiliyor ve böylelikle yüzlerce çocuğun alevler içinde korkunç bir biçimde ölmesinin sorumluluğunu üstlenebiliyor. İyi, uslu, namuslu aile babaları, bombalardan halılar serdiler. Müthiş ve bugün adeta inanılmaz bir gerçek bu! Demagoglar, insanın içgüdüsel davranışlarına ilişkin, salt kılıfsal olsa da açıkça mükemmel bir bilgiye sahipler ve kışkırtılacak tarafın, saldırganlığı ketleyici uyarı durumlarından yalıtılmasını, kasıtlı bir biçimde, önemli bir araç olarak kullanıyorlar (Lorenz, 1996, s. 67).

Von Clausewitz'e göre, "Suskunluk, şiddetin başka araçlarla sürdürülmesinden başka bir şey değildir". Öyle ki şiddetin her türüsüne maruz kalmış olan birey, suskunluğun namlusu üzerine çevrilmişken, tedirgin bir şekilde hayatta kalma becerisini sergileyerek, nafile suskunluğu bozmaya gayret etmiştir. Barış savaşın evcilleştirilmiş, beslemesinden başka bir şey değildir. Toplum, bir organizmaysa ya da bir dilse, şiddet onun patolojik düzensizliği ya da iletişimsel kopukluğu demektir. "Bu ilginç, yok etme konusunda teknolojinin gittikçe artan etkinliğinden doğduğu yolundaki sav sorgulanabilir ve şu soru sorulabilir: Acaba değişen aslında varsayımlarımız ve sınıflandırmamız mıdır?" (Hobart, 1996, s. 53).

Savaşın ve dehşetin yüzünü sergileyen şiddet sahneleri, duvarlarımızı süsleyen, süs fotoğraflar olarak kalmıştır. Oysa fotoğrafa malzeme olan beden, trajik acılara, dönüşü olmayan tahribatlara maruz kalırken, o bizim için duvarda bakınca, anlam kazanan trajik fotoğraflar olarak yer etmiştir belleklerimizde. Fakat ortada bir yok etme mekanizması devrededir ki, bizim duvarlarımızı daha da çekici kılmıştır.



**Resim 2.14.**Hiroşima, 1945, “ABD’nin atom bombasını atmasının ardından yanmış ceset”.

II. Dünya savaşının, sonlarına doğru ABD 6 ağustos 1945’te Hiroşima ya dünyanın gelmiş geçmiş en büyük savaş rezaletini yaşatmıştır. Atom bombası atılıp, infilak ettikten otuz saniye sonra, bombayı atan ‘Enola Gay’ adlı savaş uçağından yüzlerce kilometre uzaktan çekilen görüntülerde, tahribatın yakıcılığı, yok ediciliğı, şiddetin temsil ediliş biçimiyle trajiktir. Bu travma tik savaş, tahmini olarak 140.000’den fazla insanın yok olmasına neden olmuştur. Patlamanın yakıcı sicağı, her şeyi önüne katarak eritmiştir. Dünya bunu suskunluk şiddetiyle meşrulaştırıp, üçüncü dünya ülkelerine pazarlamayı ihmal etmemiştir ki, 9 Ağustos 1945’te Nagazaki’ye ikinci atom bombası atılmış ve 80.000 kişinin ölümü, Hiroşima’ya atılan bombayla alıştırmış, Nagazaki’ye atılan bombayla da pekiştirilmiştir. Son yıllarda alınan verilere göre, 300.000 kişiye yakın insanın öldüğü düşünülmektedir. Yarım milyona yakın Hibakusha’nın bir daha düzelemediğı bilinmektedir.



**Resim 2.15.**Eddie Adams, 1968,“Bu kare çekildikten hemen sonra vurulan adam”.

Genel bir hukuk bilincine sahip olan her toplumun; kin, yalan, casusluk veya cinayet olarak nitelendirdiği olgular, ulus belirlemesinin soyut bir ilkesi uğruna gerçekleştiği anda, haklı eylemler olma niteliğini kazanır. Böylece, bir anlamda vicdana, yani üst benliğe uyuşturucu verir. Öyle durumlar vardır ki, uluslar, bireylerinden (şiddet içerse bile) ulus adına davranmalarını isterler ve hatta bunu emrederler. Böylece şiddet eylemi de meşrulaştırılmış olur. Başka şartlar altında kabul edilmesi asla mümkün olmayan bir davranışın, hoşgörü ile karşılandığı en çarpıcı örnek, bir insanın, “asker” kimliği altında bir başka insanı öldürmesidir. ... Durum öyle vahimdir ki, şiddet bilinciyle bizzat yetiştirilen etten makineler, ruhsal mekanizmaların beyinlerine monte edilmesi sonucu, yok etmeyi bir kazanım olarak görmüşlerdir. Onlar kirliliğin, kirli maşasıdır ya da ruh hastalığı aşırılıklara, sevk etmiştir. İdeolojiler, şiddet unsurunu körüklemeye olabildiğince uygundur (Moses, 1996, s. 24).



**Resim 2.16.** Anselm Kiefer, 1982, “Nuremberg”, Saman, emülsiyon, akrilik, 280x380 cm.

Anselm Kiefer, 1980’lerde ortaya çıkan yeni dışa vurumcu sanat akımının en önemli temsilcilerindendir. Kiefer, Nazi döneminin çağrışımsal trajedisini simgesel manzaralar taşımıştır. “Kiefer, büyük boyutlu tuvallerinde harap manzaraları, savaş sonrası ortamları dile getiren geniş ufuklu görünümleri, abartılmış bir perspektifin kullanıldığı iç mekanları konu alır. Resimlerinde figür kullanmamasına karşın kompozisyonları, psikolojik baskıları, ölümü ve yalnızlığı çağrıştırmaktadır” (Ötügen, s. 98, 99). Kieferin, Nuremberg adlı çalışması da şiddet yüklü, trajik anlamlar barındıran tarihi savaş resimlerindendir. Yapıtın konusu tamamen bir yaşanmışlığı barındırmaktadır. Naziler döneminde Yahudilerin yakıldığı ve Nuremberg’deki tarım alanlarının ölü mezarlığına dönüştürülmesini anlatan, trajik dönem üzerinedir.



Naziler bilindiği gibi kendilerini ulus olarak, üstün ırk görme rüyasındaydılar. Hintli Nobel Ödüllü sahibi, düşünür ve yazar Rabindranath Tagore, şöyle demişti: “Ulus olma ideası, icat edilen en etkili uyuşturucu maddedir. Yoğunluğunun etkisi altında bütün bir ulus neredeyse sistematik bir şekilde ahlaki çöküntünün farkına varamadan, bu tehlikeli bencilliğe tutsak olur” (aktaran: Moses, 1996, s. 24).



**Resim 2.17.** Ebu Graib'teki “Shit Boy” Olarak bilinen mahkum.

Modern İnsanlık, 2003 yılında Irak'ın Bağdat şehrinde yer alan Ebu Graib hapishanesinde, Pulitzer ödüllü gazeteci Semour Hersh'in Dünyaya utanç olarak servis ettiği görüntülerle veda etti. Ebu Graib hapishanesinde çekilen fotoğraflar biçim içerik açısından, hem rahatsız edici hem de son derece tanıdık gelen, hem yorum gerektiren hem de herhangi bir yorumu reddeden Sigmund Freud'un *tekinsiz* olarak adlandırdığı algısal ve düşsel alanı çağrıştırmaktadırlar.... Modern sanat eserleri ve işkence görüntüleri arasındaki bu temel fark gözden kaçırılmayacak kadar büyüktür ve ikisinin karşılaştırılmasının temel nedeni de budur. Ama klasik ya da klasik dönem etkisi taşıyan tablo ve heykellerle olduğu gibi modern sanatın da işkence fotoğraflarıyla ilişkisi tuhaf bir biçimde hemen hiç tartışılmamıştır (Eisenman, s. 10, 11).

Yalnız, tek bir kuşakta, iki önemli temeli öğrendik. İlki savaşın, batı toplumunda, her zaman geçerli bir kurum olması; ikincisi şimdiki batı dünyasının toplumsal ve teknik koşullarında, her savaşın, yalnızca bir yok etme aracı olmasıdır. Biz bu gerçekleri, yaşadığımız 1914-1918 ve 1939-1945 genel savaşları, kaygı verici oldukları ama tek ve benzersiz yıkım olmadıkları için benimsiyoruz. Bunlar bir dizinin devamıdır –bütünlüğü içinde bakıldığı zaman, bunun yalnızca bir dizi değil, bir ilerleme olduğu da anlaşılır. Batının yakın tarihinde yer alan savaşların, artan yoğunlukta birbirini izlediği ve 1939-1945 savaşının, şimdiden, bu yükselen devinimin tepe noktasını oluşturmadığı görülür. Dizinin sürmesi, ...toplumun bir gün, kendi kendini yıkmasıyla sona erecektir” (Toynbee'den aktaran: A. Gümüş, 2006, s. 39, 92).

Şiddet, içimizdeki varlık olgusunun ve emperyalizminin egemen olduğu bir dünyada yer eden varlığın tamamen dışavurumudur aslında. Fiziksel şiddet, psikolojik şiddet, ekonomik şiddet, kadına şiddet, doğaya şiddet, kentsel olana şiddet, barbar uygarlık kültürünün ürettiği haz veren şiddet. Ahmet Oktay'ın, Milliyet gazetesinin 22 Ağustos 1992'de yayınlanan yazısı temsiliyet'in trajedisi ve şiddeti açısından önemlidir;

Ölümlerle yaşamın ve sanatın ilişkisine gönderen bu törensel sunum, protestoyu benim gözümde sorunlu kılıyor. Bu fotoğrafta da benzer olguları ayırt etmek çok kolay: Mizansen apaçık görülüyor: Çellist, günlük elbiseleriyle de verebilirdi ölümlere resitalini. Ama hayır: Siyahlar içinde, beyaz gömleği ile beyaz papyonunu da ihmal etmemiş. Şöyle mi düşünelim? Bu tavır, müzisyenin öldürülenlere karşı duyduğu saygının bir ifadesidir. Saldırganın tavrına bir karşı koyuştur. Bu fotoğrafın yansıttığı dinginlik ve huzur ile Picasso'nun Guernica'sının yansıttığı şiddet ve kaosu karşılaştırmak gerekir (Oktay, 2009, s. 583).

“Oktay İnce Duchamp ve Kralın Soyтарыsı adlı yazı dizisinde; ‘Bir yazar bir romanı basar, basılan her nüsha birbirinin aynıdır, kopyadır yani’ yine bir başka cümlesinde de ‘bir roman okunarak görselleştirilir zihinde’” (Yılmaz, 2012, s. 339) şeklinde düşündürücü temsiliyet yüklü cümleler kullanmıştır. Mehmet Yılmaz'ın *Duchamp Geyiği* adlı video film de asıl temsiliyet video ilerledikçe şu düşüncüyü bırakmaktadır: Önde yer alan figürler temsiliyet'in ya da temsil edilen trajedinin temsil ediliş şekline bağlı olarak, videonun aslında hareketsiz figürleri iken, asıl hareket duvarda asılı olan, sürekli bir diyalektik ve devinim içinde olan farklı karelerde gizlidir. İnce devam eden yazısında; “Her kitap aslında farklı bir kitaptır. Çerçeveedeki savaş ne zaman başladı? Karşı sözle birlikte mi?” (aktaran: Yılmaz, 2012, s. 339)cümlesiyle de bunu tamamlar gibi durmaktadır.

İnsan aklının uzanamadığı bilinç katmanlarında, içgüdüsel olan ve öğrenilmiş olan, son derece karmaşık bir organizasyon oluştururlar ki, bu organizasyon, yüksek hayvanlardaki benzerleriyle sadece akraba değil, büyük ölçüde aynıdır. Sadece insanda, kültürel geleneğin öğrenilmiş olana karıştığı noktada, hayvanlardakinden özünde başkadır. Tüm eylemlerimizin itici gücü, adeta bütünüyle bilinçaltında gerçekleşen bu etkileşimler yapılanmasından kaynaklanır, kendimizi sorgulayan aklımızın denetimine en güçlü bir biçimde tabii olanlar bile. Sevgi ve dostluk, duyguların tüm sıcaklığı, güzellik duygusu, sanatsal yaratı ve bilimsel bilgi güdüsü oradan kaynaklanırlar. Hayvansal denilen tüm bu özelliklerinden soyunmuş, karanlığın baskısı elinden alınmış insan arı akıl varlığı olarak insan (Lorenz, 1996, s. 74).

## 2.4. Bedende İfade Bulan Etnin Yorucu Trajedisi

“Cezalandırma ibadeti bir unsurdur ve iki talebe cevap vermektedir. Kurbanı nazaran belirleyici olmalıdır: bu uygulamanın kurbanı olan kişiyi ya beden üzerinde bıraktığı yara iziyle, ya ona eşlik eden gösteriş ile lekelemeye yöneliktir; azap çektirme, suçtu “temizlemek” gibi bir işleve sahip olsa bile, bir uzlaşma sağlamamaktadır; bizzat mahkûmun bedeninin çevresine, daha doğrusu üzerine silinmeyecek işaretler çizmektedir; insanların belleği hiç değilse teşhirin, kazığa bağlanmanın, usulüne uygun olarak seyredilen işkence ve acının anısını koruyacaktır”.

(Foucault, 2000, s. 74)

Zamanın düşmanı her kimse onun kılığındadırlar –kimi zaman kavuklu bir Türk, bazen zırhlı bir İspanyol-, ama kara gövdeleriyle; çırılçıplak soyulmuş, süngülenmiş, paramparça edilmiş Masumların hep açık renklerle çizilen bedenleri arasında çarpıcı bir tezat vardır; sel gibi akan kan trajediyi iyice dayanılmaz hale getirir.

(Corbain, 2008, s. 35).

Yeni doğan bir çocuğu düşünelim, çocuk doğduğunda bedendir ya da kendi bedeninin etnel kimliğinin farkında değildir. Et bedeninde bir giysinin vücudu kaplaması gibi şekil almalar yaşarken etnel imge kimliğine soyunan beden soru işaretlerinin dokularını bırakmıştır. Matthias Grünewald, İsa’yı çarmıhta el ve ayaklarından çivilerle sabitlenmiş ve başında dikenli tacı taşır halde resmetmiştir. İsa klasik İtalyan dönemin eserlerindeki güçlü kuvvetli, yara, bere ve acıdan uzak görünen bedeniyle resmedilmek yerine burada acısının verdiği tüm çirkinlik ve korkunçlukla betimlenmiştir. İsa, acı içinde kıvrılan el ve parmakları, vücudunun ağırlığıyla yerlerinden çıkmış kol eklemleri, zayıf ve çelimsiz vücudu, kanayan yaraları ve kıymıklarla kaplı derisiyle azap içinde kıvrılmaktadır. Etsel acısını dünyeviliğe aktaran İsa, içselleştirilmiş acısını et bedeninde Grünewald’ın bakış açısıyla seyirciye sunmaktadır.

Artemisia Gentileschi, perspektif eğitimi alabilmesi için Floransalı manzara ressamı olan Agostino Tassi ile anlaştı. Fakat o zaman daha 19 yaşında olan Gentileschi, Tassinin tecavüzüne uğradı. Babası Tassi’yi mahkemeye verse de bir sonuç alamadı. Artemisia, bunu sanatında adeta bir silaha çevirerek tepki verdi. “İncildeki Judith öyküsünü pek çok kez resmetti. Bu çalışmalarında Judith’in Holofernes’i kılıçtan geçirirken çizdi. Resimde güçlü hizmetkârları Holofernes’i tutarken, diğer kadın boğazını kesiyordu. Kanın etrafa sıçradığı sansasyonel bir resimdi bu çalışma” (Ateş,

2014). Artemisia bedenine aldığı tahribin, intikamını Tassi'nin başını gövdesinden ayırarak resmettiği “*Judith'in Holofernes'in Boğazını Kesmesi*” adlı yapıtında etsel bir beden intikamı almıştır. Baş gövdesinden ayrılan kimlik, artık tamamen tahribe uğramış et yığındır.



**Resim 2.18.** Artemisia Gentileschi, 1614-1620, “*Judith'in Holofernes'in Boğazını Kesmesi*”, tuval üzerine yağlıboya, 158.8x125.5 cm, Capodimonte Ulusal Müzesi İtalya.

Bedenin nesnel ayırt edilemez uzamsal yapısı, estetik armonisi ve biçimsel kimliği ile taşıdığı kemiksel biçim, sahip olduğu kıvrak hayvani metafor, bu et yığını sürekli sorgulamıştır. “Beden ancak, kemikler tarafından içten gerilmekten kurtulduğunda, ten kemikleri kaplamayı bıraktığında, biri diğeri için ama her ikisi de ayrı ayrı var olduğunda, kemikler bedenin maddi yapısı, ten ise figürün bedensel maddesi olarak var olduğunda ortaya çıkar” (Deleuze, 2009, s. 29).

Edgar Degas'ın *Banyonun Ardından* adlı çalışmasında yer alan, kıvrak figür, omurgası kırılmış, teninden fırlayacakmış gibidir, ten ise bir o kadar kırılğan ve ustaca yapılmış, bir o kadar akrobatiktir (Deleuze, 2009, s. 29, 30).

Kemik ete, et tene, ten bedene kütsel bir biçim vererek hükmetmiştir. Bedenin yorucu trajedisi içerisinde kendini pazarlayan et Deleuz'un deyimiyle Bacon'un en çok ve tek acıdığı nesnedir. Bu tarz bir acımayla Rus sanatçı Chaim Soutine'de de rastlanır. Et yaşanabilir bütün acıları çekmiş ve yaşananların metasal gerçekliği

olarak, sürekli takip edilen araç olmuştur. Et bedeninin var olma aracıdır. Kütlenin amacı değildir. Evinde bir sığır bedenine yer veren Soutine'ye göre "poz veren çıplak bir modelden farksızdır, sığır gövdesi." Aslında bu anlayışa Bacon'da da sürekli olarak rastlamaktayız. Deleuz Bacon, "hayvanlara acıyın" demez, daha ziyade, acı çeken tüm insanları birer et parçasına benzettiğini altını çizerek vurgular. "Et, insan ile hayvanın ortak bölgesi, ayırt edilemezlik bölgesidir. Ressamın kendini, dehşetinin ya da merhametinin nesnelereyle özdeşleştirdiği durumun kendisi, "olgusudur". Kuskusuz ressam kasap rolündedir, fakat çarmpiha gerilmiş olan için hazırladığı etiyle, bu kasap dükkanında sanki kilisedeymiş gibi durur" (Deleuze, 2009, s. 31).



**Resim 2.19.** Francis Bacon, 1946, "Çarmpiha Gerilme", tuval üzerine yağlıboya, 198x132 cm, Museum of Modern Art Koleksiyonu New York.

Beden tene nikahlanmayı bıraktığında, her ikisi de ayrı ayrı kendi yapılarıyla, savaştıklarında ortaya çıkarlar. Ten'in melez kimyası kendisini taşıyan iskeletin baş aşağı süzülen sadist görüntüsünden ibarettir. Yer çekimine meydan okuyan beden estetik duruşlarıyla görünme biçimleri yaratmıştır. Beden etsel ölümüyle leş sürecine taşınırken, zevksiz, ürküntü veren kimyaya dönüşmüştür. Çarmpiha gerili duran sığır, et ve beden de dindar etin sorgusunu, ancak kasap dükkanlarında dindar bir ressam olarak sorgulamaya çalışmıştır. Öyle ki Bacon'un trajik cümlesi önemlidir;

Mezbahalar ve etle ilgili imgeler beni her zaman çok etkilemiştir, bunlar benim için Çarmıha Gerilmenin ifade ettiği her şeye yakından bağlıdır... Şüphe yok ki, biz etten oluşmuşuz, güç halindeki iskeletleriz, Kasaba gittiğimden neden orada, o hayvanın yerinde olmadığım sorusu beni hep şaşırtmıştır (Deleuze, 2009, s. 31).



**Resim 2.20.** Lucian Freud, 1987, “Yataktaki Sarışın Kız” tuval üzeri yağlıboya, 41x51 cm.

Beden ile et arasındaki nüansı yakalayan nadir sanatçılardan olan Lucian Freud bedenin özel bölümlerini, gizliliklerini, şişkinliklerini, kusurlarını hatta utanç uyandıran, bakmak dahi istemeyeceğimiz bölümlerinin her noktasını gözlemlemiştir. Bunları kişinin içerisindeki ruh haliyle izleyiciye verirken, boyayla kaçınılan etsel trajedilere davet etmiştir.

Freud’un resimlerinde bedeni, kimi zaman varoşlardaki evlerin dağınık bir odasına, kimi zaman da gösterişli ama tekinsiz metropol apartmanlarının dairelerine hapseder. Boyayı oldukça yoğun kıvamda kullanması, bedendeki gerilimi artırır, tuvalde psikolojik bir tansiyon yaratır. Sanatçı, aynı zamanda bu resimlerinde, geleneksel ressam ve modeli kavramını da çağdaş bir düzleme taşımıştır. Resimlerindeki kurgularda yer alan hayvanlar bile adeta psikolojik bir baskıya maruz kalır (Albayrak, 2015).

Freud’un resimlerinde etsel devinimler bedende kendine yer edinirken, psikolojik belirtiler günlük bedenlerde yaşanır olmuştur. Etsel bedenin psikolojisine, travmasına bizi seyirci eden bir diğer sanatçıda Jenny Savilledir. Saville’nin patolojik et bedenleri durgun denizin, azgın dalgaları gibi izleyiciyi karşılar. Beden de meydana getirdiği etsel acınası tansiyon, mezbahanede kesilen hayvan bedeninden farksızdır. Darbe almış, komaya girmiş, ameliyattan çıkmış, cinsiyet değiştirmiş bedenlerin kütleli yığını dramatiktir. Beden ile et arasında ki duygu kaybı, etin morfolojisi ve maruz kaldığı trajedi Saville’nin çalışmalarında fazlasıyla yer edinmiştir. Kendi bedenine yabancı kalan kitle, Saville’nin çalışmalarını kasaptaki vitrini incelercesine etin yoksunluğunu izlemiştir.

Burada, ne hayvanla insan arasında bir düzenleme, ne de bir benzerlik vardır, bu, bir zemin özdeşliği, bu her tür hissi özdeşleştirmeden daha derin bir ayırt edilemezlik bölgesidir: Acı çeken insan bir hayvan, acı çeken hayvansa bir insandır. Oluşun gerçekliği bu (Deleuze, 2009, s. 32).



**Resim 2.21.** Jenny Saville, 1999, “Dayanak”, tuval üzeri yağlıboya (triptik), 261,6x487,7 cm.

İçinde yaşadığımız toplum acı çekmeyi, zorluğu ve güç yaşam koşullarını aşağılarken; mesleki başarıyı, rahat ve hızlı yaşamayı yücelten, keyif almanın reklamını yapan bir toplumdur. “Sanatçıların, gerektiğinde kendi bedenlerine işkence yaparak dikkat çekmelerinin nedeni, Gablik’in de belirttiği üzere, bizi olumsuzluk ve acı deneyimiyle yeniden karşı karşıya getirme zorunluluğu duymalarındandır” (Yılmaz, 2013, s. 372).

ABD’li sanatçı Chris Burden, bedenini hedef haline getirerek gerçekleştirdiği duyumsama performansları ile bedenini sorgulatmıştır. Kendisine ait olan Volkswagen marka bir araca kendisini çivileterek, beden, et ve acı sürecini izleyenlere hissettirmiş, duyumsama sürecini izleyende uyandırmıştır. Duyumsamak demişken Avustralyalı sanatçı Stelarc’ı unutmamak gerekir. Bedeniyle hatırı sayılır acı performanslara izleyicileri gebe bırakmıştır. Özellikle etine batırdığı kancalarla acıya meydan okuyan Stelarc, bedenini acıya karşı terbiye eden bir sihirbaz gibidir. Sanki sınırları alınmış, ya da morfin sarhoşu bir sarhoş gibi yüzünde, mimiklerinde en ufak acı, acı çekmişlik hissi yok gibidir.

Stelarc’ın bedeninde ifade bulan yorucu trajedi anlam kazanmış ve beden duyumsamanın ötesine geçmiştir. Stelarc, 1977-88 yılları arasında dünyanın farklı ülkelerinde gerçekleştirdiği eylemleri, bedeni ve et kütesini bir kez daha sorgulatmıştır. “Anlaşıldığı kadarıyla, beden ve ruhun terbiye edilmesinden, özüne döndürülmesinden çok, uzatılmasını öneriyor, Stelarc” (Yılmaz, 2013, s. 373).



**Resim 2.22.** Stelarc, 1978, “Asılı Beden”, Tokyo performans gösterisinden.

İtalyan asıllı Fransız vatandaşı Gina Pane bedeni, acıyı, psikolojik, travmatik somut olarak üstüne gidilmesi gereken acıyı acımasız bir kütle olarak ele almıştır. Bedenin hapis olan varlık olmadığını, tam tersine yüzeyde anlam bulan bir gerçeklik olduğunu sorgulayan güçlü bir sorgulayıcıdır. ABD’li sanatçı Chris Burden ve Fransız Orlan ile kıyaslanınca aslında üç sanatçıda aynı yoldan giderek kendi bedenlerini özne olarak öne süren önemli sanatçılardır. Belki burada Sırp performans sanatçısı Marina Abramoviçi de unutmamak lazım.

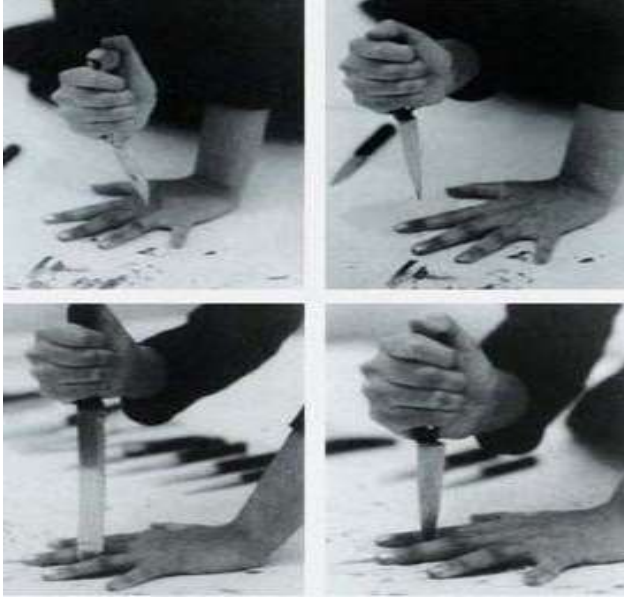
Gina Pane, bir galeride izleyicilerin önünde, makyajlı bir aynaya bakarak gerçekleştirdiği eylemi sırasında elinden geldiğince acıyı yüzüne yansıtmamaya çalışmıştır. Bu kayıtsızlığın nedeni, toplumun, günlük yaşamda maruz kaldığı şiddet yüzünden uyuşmuş olduğuna dikkat çekmektir. Bedeni ve onu yaşatan kanın zafiyetini sınırdığı bu gibi rahatsız edici eylemler aracılığıyla, belki insanları uyandırabilirdi (Yılmaz, 2013, s. 375).

Yüzlerce performansa imza atan Sırp sanatçı Marina Abramoviç esen rüzgarın dozajını arttırarak, saldırganlığa izleyicileri aşına etmeyi amaçlamıştır. Gerçekleştirdiği saldırgan performanslarında, bilinçli konumda olan fiziksel kütlenin, bilinçsizlik sürecine geçmesi Abramoviç’in sanatının temelini oluşturan temel yapı taşlarındandır.



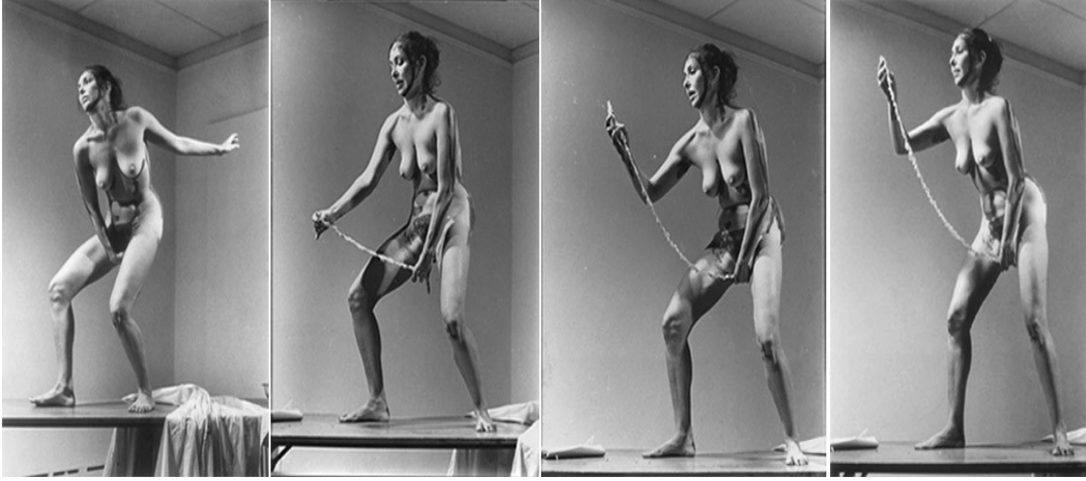


Resim 2.23. Gina Pane, 1974, “Tin”, Paris performans gösterisinden.



Resim 2.24. Marina Abramović, 1973, “Ritim 10”, Edingburg’daki Performans gösterisinden.

“Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insanın bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halkla birlikte yaşamak istedim. Bunu tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan, fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığım, Tibet’e gittiğim, Aborjinlerle tanıştığım, hatta Sufi ayinlerini gördüğümde, bütün bu kültürlerde beden zihinsel bir atlama gerçekleştirebilmesi için fiziksel olarak aşırı zorlandığımı fark ettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlanma gerekiyordu. Biz, batı kültüründe yaşayan insanlar, çok korkağız. Performans, benim için o başka boyuta uzama atlama formuydu” (Abramović’den aktaran: Yılmaz, 2013, s. 376).



**Resim 2.25.** Carole Schneemann, 1975, “İçteki Tomar”, New York’taki Performans gösterisinden.

Bedeni ve onun giysisi olan eti bir başka açıdan ele alan bir diğer sanatçıda Carole Schneemann’dır. Schneemann *regl* olmuş iken, bedenine çamur sürülmüş bir vaziyette, iç çamaşırsız, çıplak bir şekilde masanın üzerinde gerçekleştirdiği İçteki Tomar, adlı performansı ile alışıla gelen anlayışın üzerine yumruğunu indirmiştir. Schneemann vajinayı, etsel ve işlevsel bir madde olarak ele almıştır. Cinsel bedenin, çözülüş süreci yerini etin oyununa bırakmıştır. Cinsellik ve haz içteki tomarda kendine beden bulmuştur. Oysaki içteki tomar hazdan mahrum kalan etin aracı niteliğindedir. “Orlan ise sanatına beden sanatı değil, etsel sanat demiştir. Ona göre, etsel sanat teknolojiyle gerçekleştirilen oto portre sanatıdır. Figürü sahiden ‘bozma’ ve ‘yeniden oluşturma’ arasında gidip gelir. Beden, dönüştürülmüş bir hazır-yapıttır. Etsel sanat tanrıtanımadır, bedeni dile dönüştürür” (Yılmaz, 2013, s. 381).

Abject (iğrenç) sanatın önde gelen temsilcilerinden Kiki Smith’i burada hatırlamak lazım, bedenin alışlagelmiş jargonunu, ruh-beden, güzellik-iğrençlik, var olma-yok olma üzerinden temalandıran sanatçı, psikolojik travmaları, kentaurosunu andıran iç içe geçmiş yarı insan, yarı hayvan bedenleri arasında, bize bir sorgu üzerinden bedensel vahşeti tanımlar gibidir. İzleyici bu sorgulamalar arasında kopuk bedensel travmaların trajedisiyle baş başa kalır. Julia Kristeva’nın Abject (iğrenç) kavramını, bedene büründürmüştür. “İğrence dayalı vizyon tanımı gereği imkansız, hudut ve sınır bir nesnenin göstergesidir” (Kristeva, 2014, s. 194).

### 3. ÇAĞDAŞ SANATA YANSIYAN TRAJEDİ

Pek önemli olmayan ustaların ün kazanmak için tek şansları, belirli bir resim türünde uzmanlaşmaktı. Bugünkü gibi o zaman da halk neye para ödediğini bilmek istiyordu. Eğer bir ressam yaptığı savaş sahneleriyle ün kazanmışsa, savaş sahnesi satma şansı daha yüksekti. Eğer ay ışığında manzara resimlerinde başarı kazanmışsa, bu tür resimlere devam etmesi ve daha çok ay ışığında manzara resmi yapması, onun için en güvenli yoldu.

(Gombrich, 2007, s. 418)

“Her çağın kendi tavrı, kendi bakışı ve duruşu vardır”.

Charles Baudelaire

Modern sanat, Avrupa'nın pek çok ülkesinde gördüğü desteği yitirirken, hatta yasaklanırken, New York'taki müzenin topladığı resimler, modern başyapıtların sürekli olarak sergilenmesini sağladı. Bunun yanı sıra, ödenekli ve özel galerilerdeki gelişmeler, 1930'larda Avrupalıların Amerika'ya akını, New York'un zamanla modern sanatın merkezi olarak Paris'in yerini almasına yol açtı.

(Lynton, 2004, s. 169)

“Gerçeklik değiştikçe, onu temsil edebilecek yöntemler de değişmek zorunda kalmayacak mıdır?”

Bertolt Brecht

#### 3.1. Sarsıntılar, Sınırlar ve Kırılmalar

20. yüzyılda yaşanan olağanüstü yaratıcılık, yeni bir sanat tarihi ihtiyacına dünyayı gebe bırakırken, bu arena kendi yetersizliği içinde kendi anlayışını çöpe atmıştır. Bunun en iyi örneklerinden biride modern/postmodern kavgasıdır diyebiliriz. Fransız ve Endüstri Devrimi sürece çağ atlatırken, insan ve özgürlük merkezli, düşünce açlığı temel bir sorun olarak ortaya çıkmıştır. Sınıfçı sert izimcilik anlayışı törenle gömülürken, yerini manifestolara bırakmıştır. Hatta bu süreç iklimleri değiştirecek, havayı döndürecek kaynama noktasına gelmiştir. Sanat kendi başkaldırısını yaparken, yaşamla bütünleşmenin, farkındalığın, deneyimin, bilimin ve tekniğin, sanata eşlik etmesinin zamanı gelmiştir.

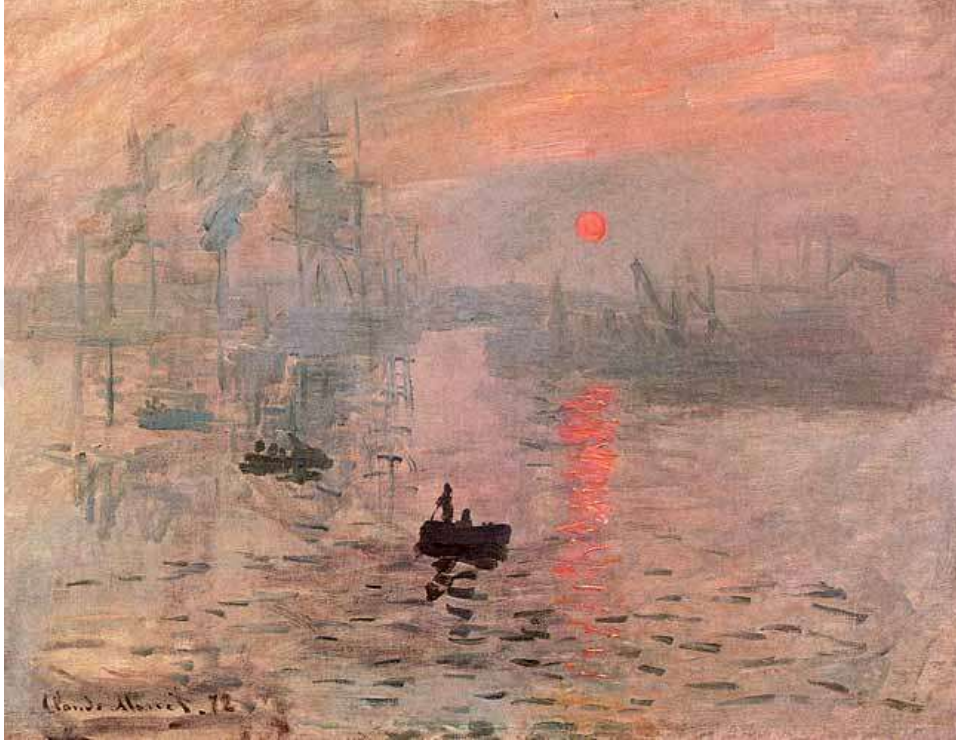
Endüstri Devrimiyle yeni bir şekle dönüşen küresel dünya, kuşkuya yer vermeden 19. yüzyılda tanık olduğumuz sanatsal atılımların domino etkisidir diyebiliriz. Kentler büyürken, kentsel adalet sorunu, iletişim ve görsel kültür, insanlığa kolaylıklar ve yeni pencereler aralarken, kirliliği de kaçınılmaz olarak bir virüs gibi bulaştırmıştır. İşte tam da böyle bir süreç içerisinde 19. yüzyıldaki modernlik deneyimi, 20. yüzyılda doğacak olan çağdaş sanatın ana rahminde yerini almıştır.



**Resim 3.1.**Gustave Courbet, 1855, “Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori”, tuval üzerine yağlıboya, 359x598 cm, Orsay Müzesi Paris.

Courbet’in “Sanatçının Atölyesi” adını verdiği çalışması kuşku yok ki 19. yüzyıl Paris’inde yer alan toplumsal katmanın önemli bir yansıması niteliğindedir. 19. yüzyılın ortalarında Dünya fuarında sergilenmeye laik görülmeyen çalışma, o dönemin trajedisini göz önüne sermektedir. Bu durumla birlikte sergi salonunun hemen karşısına olayı protesto etmek için “gerçekçilik pavyonu” adı altında, bilinen ilk kişisel sergi girişimine de avangartlık ederek, açtığı düşünülmektedir. Eleştiri oklarının hedefi olmaktan kurtulamamıştır. Oysa dönemin güncel yaşamından bir kesiti sunmaktaydı Courbet’in çalışması, idealist tablolarla alakası olmayan, sıradan ama gerçekçi bir üründü. Bu konuda yer vermemiz gereken diğer bir sanatçı da Claude Monet’tir. “Monet’in 1872 tarihli, “İzlenim, Gündoğumu”, adlı tablosu akademik anlayışın kuralcı, neo-klasik üslubuyla karşılaştırıldığında, kuraldan ve sağlam bir desen temelinden, hatta biçiminden yoksun görünür” (Antmen, 2010, s. 21).

Artık patlama gerçekleşmiş ikon haline gelen, gelenekçiliğin yerine sıradan anlık, fırça vuruşlarıyla ve canlı renklerden oluşan yeni bir felsefi bakış ortaya çıkmış ve saflaşma başlamıştır.



**Resim 3.2.** Claude Monet, 1872, “İzlenim, Gündoğumu”, tuval üzerine yağlıboya, 48x63 cm, Marmottan-Monet Müzesi Paris.

Fransız ressam Eugene Boudin’in sözleriyle, “gördüğünü değil ideal’i çizmeyi örgütleyen akademik öğretinin aksine, ‘kendi gözleriyle görmek’ esastır.” İzlenimciliğin bu öznel yönünü vurgulayan ve nesneyle özne arasında ki hızlı etkileşime değinen eleştirmen Jules Laforgue, izlenimci resimlerde nesneyle öznenin adeta birlikte hareket ettiğini, bu tür resimlerin esas özelliğinin “özneyle nesne arasındaki gelgit” olduğunu iddia etmiştir.

Kübizmin babası haklı olarak Cezanne bilinir. Cezanne “doğayı silindir, küre ve koni gibi şekillerle, her nesnenin ve yüzeyin merkezi bir noktada buluşacak şekilde doğru perspektifle ele alınması” noktasına dikkat çekmektedir. Alışlagelen sınırlar yerine daha basit eğilimler gösteren nesnelere sanatçıları yönlendirmiştir. Sanatın maruz kaldığı trajik perspektife ve sanatçıların o dönemki karmaşalarına yaptığı yorumda trajiktir. “Kendi kişisel ruh hallerimizi ifade edebilmenin yollarını bulmaya bakalım” (Antmen, 2010, s. 28).



**Resim 3.3.** Picasso, 1907, “Avignonlu Kızlar”, tuval üzerine yağlıboya, 243.9x233.7 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.



**Resim 3.4.** Paul Cezanne, 1906, “Yıkanan Kadınlar”, tuval üzerine yağlıboya, 210x250 cm., Philadelphia Museum Of art, ABD.

Picasso'nun “Avignonlu Kızlar” ve Cezanne'nin “Yıkanan Kadınlar” adlı çalışması kuşku yok ki Kübizm akımını ete kemiğe büründüren, modern sanat anlayışının en önemli köprüsü ve ayaklarıdır. Yeni bir önerme, yeni bir çözümleme dili oluşu, büyük yankı uyandırmıştır.

İşte önümüzde üç tür eser var; Tanrı'nın eserleri, doğanın eserleri ve son olarak doğayı taklit eden marifetli ustaların eserleri. Tanrının işi yaratmaktır... Doğanın işi yaratılanları fiiliyata dökmektir... Ustaların işi ise doğada oraya buraya serpiştirilmiş olan şeyleri bir araya getirmektir. İnsan silahsız olarak doğmaktadır... Doğduğunda çoğu şeye sahip değildir... İnsan akli ancak sahip olmadığı bu şeyleri icat etmekle parıldıyor (Whitnet'den aktaran: Larry, 2013, s. 58).



**Resim 3.5.** Robert Delaunay, 1910, “Eyfel Kulesi”, tuval üzeri yağlıboya, Kunst Museum, Basel.

İlerleyen süreç, sarsıntıları bunun sonucunda da doğal olarak kırılmaları meydana getirmiştir. Burada Robert Delaunay’ı, Franz Marc’ı hatırlatmak gerekir. Çarpıtılan biçimler, patlayan renkler, gözü yoran ucu belirsiz çizgiler, devrilmiş iç içe sığmayan şekiller; işte sanatın sarsıntıları ve sanatçıda dönemin bıraktıkları öykü böyle devam ediyordu. Her ne kadar Delaunay ya da Franz Marc kübizm akımı içerisinde anılmasa da “*Der Blaue Reiter*” (Mavi Binici) gurubunun önemli öncülerinden olan bu sanatçılarda kübizm sürecinin, daha doğrusu sarsıntı sürecini hızlandıran önemli savaşçılar olmuşlardır. Bu süreci Nazan ve Mazhar İpşiroğlu çifti anlamlı bir şekilde şöyle dile getirmişlerdir; “Kübizmlerin sanatında, Fütüristlerde olduğu gibi bir hayranlık görülmez. Kübizm yapısal bir sanattır. Konu değil, biçim kübizmleri ilgilendiriyordu. Çağdaş düşünceye görsellik kazandıracak bir biçim-dili yaratmak istiyorlardı. Bu nedenle Braque ve Picasso’nun Kübizm dönemindeki çalışmaları biçim aramaları olarak tanımlanabilir”.

İzlenimcilik sürecinde meydana gelen artçı sarsıntılar, 20. yüzyılda sanatı saflaştırarak saf sanatın, saflaşmış hali olarak soyut resimle kırılmalarını gerçekleştirmiştir. 1920’li yıllar sanatın soyut bedeni olmuştur. Soyut sanatın babası olarak bilinen yazarçizer Vasiliy Kandinsky, insan duygularını aşarak en üst düzeye, duyularla algılanabilen yeni bir arayışa yönelmiştir.

Kandinsky'ye göre soyut sanat, sanatçının iç dünyasını dile getirir. Ama onun iç dünyası dediği, romantiklerin duygusal dünyaları değildir. Tersine o korku, neşe, hüznün vb. duyguları kaba saba duygular olarak niteler. Bu duygulardan “içsel zorluluk”la arınan, bunları aşan “yüksek düzeydeki hakikatlere açılır ve özgürlüğe kavuşur. Özgürlük, renk ve biçim gibi dış etkenleri uyandırdığı, ruhsal titreşimleri duyabilmektir” (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2011, s. 49).

Piet Mondrian, Kandinsky'den sonra başlamıştır soyut sanata ve soyut sanatı küresel bir biçim dili olarak görürken, doğada yer alan renklerin tekerrür etmesini yeni bir keşif, olarak ele almıştır. Doğa ve doğada yer alan renklerin uyumu ve dengesi Mondrian'ın felsefesini oluşturmaktadır. Mondrian, günümüzde yaşayan ve uygarlık şapkasını takmış olan insanlığın, doğayla bağlarını kopararak, soyut bir sürece sürüklendiğini ifade etmiştir. Mondrian, sanatı boyunca oran ve biçim sorunlarıyla uğraşmıştır. Kompozisyonlarını usanmadan çoğaltarak yeni bölmeler deneyerek dikey-yatay dengesizliği ile bir denge kurmaya özen göstermiştir. Mondrian, barış, güven, açıklık ve sadeliği dile getirdiğini düşündüğü sanatı içerisinde, endüstri çağının yozlaşan karartmaları içerisinde, evrensel bir hümanizmanın haberciliğinden izlere yer veriyordu. Ya Maleviç'e ne demeli dünyayı nesnesiz olarak tasarlamak da galiba Maleviç'in felsefesi olsa gerek. Yıkıcılığı kendine ilke edinerek, saf rengin doğada ki tek biçimde çözülüşü Maleviç'i kendine çekiyordu. Nesne onun resminin rahatsız eden kısmıydı.

1915'te Petrograd'da “Son Fütürist Resim Sergisi olo” adı altında açılan bir resim sergisinin başköşesine büyük bir resim asılmıştı: beyaz zemin üzerinde siyah kare. Sergiyi gezenlerde bu resmin uyandırdığı tepki, şaşkınlıktan çok öfke olmuştu. Sanatçı seyirciyle alay mı ediyordu? Bu resmin resim olup olmadığı bile tartışılıyordu. Bir şeyin değil, hiçbir şeyin resmiydi bu (İpşiroğlu, 2011, s. 54).

Burada kendisine yer açmamız gereken önemli sanatçılardan biride Paul Klee'dir.

Klee'nin sanatın da karşıtlığın çatışması, var olan, çoğalan ve yok olan hareketliliğin sürekli bir diyalektik içinde olduğu yeni bir denge süreci gözlemlenir. Kan dolaşımının insan vücudunda değil, insanın kan dolaşımının içinde aktif olarak yer alabilmesi önemli bir kırılmadır. Klee, “İnsan bitmemiştir” diyor, “gelişim içinde kalmalı, açık olmalı, yaşamında da yaratılışın ve yaratının seçkin çocuğu olabilmesinde de” bahsediyor (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2011, s. 60).



Klee'nin yapıtlarında da soyutluk izlerine rastlanır. Klee Almanya'da geleceği inşa etmek için mimar Walter Gropios öncülüğünde kurulan Bauhaus'un önde gelen hocalarından biri olmuştur. Sanat ve teknolojiyi kaynaştırmayı hedefleyen bu okulda, Wassily Kandinsky de hocalık yapmıştır.

Klee'nin Bauhaus'daki dersleri sırasında, öğrencilerinin biçim korkularına boğulmadığını, tersine yeniden biçimin ne olduğunu aradıklarını ve bu biçimin de doğmamışlıktan doğduğunu anlatmıştır. Klee; "İnsanı "olduğu gibi" temsil etmeyi isteseydim, öyle şaşırtıcı bir çizgi karmaşası kullanmam gerekirdi ki, saf temel temsil konu bile olmazdı. Sonuç tanınmayacak bir belirsizlik olurdu" (Harrison ve diğerleri, 2011, s. 403).

Bu noktada sanatın ve insanın saflaşmasını bu cümlesiyle özetlemiştir. Trajik saflık, azcılık devingen ruh haline bürünürken, yeni dönemin gebelik süreci iyiden iyiye kendini hissettirmeye başlamıştır.



**Resim 3.6.** Henry Moore, 1930, "Uzanmış Figür", Taş.

Henry Moore için boşluğun ressamı tabiri kullanılır. Yalan da değildir, soyut heykelin önemli isimlerindedir. Picasso ve Brancusi'den etkilendiği bilinmektedir. 1929-1930'da yaptığı Uzanmış Figür çalışması sanatının önemli patlamalarındandır. Moore için organik biçimli yapılar çok önemliydi ve bunu da sanatına yaymak istiyordu. Nitekim bunu başardı da ve 20. yüzyılın önde gelen isimleri arasına girmeyi başardı. Doğa, Moore'nin en büyük öğretmeni idi. Onun yapılarında, heykellerinde alışılmadık girinti çıkıntılar, formel kütleler, oyuk yapılar kendi içlerinde, birbirinden bağımsız olarak da yer almışlardır. Moore'nin sanatında, saflaşmaya giden, modernliğin bıraktığı kütlenin yorucu trajedisine rastlanmaz.

Bizzat sanatı doğanın içindedir. Aynen dalgaların bir kayayı kendi kanunlarına göre yontması gibi. Bu kadar sade ve anlamlıdır.

20. yüzyıl teknolojinin uçsuz bucaksız yeni evi oldu. Bu yüzyıla uyananlar aslında halen ne ile karşılaştıklarını tanımlayamadılar. Nasıl bir çağ, ya da makine estetiği, hatta mekatronik bir ikilem? Uzayıp giden uçsuz bucaksız bize milyonlarca, hatta milyarlarca uzaklıktaki yıldızların altında, haykıran Fütürizm(gelecekçilik) yeni bir dünyanın inşasından bahsediyordu. Akıl hocalığını Filippo Tommaso Marinetti'nin yaptığı Fütürizm, Paris'ten dünyaya merhaba derken, manifestosuyla da dudak uçuklatmıştır. Müzeleri, kütüphaneleri ve akademileri mezarlıklara benzetip, buraları yakıp yıkmaktan bahsetmişlerdir. Zaten eski yıkılmadan yerine yeni inşa edilemez ve yeni olanda doğası gereği olsa gerek, hep tepkiyle karşılanmıştır. Fütüristler 'saldırgan olmayan hiçbir yapıtın da başyapıt olamayacağını' dile getirmişlerdir.

Fütürizm akımının ortaya çıkmasından sonra, akımın resimsel dili Umberto Boccioni ile hayat bulmuştur. 18 Mart 1910'da Chiarella Tiyatrosu'nda bu sefer de Fütürist resmin manifestosu ilan ediliyordu. Umberto Boccioni'nin kaleme aldığı manifesto önemlidir.

Bütün taklit biçimler dışlanmalı, bütün özgün biçimler desteklenmeli ve yüceltilmelidir.

“Uyum” ve “beğeni” sakızına karşı, dahi ve yüce olan, Rembrandt, Goya ve Rodin'in eserleri kutsallık rafından indirilmelidir.

Sanat eleştirmenleri yarasız ve zararlıdır.

Hayatımıza yön veren konular çelikle, gururla ve ateşle, vazgeçilmezlik noktasında bırakılmalı ve yeni sürece süratle yol alınmalıdır.

Bütün icat edenlere yaftalanan “deli” etiketi onurlu bir unvan gibi görülmelidir.

Doğuştan tamamlanabilirlik resimde vazgeçilmez bir zorunluluktur, tıpkı şiirde serbest ölçü ya da müzikteki çok seslilik kavramı gibi.

Resmin evrensel kütlelerinde yer alan dinamiklik, bir duyum, arzu olarak aktarılmalıdır.

Doğayı sanata taşımak için, doğa gibi ciddi ve şeffaf olmak şarttır.

Hareket ve ışık hareket halindeki kütlelerin (bedenlerin) maddesel yapısını bozar (Harrison ve diğerleri, 2011, s. 177, 178).

Bize konunun hiçbir şey olmadığı ve her şeyin onu ele alma tarzında yattığı söyleniyor. Bunu biz de kabul ediyoruz. Ama bu doğru, elli yıl önce suçsuz ve mutlak olan bir doğrudu. “Nü” konusunda artık doğru değil, çünkü sevgililerin bedenlerini sergileme arzusunu saplantı yapmış sanatçılar, Salonları ahlakdışı et sergileri haline getirdiler (Harrison ve diğerleri, 2011, s. 178).

### **3.2. Trajedi Bağlamında Sanatta Yayılmacı Politikalar**

Doğa ve toplumun gelişim sürecinde, farklılıklar ve çeşitlilik gelişimin vazgeçilmez taşıyıcılarıdır. Sayısal olarak kavranabilen değişmelerin, katkısı da azımsanmayacak kadar önemlidir. Bunlardan ayrı ama ilintili olarak, nesnelere, süreçlerin ve fenomen noktasına gelmiş yenilikçi anlayışın kendini göstermesiyle, eskinin rüzgara karıştığı süreci gözlemleriz. Sanatsal süreçte, nicel değişmelerin sıçramasıyla, niteliksel bir dönüşüm sürecine maruz kaldığını, bunun sonucu olarak da yeni bir sanatsal niteliğe sahip, yeni bir sanatsal niteliğin gebelik sürecinin bittiği görülür. Nitelik Dadaizm’de ve Duchamp’ın, hazır nesne (ready-made) anlayışında fazlaca hissedilir. Dadada görülen hareket ve değişim, aynı zamanda değişim ihtiyacı, önceden alışla gelen süreç içerisindeki çelişkiler ve bu çelişkilerin etkileridir. Duchamp’ın avangart maddi nesnelere, daha önceleri sanat çevrelerinde konuşulan niteliksel üretim biçimiyle de çatışma sürecindedir. Önceden sanatın, özel mülkiyet olarak görüldüğü, özel mülkiyete dayalı, özel üretim nicelik kısılcısından kurtularak, hazır-nesne kavramıyla niteliksel bir boyut almıştır.

Dada’nın tam olarak ne anlama geldiği konusunda spekülasyonlar bitmiş değildir. Almanca-Fransızca bir sözcükten rastgele alındığını çeşitli kaynaklardan bilmekteyiz. Aslında bunların pek de önemi olmamakla birlikte, asıl sorun Dada’nın bir miladi süreci yahut bir kırılmayı temsil etmesidir. Manifestosunu 1918 yılında Rumen asıllı Fransız şair ve yazar Tristan Tzara’nın kaleme aldığı Dada, “Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin,

zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir...” (Antmen, 2010, s. 122).

Hugo Ball, 1916’da, “Dada dediğimiz şey, içinde bütün yüksek sorunların yer aldığı, hiçlikten yapılmış bir soytarı dansıdır, bir gladyatör jestidir, rezil enkazla yapılan bir oyun, yapmacık ahlak ve bolluğun sergilenişidir...” (Harrison ve diğerleri, 2010, s. 281).

Raul Hausmann’ın ‘Mekanik Kafası’ adeta Dada’nın simgesi gibidir. Antmen bu süreci çok iyi yorumlamıştır;

Berberlerin peruk takmak için kullandığı tahta kafanın üzerindeki mezura rasyonel akla göndermede bulunurken, tepesindeki metal asker bardağı savaşı çağrıştırmaktadır. Bir kulağında baskı rulosu, diğer kulağında bir kameranın vidalarını taşıyan tahta kafanın ensesinde bir cüzdan durmaktadır. Bütün bu buluntu nesnelere, Hausmann, “önemsiz dış etkenlerle şekillenen insan bilincini” göz önüne sermek amacıyla bir araya getirmiştir (Antmen, 2010: 120).

Sanatın dahi ve yüce anlayışına, trajik bir göndermedir aslında Hausmann’ın ‘Mekanik Kafası’ dönemin kimliksel getirisidir.

Resmi bırakıp ABD’ye göç eden Duchamp, hazır nesnenin sanat ortamına atfedilmesinden sonra, sanatsal zekasını iyice geliştirerek, düşünülmüş eserler ortaya koymaya başlamıştır. Öyle ki “çeşme”, “bisiklet tekerleği” vb. çalışmaları öncüllüğü teşkil etmektedir. Richard Mutt vakası, sürecin trajedisini gözler önüne serer. Olayın devamını Duchamp’ın ağzından dinleyelim;

Şartnamede belirtildiğine göre, altı dolar ödeyen her sanatçı sergiye katılabilirdi. Bay Richard Mutt bir “çeşme” (pisuar) gönderdi. Üzerinde hiçbir tartışmaya mahal vermeden, sebepsiz yere ortadan kayboldu. Bay Mutt’un “çeşmesi” altı dolar ödeyen her sanatçının katılabildiği bir sergide yer almamasının nasıl bir gerekçesi olabilirdi. Bazıları bunu, vurdumduymazlığın, ahlaksızlığın tavan yaptığı bir süreç olarak görüyorlardı. Bazıları da bunun bir intihal (sahtekârlık-hırsızlık) olduğunu, erkekler tuvaletinde kullanılan, basit bir çiş taşı olarak, anlamsız bulmuşlardı. Bay Muttun “çeşme”sini ahlaksızlık olarak görmek, önünden geçtiğiniz herhangi bir tesisatçı dükkanında gördüğünüz, porselen küvette ahlaksızdır. O zaman! Bay Mutt’un bu nesneyi, elleriyle yapıp yapmamasının çok da bir önemi yoktur. O bu nesneyi seçti.

Hâlihazırda bulunan sıradan bir nesneyi, işlevinden kopararak, yeni bir işlev ve isim ile seyircinin karşısına dikti (Antmen, 2010, s. 124).

Maddi dünyanın, düşünen ve üreten öznenin kafasında yaratılan şey olduğu kuşku götürmez. Beynimizde var olan her bilginin önceden verilmiş (apriori) düşünceleri vardır, insan sonradan ve sadece bilgisi ile bu düşünceyi birleştirmiştir. Duchamp'ın hazır-nesne kavramı da bu tarz bir sendromdur. Sanatın toplumsal gelişmesini belirleyen itici gücü, doğanın, üretimin ve insanlık çatışmalarının ürünüdür.

Duchamp *Büyük Cam* adlı yapıtının üzerinde 1915 yıllarında çalışmaya başlamıştır. Duchamp'ın bu tarz bir çalışmaya girmesi de aslında biraz muğlaktır. Hazır-nesne olayını düşündüğümüz zaman çeşme ya da kol kırılma olasılığına karşı vb. yapıtları hazır yapıttır. Fakat *Tabure Üstünde Bisiklet Tekerleği* ya da *Büyük Cam* adlı çalışması, birbirinden bağımsız nesnelerin bir araya getirilerek, bir isim altında yeni bağımsız bir esere dönüştürülmesi sürecine rastlarız. Hazır yapıtlar sanatçının eliyle üretme aşamasının ürünleri değildir. Fakat Duchamp'ın bu çalışmasına ayırdığı zaman düşündürücüdür. Ortalama sekiz yıl gibi bir yapıt adına uzun bir süreci kaplayan önemli bir çalışma olmuştur. “İsminden de anlaşılacağı gibi çalışmanın kendisinden cinsellik kokusu gelmektedir” (Yılmaz, 2013, s. 168, 170). Trajikomik, ya da bir yakınma durumunun işi gibidir. Lynton'a göre Duchamp'ın *Büyük Cam* çalışması düş, esin ve hareket sağlayan enerji ile çağlar boyunca birçok düşünürün manevi özlemlerinin simgesi olan cinselliğin, hayal kırıklığına uğramış yansıması ve gördüğümüz teknolojiden esinlenen soyut imgelere de bir yanıt niteliğindedir. Lynton bir başka değerlendirmesinde de “Duchamp'ın *Büyük Cam* çalışmasını, Boticelli'nin *Venus'ün Doğuşu* ve Tizizano'nun *Meryemin Göğe Yükselişi* çalışmalarıyla kıyaslayarak aynı geleneğin ve değerlerin ürünleri olduğunu ileri sürmüştür” (aktaran: Yılmaz, 2013, s. 170).

Bu nokta da dikkat etmemiz gereken bir diğer sanatçı da Alman asıllı ABD'li sanatçı George Grosz'dur. Grosz'un sanat felsefesinin temelinde Kübizm'in ve İtalyan Fütürizmi'nin etkileri yer almaktadır. İlk dönem ki desenlerinde bu akımların sert bir alaşımı görülür. Dönemin de tanık olduğu katı haksızlık-açgözlülük, onda bir nefret iklimi yaratmıştır. Bu iklim onun sanatının da vazgeçilmez ivmesi olmuştur.

Grosz'un politik sanatı izleyenlerin beyninde yeni bir tat bırakır. Onun sanatsal zekâsında atölye duvarlarının ötesinde bir ikilem, idealin dışındaki yeni idealin çatışmaları vardır. Grosz şu soruyu açık yüreklilikle sorar: “Sömürenlerin yanında mısınız, yoksa bu sömürlere iyi bir ders veren kitlelerin yanında mısınız?” Modernist anlayış içerisinde deli saçması bir kutsallığa kafa tutan ve sanatsal yüceliği yere vuran bir toplumculuk gözlenir. Oysaki sanatsal paradigmanın içerisinde, en yüksek bedeli ödeyen vurguncu, üretim sürecini hapse atarken, sanatçıyı da satın alma sürecinde bir değer kurbanı yapmıştır. Bu teokrasi ya da burjuva anlayışıyla yürüyen bir devletin ancak kültürün gelişmesi olarak hazırlayacağı bir kılıftır. Grosz bu girdaba düşmeyecek kadar akıllıdır. Sanatçı Berlin Dada gurubunda John Heartfield ve yazar Wieland Herzfeld ile birlikte yer alarak, etkili saldırılar gerçekleştirmişlerdir. Protestoyu etkili bir silah olarak kullanmışlardır. Grosz ve Herzfeld tanışır tanışmaz kolaj alanında işbirliğini ilke edinmişlerdir. Grosz-Heartfield ikilisi kolajlarında fotoğraflara yer verirken, görüntü içeriklerinin realist iletisini açıklıkla ilet biliyorlardı.



**Resim 3.7.** George Grosz, 1919, “Politikacılar Sınıfı”, Litografi çizimi, 19,5x27,5 cm.

Rus Konstrüktivizmi'nin kurucusu olan Alexander Rodchenko, 1921 yılında resim sanatının öldüğünü ilan etmiştir. Görsel imgeler elde etmek istediği zaman ise fotomontajın bu işi çözdüğüne inanmıştır. Nitekim Mayakovski'nin *Pro Eto* (Bununla İlgili) adlı şiiri için fotomontajlar hazırlamıştır. Bunlar bir aşk şiirinin görsel trajedisinin imgeleridir. Rodchenko bu fotomontajlarıyla Grosz ve Heartfieldin Dada-merika kolajı'nın geleneğine sadık kalmıştır denilebilir.

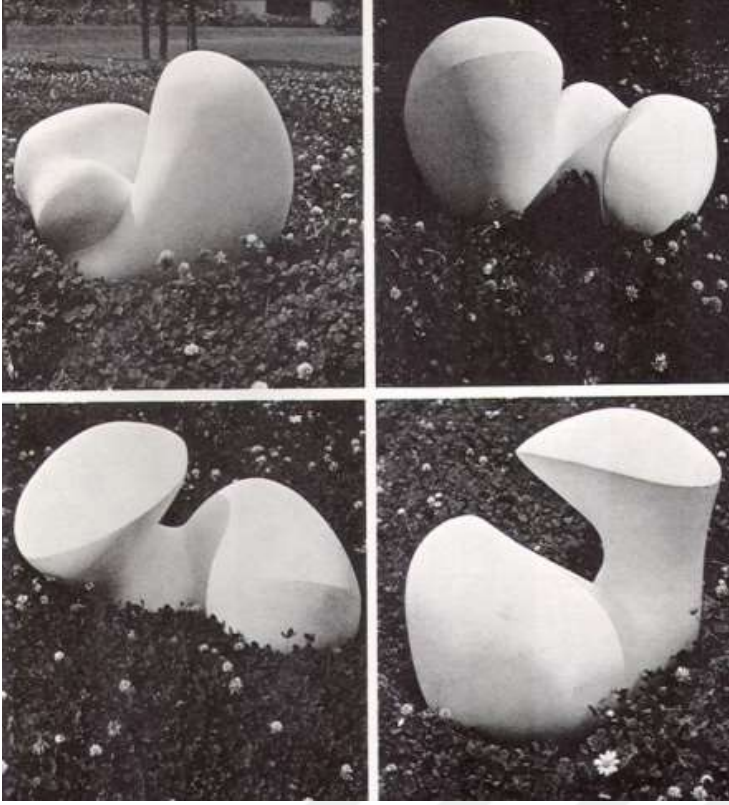
George Grosz'un görüşlerini paylaşan dönemdaşı Berlinli Kathe Kollwitzin izleyici psikolojisini altüst eden desenleri, Grosz'un yapıtlarının, tepkisel etkisinin gerisinde gibidir. Fakat iki sanatçının da toplumun trajedisine sırt çevirmediği görülür. İki sanatçının da yapıtları anıtsaldır. Kollwitz ezilmiş, hor görülmüşlere duyduğu yakınlığı, hüznü desenleriyle dile getirmiştir. Grosz Berlin Dadasında yer alırken, Kollwitz kendini hiçbir akımın içerisinde bulmamıştır. Nitekim onun sanatına renkler girmemiştir. Tersine koyu ve karanlık renklerle, ışığı, geleceği aramaya koyulmuştur. Hiçbir akıma mensup olmaması belki de Kollwitz'i sanat dünyasının ayrı bir yerine koymamızı sağlıyor. Tabi burada kısa süreliğine gittiği *Die Brücke* grubunu saymazsak durum böyleydi. Kollwitz'in sanatında daha çok devrimi çıkış olarak görmüştür. Bu yüzden eserleri batı toplumunda fazla dillendirilmemiş, daha çok komünist doğu toplumunda bir esin kaynağı olmuştur.



**Resim 3.8.** Kathe Kollwitz, 1924, “Ekmek”, Taş baskı, Kupferstichkabinett, Berlin.

Jean Arp içinde artan bir ilgiyle üç boyutlu kütlelerin peşinden koşmuştur. Sanatsal zeminde aradığı başarı ve başarısızlık serüveni, onu sürekli olarak biçime yöneltmiştir. Arp'ın sanatında ileti kaygısına rastlanmaz.

Doğada sıradan yer alan rahat biçimler, buluntular, insansı formlar olumlu bir rahatlıkla onun kütlelerinde önem kazanır. Kolajlarında şiirselliğin doluluğuna rastlanır. Bazı kolajları da ürkütücü ve gerilimlidir. Arp sanat için; ‘Sanat insanın içinde büyüyen bir meyvedir’, diyerek soyut sanatın ve Dadanın ortaya attığı sorunlara kestirme bir çözüm getirmiştir (Lynton, 2004, s. 142).



**Resim 3.9.** Jean Arp, 1933, “İnsanın Katılışması”, Heykel.

Jean Arp sürekli üreten, etten kemikten ve birazda kastan oluşmuş ölümlü bir makinadır. Evet, makine tabiri Arp’a uygun düşmektedir. Sanat tarihine şöyle bir göz atalım, bu tarz bıkmadan üreten kaç tane sanatçı sayabiliriz. Heykellerine baktığımız zaman sanki bir çocuğun elinde şekillenmiş oyun hamurunun yumuşaklığı, estetikliği vardır. Bu sürecin bir diğer önemli karakteri de Kurt Schwitters’dir. Sanatsal kimliği anlamsız nesnelerin anlam karşıtlığı içerisinde, bir zemin üzerinde bir araya getirerek oluşturduğu bilinçli bir anlam kaymasından oluşur. Şiire ve müziğe olan ilgisi de bilinmektedir. Düşman kelimeleri ve birbiriyle uyuşmayan notaları yan yana getirerek oluşturduğu ilkel sonatları da mevcuttur. Bunlar içerisinde en sivrileni ‘*Ursonate*’ adlı sonatıdır. Bu bakış açısı Schwitters’in sanatı yaşamında nerede gördüğüyle ilgili bir durumdur. Schwitters yapıtlarını *Merz* yapıtları diye adlandırıyordu.

Lynton’a göre, Schwitters bütün bu kırık dökük parçaları, hayatın saldırılarına karşı bir dayanak olarak bir araya getirirken, kendi duyduğu özlem ve savunma gereği böyle bir yol seçmiştir (Lynton, 2004). Berlin Dada grubuna katılmak istemiş ama yetersiz görülmüştür. Schwitters’in Jean Arp’tan ayrılan en önemli noktası kuşku yok ki dünyaya gösterdiği tepkiyi, sanatında rastgelelikle uygulamasıdır.



Dada akımıyla sanat kimliksel bir arayışa girerken, işlev olarak yeni arayışlar yaratmıştır. Siyasal bir eylem olan Dada özünde taşıdığı ergonomik başkalaşımı, her türlü görsel iletişim kurallarını içinde barındırarak yeni bir dil inşa ederek intikamlaştırmıştır. İntikamın ilk kroşelerinden biri Dada akımının payına düşerken gerçeküstücülüğün filozofu olarak bilinen Rene Magritte yeni bir iklim yaratmıştır. Sanatındaki gücü, çalışmalarına yansıyan hayalimsi iklimden çok, dogmatik bir temsil oluşturmasında aramıştır. Yanılsama perspektifiyle alışılanın dışında yer alarak Gerçeküstücülüğün farklı bir mimarı olmuştur. Çalışmalarında bilinen nesnelerin yeni manalarını aramaya çalışırken, tuhaflık, ilginçlik, korku, komedi, düş onun bilmecelelerinin anahtarı oldu. Objelerin sorgulanma sürecini ele aldığı başyapıtlarından biri *İmgelerin İhaneti*'dir. Bilindik bir pipo resmi çizen Magritte altına (Cecin'est pas unepipe) 'Bu bir pipo değildir' yazarak imgenin paradoksunu sorgulamıştır. Bu yaklaşımı bilinen ama farkına varılmayan görselin aslında pipo olmadığı, tamamen bir resimden ibaret olduğu gerçeğine götürür bizi. Magritte'den imge ve nesne kavramını izleyenler yeniden öğrenmiştir. Magritte 1960 yılında doğan Pop, Minimalist ve Kavramsal sanata esin kaynağı olmuştur.

İtici ama bir o kadar ilginç işlere imza atmıştır. Bu ilginçliği onu gerçeküstücülerin arasına taşımıştır. Kadın ve kimlik konularına ilgisi işlerine fazlaca yansımıştır. "Kadınlar hem kendi kadınlıklarını, hem de erkeklerin onlar için tasarladığı kadınlıklarını yaşamak zorundalar. Yani kadın iki kez kadın. Bu çok fazla" diyordu Oppenheim (Yılmaz, 2013, s. 200).

Gerçeküstücülük akımının önemli diğer bir temsilcisi de Meret Oppenheim'dır. Oppenheim'in en bilinen çalışmalarından biri olan '*Tüylü Kahvaltı*' adlı çalışması bilindik işlere nazaran daha aykırı bir yerde durmaktadır. Bu durum Mehmet Yılmaz'a göre; "Duchampvari bir tavırla sıradan bir nesneyi sanat yapıtına çevirirken, hem de kadına yüklenen hizmet anlayışına hayır demiş oluyordu. Yılmaz Oppenheim'in bu işiyle aynı zamanda günümüzde kavramsal sanat adı altında sıkça karşımıza çıkarılan nesnelerin de besin kaynaklarından olduğunu dile getirmiştir" (Yılmaz, 2013).

Mehmet Yılmaz gerçeküstücülüğü bir devrim olarak nitelendirirken, Modernizmin saf-soyut-nesnesiz sanat idealinin delindiğini, hatta geçerliliğini yitirdiğini, sanatın karanlıklarına itilen figür, nesne, öykü, düş, ahlak, cinsellik ve daha ne varsa hepsini

kapsayan bir devrimin gerçekleştiğini savunurken, bu devrimin ertesinde de, Avrupa egemenliğinin sonu ve ABD egemenliğinin başlangıcının olduğunu, özetle postmodern duruma işaret etmiştir (Yılmaz, 2013).

Modernizm kelimesi kulağa hoş gelirken, Postmodernizm kelimesi daha soğuk ya da alışılmamış duyularımıza daha yabancı durmaktadır. Postmodern kelimesini ilk kez İngiliz eleştirmen John W. Chapman'ın dile getirdiği düşünülmektedir. Ama asıl ününü yine bir İngiliz olan tarihçi, eleştirmen Arnold Toynbee'nin tezleriyle elde etmiştir. Toynbee 1914'te başlayan I. Dünya Savaşı'nın 1918'de sona ermesiyle postmodern sürece girildiğini işaret etmiştir. İkinci Dünya savaşıyla birlikte tamamen kapitalizm kendini var etmiştir. Dağılan doğu bloğu SSCB olurken, savaşın güç kaybetse de tek galibi olan ABD bu işten karlı çıkmıştır. Kültür endüstrisi sürecini başlatırken, kirli pazar ilişkilerini doğurarak toplumsallığı yok etmiştir. İşte tam da böyle bir süreçteyken Postmodernizm kendini var etmiştir. Postmodernizm kelimesi Modernizmden sonraki süreci kapsayan durum demektir. Ama postmodern kelimesinin serüvenini incelediğimiz zaman, gerek kavram olarak gerekse sınır olarak bir muğlaklık süreci devam ediyor. 1960'lı yıllarda Avrupa'dan ABD'ye sıçrayarak, modern mimariye karşı savunma mekanizmasıyla doğmuştur. Postmodern süreç, sanatta her ne kadar 1960'lı yıllarda kendini hissettirmişse de, asıl karakterini 1970-80 yıllarda bulmuştur. Soğuk savaşın entelektüel kültürü olan post modern biçim kazanım olarak elde edilen modern sürecin kaslarını da gevşetmiştir.

ABD'li Marksist edebiyatçı ve teorisyen Frederic Jameson'a göre; postmodernin sanatsal göstergelerinin ifadenin kendiliğindenliği ve doğrudan lığından vazgeçen, onu yerine pastiş ve süreksizlik biçimlerini kullanan eserlerde görülebileceğini söyler. Ama pastiş sürecin Manet ve Picasso gibi pragmatik bir şekilde modern sanatçıların eserlerinde de kullanıldığı; bunların aslında Modernist sanatta yaygın olan temsil tarzları olduğu da öne sürülebilir. Pastiche süreci bizi post modern yapının isteğine göre şekillendirilmiş sanat eserlerine götürür iken öte tarafta başka bir sanatçının (üreticinin) eserlerinin taklit yoluyla yeniden meydana getirilmesi sonucuyla baş başa bırakır.

1960'ların ikinci yarısında genişleyen kavramsal temelli sanat, Arte Povera, Yoksul Sanat adıyla İtalya'da doğarken dönemin avangartçı yaklaşımları gibi piyasanın kirli

çıklarlarına karşı olarak işler üretmenin yollarını aradı. Bu anlayışın felsefesinde atık, doğal, anlamlı ya da anlamsız, gelip geçici, sıradan malzemelerin kullanımı yer alırken aynı zamanda yeniden bir fiziksellik içinde kullanılması da sorunsallaşmıştır. Süreç malzeme dağarcığını pastişleştirirken 20. yüzyıl sanatında da malzeme deneyiminin sınırları ters yüz edilmiştir. İtalyan Sanat eleştirmeni Germano Celant'a göre; Arte Povera sanatçısı, “sanatçı, entelektüel, ressam ya da yazar rolünü bir kenara bırakarak yeniden algılamayı, duyumsamayı, nefes almayı ve kendini yeniden yaratmayı öğrenen kişidir” (Antmen, 2010, s. 215).



**Resim 3.10.** Michelangelo Pistoletto, 1967, “Paçavralar İçinde Venüs”, Yerleştirme, Modern Sanatlar Müzesi, Londra.

İtalya'nın zengin kültürel mirası içerisinde, geçmişle günümüzün çatışmasını ele alan Michelangelo Pistoletto'nun *Paçavralı Venüs* adlı yerleştirme çalışması, değerli ile değersiz, tarihsel ile güncelin trajedisini bir araya getirerek bir bütün oluşturmasını sorgulamıştır. Bu akım ve mensupları Antmen'in de ifade ettiği gibi tarihsel yapıtların meşrutiyet kazanması süreçlerini irdelemişlerdir.

1950'li yıllarda İngiliz ressam Richard Hamilton ve bir grup sanatçı görsel medyada yer alan dergi, reklam ve filmlerde gösterilen imgeler üzerinde çalışmışlardır. Görsel kültürün yer aldığı hemen her yerde insanların karşısına çıkabilecek bu imgeler farklı yayın organlarıyla bize sunulan kibar dayatmalardı. Ta ki Pop kültürü tanımlanmayana

kadar da neyi öğütleyip neye özendirdikleri pek anlayılamıyordu. Oysa ardında kirli bir oyunun uyuyan hücreleri, insanların dikkatini çekebilmek için devreye konulmaya çalışılıyordu.

Gerek elle gerek fotoğraf yoluyla oluşturulan görüntüler son derece kolay algılanmalı, gösterişli, estetik ve çok ucuz olmalıydı. Sonunda, film ve müzik dünyasının yıldızlarını, sevilen bir içecek ile izleyiciye bakan gençleri özendirmesi çok önemliydi. Bu imgeler vitrinlerden taşarak iş yerlerine ve evlere girdiler tıpkı Richard Hamilton'un kesyapında olduğu gibi (Yılmaz, 2013, s. 250).



**Resim 3.11.** Robert Rauschenberg, 1955-59, “Monogram”, Keçi başı, yün, kauçuk lastik, tenis topu, tuval üzeri yerleştirme, 42x63x65, Moderna Müzesi, Stockholm.

Mehmet Yılmaz'ın Richard Hamilton'un *Günümüzün Evlerini Bu denli Farklı ve Çekici Yapan Nedir?* adlı kompozisyonu için dile getirdiği ana düşüncede tam yerine oturmuştur: “Satın alın, kullanın, vücudunuza iyi bakın, sevişin ve sonrada dışarıya eğlenmeye gidin; göz önünde olun, çünkü var olmak görünmek demektir” (Yılmaz, 2013).

Dünyanın öbür tarafında ABD sınırları içerisinde benzer yaklaşımlar sergileyen diğer bir sanatçıda Robert Rauschenberg idi. Alışkanlık resmi tuvalin kendisinde bir

sıradanlık yarattığını fark eden sanatçı, farklı tekniklere yelken açmak istemiştir. Bu doğrultuda bilindik malzeme tuvali yine eline alıp boyamış fakat buluntu nesnelere gazete parçaları, yön levhaları, fotoğraf ve hazır nesnelere ekleyerek kendi sınırlarını zorlamaya çalışmıştır. Tesadüfen yan yana yapıştırılmış olan atık nesnelere ve kompozisyona yaptığı müdahaleler Rauschenberg'in sanki kaygıları sanatından uzak tutmak istediğine bir işaret gibi duruyordu. *Monogram* adlı çalışması hâlihazırda buna örnektir. Hamilton'la kıyaslanınca aslında aynı yolu paylaşan iki karakter gibi durmaktadır. Hamilton'un Rauschenberg'den ayrılan noktası birinin, bilindik ve dikkat çekici nesnelere belli bir kaygıya göre yerleştirilirken, öbüründe ise tamamen bir kaygısız tesadüfilik gözlenmektedir. Bir dönem Rauschenberg'le aynı atölyeyi paylaşan Jasper John, bilindik olan bayrak simgesini bilinmedik şekilde 1955 yılında yapmaya koyulmuştur. Jasper John, mumlu boyalardan denemeler sonucu ürettiği bayrak resimleri yeni bir sonucun göstergesiydi. New York'ta yer alan Leo Castelli galerisinde ilk defa görücüye çıkan bu çalışmalar sergiye gelenleri hayal kırıklığına uğratmıştı. Amacı neydi? Bir ülkenin simgesi olan bayrakla alay mı ediyordu? Yoksa katli bir milliyetçilik mi sunuyordu. Bayrakları üst üste sergilemek gerçekten sanatçıya yakışacak tarzdan bir iş miydi? Anlaşılan şuydu ki aynı şeyi yineleyen sanatçı izleyenlerin bunu kabul etmesini istiyordu. Bu benim demekti Johns'un yaptığı. Kendinden öncekilere yine bir saldırı biçimiydi. Sonuç olarak burada da Duchamp felsefesinin etkileri halen etkili bir şekilde devam ediyordu. Johns'a göre, yaptığı bayrak resmi değil, baştan ayağa sanattı.

Pop sanatın dâhiyane çocuğu ve tartışmasız en bilinen sanatçısı Andy Warhol belli bir konuda tek bir biçimi tuval üzerinde birçok kez yineleyerek, fotoğrafa özgü imgeleri kullandığı yapıtlarıyla adını duyurmuştur. Temsiliyet yüklediği tanınmış yüzlerle pop sanatın dinamiklerini zorlamıştır. Bu imgeler Warhol'un müdahalesiyle sıradan, çekici ya da ürpertici niteliklere bürünmüşlerdir. Buna bağlı olarak ünlü yüzlerin bazılarının, çıkarlar uğruna nasıl sömürüldükleri, hatta nasıl sömürü-fetiş nesnelere büründürüldükleri ortaya saçılır. İzleyici de sorgusuz bir kabullenmeyle bu çarkın içerisinde yer almıştır. Ekranların sevilen karakteri Marilyn Monroe'nun intiharla sonuçlanan süreci medya patronlarını önü alınmaz bir zarara götürürken, medya baronlarını yeni yüzler aramaya yöneltmiştir. Adorno, "Reklamın kültür endüstrisindeki zaferinin tüketicinin, sahte olduklarını gördüğü halde, bastırılması

zor bir istekle kültür metalarını almaya ve kullanmaya devam etmesi' olarak tanımlarken, kitle kültürünün 'süssüz bir makyaj' olduğunu vurgulamıştır. Warhol sanatını şu şekilde ifade eder:

Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasındandır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç çıkıyor ortaya. Gelecekte herkes on beş dakika içerisinde dünyaca ünlü olabilecek... Eğer Andy Warhol hakkında bir şey öğrenmek istiyorsanız, resimlerimin yüzeyine, filmlerime ve bana bakın. İşte ben. Ardında hiçbir şey yok. (Lynton, 2004, s. 294).

Andy Warhol gibi markalaşma ve onun ardında yer alan kirli kültür endüstrisini ele alan bir diğer sorgucuda kuşku yok ki Hans Haacke'dir. Büyük şirketlerin tatlı reklamlarının ardında kara pazar çıkarlarını, işleyiş ve iyimser bir havaya büründürülmüş sanat dostluklarını ortaya dökmek Haacke'nin sanat felsefesinin zeminidir. Haacke'ye göre "kültür ve sanatı destekleyenler, ister özel isterse kamu kuruluşları olsun, her zaman belli çıkarların peşinde koşarlar; kimse hizmet olsun diye sanata ve sanatçıya destek olmaz" (aktaran: Yılmaz, 2013, s. 300).

Sistemin çarkları o kadar serttir ki kimse kolay kolay bu dayatmanın dışına çıkamaz. Ama Haacke bunu kitlelere duyurmanın öneminden bahseder. Haacke: "Sanat eseri sayılan ürünler kültürel olarak belli bir zaman ve toplumsal katmanda olup onlara sanat eseri olmayı yükleme iktidarını elinde bulunduranlar tarafından önemli nesnelere olarak belirtilirler; kendilerini sırf bir takım içkin nitelikleri sayesinde insan yapımı nesnelere arasında çıkartıp yükseltmezler" (aktaran: Harrison ve diğerleri, s. 978).

Haacke bu noktada Bertolt Brecht'in 1934 tarihli *Doğruyu Yazmanın Beş Güçlüğü* adlı bildirgesinin hala çok derin bir şekilde geçerli olduğuna, Sanatın, sanatçının, izleyicinin, kamuoyunun bu 5 güçlüğü şiddetle dikkat etmesi gerektiği üzerinde durur:

1. Yazar hakikati yazmak zorunda; burası açık; yazar hakikati saklamaya çalışmamalı, onu gizlememeli ve hakikate uymayan hiçbir şey yazmamalı. Güçlülere boyun eğmemeli, güçsüzleri aldatmamalı.
2. Her alanda gizlenen, örtbas edilmeye çalışılan hakikati yazmak güç iş olduğundan, birçoğu için hakikatin yazılması ya da yazılmaması yalnızca bir namus sorunundan ibarettir. Hakikati yazmak için bir tek yürekli olmanın gerektiğini sanırlar. İkinci güçlüğü ise hep unuturlar. Bu ikinci güçlük hakikati bulabilmektir. Hakikati bulmanın kolay bir iş olduğunu kimse söyleyemez.

3. Sanat, hakikati silaha dönüştürebilme, onu bir silah olarak kullanabilme sanatıdır.
4. Yazılanların fikirler ve sanat yapıtları pazarında karşılaştığı, yüzyıllardır süregelen alışılmış ticari kurallar, yazarı, yazdıklarının sorumluluğunu taşımaktan kurtarıyordu; yazar, müşterisinin ya da çalıştığı yayınevi patronunun, yani aracı kişinin, yazdıklarım herkese ulaştırabildiğini sanıyordu. Kısacası şöyle düşünüyordu yazar: Ben konuşurum, beni dinlemek isteyenler de dinlerler. Gerçekte yazar konuşuyordu, ama onu parası olanlar (eseri satın alabilenler) dinliyordu. Herkes işitmiyordu konuştuklarını; işitenler de her şeyi duymak istemiyorlardı.
5. Hüner, çok kişiye hakikati ulaştırabilme, onu çok kişiye yayabilme hüneridir (Brecht, 1935).

Bu beş güçlük; “doğruyu bastırılmış olsa bile yazma cesareti; üstü örtülmüş olsa bile onu tanıma zekâsı; bunların kimin elinde etkili hale geldiğini seçebilme sağduyusu; onu onlar arasında yayabilme kurnazlığına olan ihtiyaçtır” (Harrison, s. 976). 1970’li yıllardan beri petrol şirketlerini ve onu uzantılarını da mercek altına alan sanatçı bu yönde önemli işlere imza atmıştır.

Kültürün Özelleştirilmesi adlı kitabında yer alan ‘Sanat dünyası sigara içiyor’ başlıklı yazısında Chin-tao Wu, Sanat kurumlarının yıllardır tütün şirketlerinden para kabul etmenin ahlaki içerikleriyle boğuşup durduğunu ve bu sorunun *The New York Times* 5 Ekim 1994 te “Philip Morris Sanata Verdiği Borçları Tahsil Ediyor” başlıklı haberi duyurana kadar kimsenin umurunda olmadığını ve Philip Morris’in çok geniş kesimlere para dağıtarak, sanat kurumlarının ve bürokratlarının sessizliğinin satın alındığını vurgulamıştır (Chin-Tao, 2005, s. 241, 243). Bu noktada Haacke’nin söylediklerine dönmüş oluyoruz. Bu şirketlerin hiçbir tanesi sanatı sevdiği için değil, çıkarı olduğu için sanata bulaşıyor. Günümüzde de durum artarak ironik bir ivmeyle devam ediyor.

20. yüzyılda politik bir eylem olarak doğan performans sanatı, dönemin ideolojik aykırılıklarına aktif bir duruş olarak kendini kabul ettirmiştir. Sanat piyasasının genel resim ve heykelin süregelen kabullenilişinin ötesinde bir direniş olarak sürece dahil olmuştur. Öyle ki kendi bedenini kullanan sanatçı disiplinler arası eğilimler içerisinde sanat ve sanatın işlevini, kendi bedeninde bir ödev olarak göstermeye çalışmıştır.



**Resim 3.12.** Vita Acconci, 1970, “Tescilli Markalar”, Performans, New York.

1950’li yıllarda happening olarak adlandırılan performans sanatı Antmen’in deyimiyle, “bedenin (doğanın) kendi öğretisine önem veren anlayış, akıl/beden ayrımı üzerinden bakmamaya, akla hiyerarşik bir üstünlük tanımaktansa bedeni deneyimlemeye öncelik verir. Bazı performansların sınırları zorlayıcı nitelikte olması da buna bağlı” (Antmen, 2010, s. 222, 223) olabilirliğini dile getirmiştir. ABD’li sanatçı Vito Acconti, ‘Tescilli Markalar’ adını verdiği performansıyla, kendi kendini ısıtarak kapitalist yapılanmanın, insan üzerinde yarattığı iklimi düşündürmek amacıyla kendini damgalamıştır. Tüketim kültürünün acısı Acconti’nin etinde iz bırakırken, sanatçı bu sağaltım sürecine bedensel bir gönderim sunmuştur. Buna benzer daha birçok performans imza atan sanatçı damgaladığı bedenlerinin izlerini kâğıtlara bastırmıştır. Bu özerk bedenin geniş tüketim koridorunda kanıt kazanan gerçekliğidir. Hatta insanın trajedisidir diyebiliriz. Soyunmuş beden saflığın temsilcisi iken eylemde onu kavranma biçimidir. M. Yılmaz’a göre; Çağdaş tüketim toplumunda, zevkin, arzunun ve estetiğin bulunduğu bir alandır, beden ve idealize edilmiş ne şişman ne de zayıf bırakılmıştır (Yılmaz, 2013).

Çağdaş sanatın öncü temsilcilerinden Yves Klein, 1960 yılında kendi evinde model aracılığıyla bir dizi performans gerçekleştirdi. Bu performanslarda fırçayı bırakıp vücuda sarılan Klein, malzemenin sınırlarını aşarak bizzat bedenin kendisini bir metafor olarak kullanmıştır. Tahrip olan beden kendini insan ölçümlerinde bırakmıştır. Bu dizi içerisinde ürettiği çalışmalardan biri de ‘102 numara’ adını verdiği çalışmasında şu dizelere yer vermiştir:

“Yer küreyi saran havanın düzenlenmesi. Uygarlığımızın teknik ve bilimsel ürünleri dünyanın bağırsaklarında gizlenmiş... Eskiden kalma, bir çeşit Cennet’e dönüş öyküsü (1959). Derin başkalaşımalar üretmeye yazgılı yeni bir toplumun ortaya çıkışı. Bireysel ve ailevi mahremiyetin yok olması. Kişiliksiz bir varoluşun



gelişimi. Kesintisiz bir *mucize* hayaliyle, yaşamı düzenlemek için son kerede insan iradesi. Uçacakmışçasına, insanı özgürleştirmek! Uğraşı: boş zaman. Geleneksel mimarinin yarattığı engeller aşılmıştır”.(Y. Klein, aktaran: Mehmet Yılmaz, 2013, s. 367)



**Resim 3.13.** Josep Beuys, 1965, “Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır”, Duesseldorf.

Klein’in maviyi kullanması aslında bir rastlantı değildi daha çok Yılmaz’ın deyimiyle; “Mavi, hiçlik, boşluk, boyutsuzluk, uçma ve sonsuz sessizlik –kısaca, yaşam ve ölüm demektir Klein için” (Yılmaz, 2013, s. 367).



**Resim 3.14.** Marina Abramović, 2005, “Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır”.

Bedenini sanatının merkezine yerleştirmekten çekinmeyen sanatçılardan biri olan Chris Burden diğer performans sanatçılarının aksine kendini bizzat hedef haline getirerek ateşli bir silahla kendini vurdurarak bedensel acı ile sanatı bütünleştirmiştir. Sanatçının kendini bir arkadaşına sol kolundan vurdurması ve bunu an be an fotoğraflandırması, yaralanma olayına davetkâr niteliktedir. Sonradan yapılan bir röportajda Burden, yaralanma olayını merak ettiğini ve bu olayı yaşamak istediğini dile getirmiştir. Yaralanma olayının gerçekliğini soran bir muhabire de;

Başka ne olabilir? Tiyatro değil... Vurulma gerçekten olmuş bir şey... Yirmi gün boyunca yatakta yatmak... Bunda yapmacılık ya da olmamışı olmuş gibi gösterme yok. Orada birkaç saat kalmış ya da her gün eve gidip mükellef bir akşam yemeği yemiş olsam tiyatro olurdu bu... şimdi neyle karşılaşacağımı biliyorum. Bilinmeyen kalktı ortadan. Demek istediğim, artık bir daha vurulmanın bir anlamı yok (aktaran: Yılmaz, 2013, s. 372).

#### 4. YÜZE YANSIYAN TRAJEDİ

Bugün artık görüntülerle, yüzlerle yaşamayı güçlkle de olsa öğrenmiş bulunuyoruz. Her iki sözcük birbirine yaklaşmış hatta bazen birbirine karışıyor gibi. Kâh tadını çıkarıyoruz bunların keyifle, kâh gözümüzün önünden uzaklaştırmaya bakıyoruz onları. Kağıt üstündeki yüzler, ekrandaki yüzler, etten kemikten yüzler. Fotoğraf, sinema, televizyon, reklam, karşılaşma fırsatlarını fazlasıyla artırmış. Başkasının, ötekinin yüzünü aramamıza hiç gerek yok, bu yüz kendini zorla kabul ettirir, saldırganca davranır, ısrarla ister, baştan çıkarır, öğüt verir, küçümser, zorla kabul ettirir, göz kamaştırır, güzellik ve dişiliğiyle erkekleri ayartır, gülümser, surat asar (Avril, 2005, s. 10).

İnsan yüzünü doğaya çevirip aramaya ve anlamlandırmaya giriştiği günden beri yüzü yaşamının, var olmanın simgesi olmuştur. Tahrik edilen düşünce ifade cisimleşmiştir. Yaşam biçiminin bireye addedilen vazgeçilmez sancuları, yüzdeki kemik-kas, damar çatışması trajik ifade biçimlerine klasik çağdan günümüze değin bizleri izleyici kılmıştır. Kırılgan olan insanoğlu bu sahnede yorgun et yığını gerçekliği içinde rolünü çoğu zaman bilemeden ıstıraplı sürecin parçası olmaya itilmiştir.

Klasik çağdan beri düşünürlerin ve sanatçıların vazgeçilmez sorunlarından biri olan yüz, değişik yorum ve nesnelere aydınlatılmaya, anlamlandırılmaya ve yorumlamaya tabi tutularak çekici kılınmıştır. Bedenin merkezi konumunda iken cinsel kışkırtıcılığı da üzerine yüklenmiştir. Yani cinsellik cinsel organlardan ya da bedenin çeşitli girinti çıkıntılarında uyarılmadan, yüzde kendi uyarılmışlığını yaratmıştır. Bu uyarılmışlık hali iletişim ve görsel çemberin pazarlanan ve toplumca da onay alan cinsel uyarılmışlığının ve fantezisinin başköşesine oturtulmuştur. Fakat klasik çağda daha çok inancın simgesel tanıklığı adına insanları İncil'de yer alan karelerin göz önüne sabitlendirilmesiyle kutsallaştırılmıştır. Bundan sonra ise kutsal olan bedenin kutsal olan yüzü artık soylulaştırılmıştır. İnsan vicdanının en dengeli terazisinde dengesini yitirmeden artan bir ivmeyle kat be kat artarak katıksız sevginin en temel taşını oluşturmuştur.

Klasik dönem sanatçılarından olan Matthias Grünewald'ın 1515 tarihli *Çarmıha Geriliş* adlı çalışması buna örnek teşkil eder niteliktedir. Çarmıha gerilen İsa çektiği acıların yüzünde ifade bulmasıyla izleyende acı çekme duygusunu alevlendirerek ve acıyı daha çekici kılarak sanatçısı tarafından izleyiciyi empatiye davet etmiştir. Acı çeken İsa değil izleyicidir.



**Resim 4.1.** Matthias Grünewald, 1515, “Çarmıha Geriliş”, Ayrıntı, Isenheim mihrabı, Colmar, Unterlinden Müzesi.

Barok dönem sanatçılarından olan İspanyol Diego Valezquez 1650’de yaptığı 10. Papa Innocenzo adlı çalışmada papayı yüce, soylu, üstün en üstü, ulaşılmaz bir abide olarak tasvire girişmiştir. Tabi ki bu tasvirde Papa’nın beklentisinin payı büyük olabilir. Bu soylu tasvir barok dönemde de etkisini sert bir şekilde hissettiren kiliseyle bağlantılıdır. İnsanlara ve insanlığa otoriter bir bakış fırlatan yüzün tasviridir. Ben sizin papanızım, ben ne dersem o olur anlayışının, gücünün, saldırdığı korkunun, otoritesini okumak mümkündür. Papa Innocenzo’yu yıllar sonra ele alacak bir diğer ironi ustası da İrlandalı sanatçı Francis Bacon olacaktır. Bacon alışılmışın dışında ki figür tasvirleriyle kuşku yok ki 20. yüzyıl en önemli, en gizemli sanatçılarından biridir. Bacon’un papa tasviri Valezquez’in papa tasvirine oranla bu güne değin ele alınan papa tasvirlerinin dışında tutulması gerekir. Bacon’un papası iyilik meleği olan, yol gösteren, affeden, tanrının elçisi olan papa değildir. Tersine korku ve dehşeti izleyicinin gözüne sokan, hayaletimsi bir tasvir olarak ele alınmıştır. İnsanlığı bekleyen korkunun derin trajedisi Bacon’un tasvirinde, izleyici bu dehşetten haberdar edici niteliktedir. Var olan anlayışlara başkaldırı ve ders niteliğindedir.

19. yüzyılda kütleyi canlandıran önemli sanatçılardan olan Auguste Rodin cansız taş-canlı kütleleriyle heykel sanatının abidelerinden biri olmuştur. Yaşayan kütleler Rodin’in sanatında bizlere zaman kavramını unutturur niteliktedir (Resim 4.3). İstiraplı Baş adlı çalışması kütlenin trajedisiyle cüretkar bir üzüntüye bizleri davet eder. Rodin İstiraplı Baş adlı çalışmasında Sanat yaşamdır felsefesini kütlelerinin hamuruna katmış ve dile getirmiştir. Çarpışan, direnen, kaybeden, soluklaşan,

yontulan, unutulmuş her bireyin taştan yapılan önemli bir fotoğrafıdır İstıraplı Baş. Rodin'in dönemdaşı olan Norveç'li ressam Edward Munch'un simgeye dönüşen *Çılgılık* adlı yapıtı halen gizemini korumaktadır. Dünya var oldu, adaletsizlik geldi ve Çılgılık doğdu. Peki! bu kimin çılgılığıydı? Hayvansal dünyanın alım-satım ve pazarlama ilişkileri içinde haber spikerlerinin yumuşatarak söyledikleri küresel dünyanın sonucunda doğan yüzlerin çılgılığı da olabilir. Rodin'in İstıraplı Baş ve Munch'un *Çılgılık*'ı korku ve acıyla yoğrulmuştu. Bu eserlerin tek bir amacı vardı: yoğun duyguların betimlemesi. "Hareketin en az vurguladığı eserlerime dahi biraz olsun devinim katmak istedim: Tamamen hareketsiz betimlemelerim çok enderdir. İçten gelen duyguları her zaman kasların hareketiyle ifade etmeye çalıştım... Yaşam olmadan sanat da olmaz," diyordu, Rodin (aktaran: Neret, 2007, s. 60).



**Resim 4.2.** Diego Valazquez, 1650, "Papa 10. Innocenzo", tuval üzeri yağlıboya.



**Resim 4.3.** Francis Bacon, 1953, "Papa 10. Innocenzo", tuval üzeri yağlıboya.



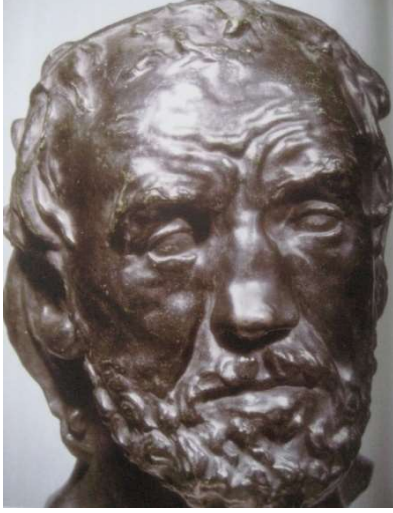
**Resim 4.4.** Auguste Rodin, 1882, “Istıraplı Baş”, Bronz.



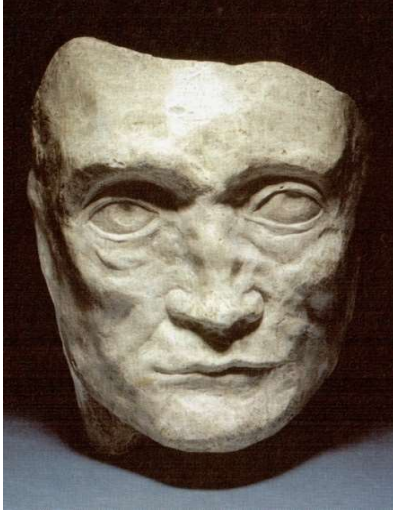
**Resim 4.5.** Edward Munch, 1893, “Çığlık”, kağıt üzerine pastel boya

Belleğin nesnelere-kavramlar-kelimeler arasında sıkışıp kalmış inandırıcı gerçekliği uyuşuk yaşamın sert acımasız darbeleri arasında eriyen insanın çeşitli biçimlerde örneğin sanat-edebiyat vs. aracılığı içerisinde ötekine kendini duyurabilme ihtiyacını doğurmuştur. Tartışma ortamından kopamayan sanatçı kazımaya başladığı sonu gelmez dâhilik ve budalalıklarla kendi trajedisini süslemiş hatta zenginleştirmiştir. Çözüm yolları kuşku yok ki sürekli ifade ediş biçimleri olmuştur.

Michelangelo'nun ıstıraplı kompozisyonlarına dönüş yapan Rodin, o günlerde hüküm süren düzgün ve sıradan akademik heykel anlayışına karşı çıkıyordu ve sanatçı atölyelerini sık sık dolaşan bir berduş olan Bibi'nin başı, (Resim 4.6) gerçeğe fazla yakın bulunmuş ve Rodin'in yaratıcı dehası etkisini göstermeye başlamıştı ve Picasso aynı fikri, (Resim 4.7) *Kırık Burunlu Picador* adlı eserinde kullanacaktı (Neret, 2007, s. 21).



**Resim 4.6.** Auguste Rodin, 1864, “Kırık Burunlu Adam”, Bronz.



**Resim 4.7.** Pablo Picasso, 1903, “Kırık Burunlu Picador”.

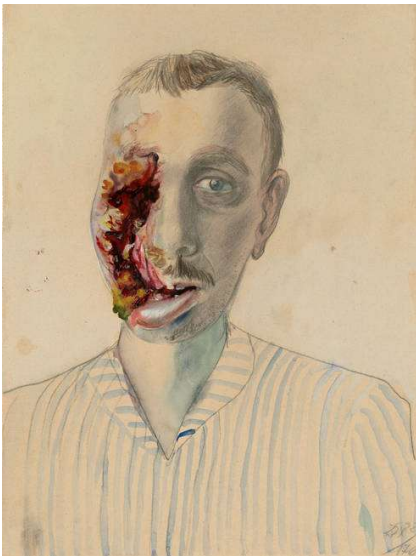
Yüz bedenin karakteristik ritmidir. Rodin’in kırık burunlu adamı bizi bu doğrultuya çeker niteliktedir. Kırık burunlu hayattı galiba tamamlayıcı nitelikte bir cümledir. 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından Picasso’yu bile bu sahneye davet edicidir.

Kabına sığmayan bu süreç filozofların ve düşünürlerin önemli sorunsalları haline gelmiştir. Bilinen en eski ve en önemli düşünür olan Sokrates bazen, sanatlarıyla hayatlarını kazanan sanatçılarla sohbet ediyordu ve herkese olduğu gibi onlara da faydalı oluyordu. Böylece bir gün ressam Parrhasios uğradı ve aralarında şöyle bir konuşma geçti:

“Söyle bana, Parrhasios, resim görülebilir şeylerin betimlemesi değil midir? Sonuçta, renklerin yardımıyla çukurları ve kabartıları, gölgeyi ve ışığı, sert ve

yumuşığı, kabalığı ve nezaketi, gençliği ve ihtiyarlığı taklit ediyor ve onlara yeniden hayat veriyorsunuz. Doğru, dedi ressam. Ve güzel bir beden çizmek istediğinizde, her şeyiyle kusursuz güzellikte bir model bulamayacağımız için, birkaç model kullanıyor ve onlardaki en güzel çizgileri bir araya getirerek bize çok güzel bir beden sunuyorsunuz. Evet, gerçekten öyle yapıyoruz, dedi Parrhasios. Ama diye devam etti Sokrates, en gizemli olanı, en çekici olanı, en içten ve en değerli olanı, ruhun güzelliğini çizebiliyor musunuz? Yoksa onu çizgilerle betimlemek mümkün değil mi? Yani, dedi ressam, ne boyutları ne de rengi olan, az önce sözünü ettiğim niteliklerin hiçbirine sahip olmayan, hatta asla göremediğiniz bir şeyi çizmek, öyle mi? Ama, dedi Sokrates, bir insanın öbür insanlara nefretle ya da sevgiyle baktığı olmaz mı? Sanırım, olur! Peki, o duyguyu gözlerde canlandırmak mümkün değil mi? Herhalde mümkündür, dedi ressam. Mesela, bir dostun felaketi veya büyük bir mutluluğu karşısında, bundan duyulan ya da hiç etkilenmeyen iki kişinin yüzleri aynı olabilir mi? Hayır, tabii olmaz, dedi ressam; çünkü bir dostun mutluluğu gözlerimizi sevinçle parlatır, felaket yüzümüzü gölgeler. O halde dedi Sokrates, bu duyguları da çizgiye dökmek mümkündür. Kuşkusuz! O halde, yücelik ve onur, değersizlik ve alçaklık, itidal ve zeka, sertlik ve kabalık, bütün bunlar bir insan yüzüne ve hareketlerine akseder, diyebilir miyiz? Evet, doğru! Şu halde bu ruh hallerini de betimleyebiliriz! Kuşkusuz o zaman, dedi Sokrates, hangi insanı görmekle mutlu oluruz? Çizgileri dürüst, sevgi dolu, güzel bir karakteri ifade eden bir insanı mı, yoksa utanılacak, sapık ve iğrenç eğilimleri yüzünden okunan birini mi?” (Eco, 2004, s. 49).

Sanat sanatçı ve yüz arasında şekillenen bağ, yeni bir görüntüye davetiye çıkarmıştır. Bunun en iyi etkilerini Alman dışavurumcu ressam Otto Dix'in çalışmalarında gözlemlemekteyiz. Birinci dünya savaşında tanık olduğu vahşeti görselleştirerek yer küreye aslında savaşın bir insanlık suçu olduğunu, parçalanan yüz, kopan el ve bacak parçaları ile bir daha asla eski halini alamayacak olan beden ampütasyonlarının tanığı olarak bizlere göstermiştir.



**Resim 4.8.** Otto Dix, 1922, “Savaşta yaralı”, Suluboya ve grafit.





**Resim 4.9.** Otto Dix, 1923, “Zamanın büyük belleği”, Suluboya.



**Resim 4.10.** Otto Dix, 1924, “Savaş Serisi: Kafatası”, Gravür

Savaş savaş olarak kalmayacak güçlü sorgulayıcılardan biri olan Otto Dix tarafından çeşitli görsel imgelerle 1924’te elli parçadan oluşan savaş adlı gravür serisiyle kanıtlaştırılacaktı. Bir başka tanık olan Max Beckman, yeni dünyanın yeni yüzyılında nazi zorbalığını, insanların çaresizlik içinde insan olabilme, insanca yaşayabilme umudunu yapıtlarına taşıyacaktı. Bu yapıtlar arasında umudun çürüyüşü Beckman’ın sanatsal yaklaşımının temelini oluşturacaktı.

Modern yüzyılın camdan ve çelikten inşa edilmiş, göğün tavanına apansız uzanan, boğulmuş yeni kentlerinde birbiri üzerine itilmiş yıkıcı ve alaycı bakışlar evrimleştirdiği sorunlarıyla toplumsal yüzlerde kalıcı etkilere yol açmıştır. Alaycı süreç, acelesi olan duyarsız insansal ilişkiler, yaşamı kendi hizmetine sunma ve bu

doğrultuda yürütme arzusu, birbirinden üstün olma isteği, önu doldurulamayan bencillik elbette meyvesini vermekle kalmayacak, bizzat dilimizin üzerine yerleştirecek ve bizleri bu kötü tada maruz bırakacaktır. Seçme özgürlüğü elinden alınan modern bedenler, aşırı makyajlı, değerli takıları allı pullu giysileri ile başka bir tarafa sürülen sürü gibi sürülecek, adını koyamadığı bu süreçte ıssızlığı bizzat yaşamaya maruz kalacaktır. Sanat da elbette bir muhabir gibi bu süreci objektifleştirecek, belki yazınsallaştıracak kendi diliyle bizlere sunma arzusu içinde olacaktır.



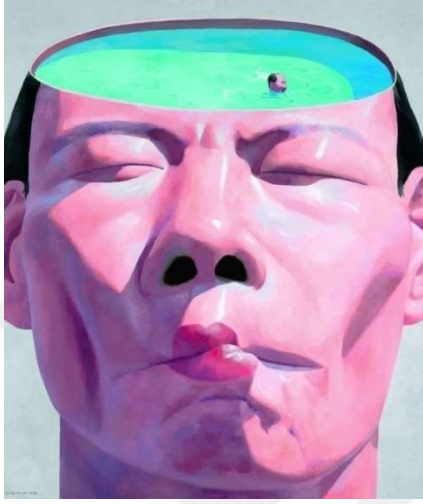
**Resim 4.11.** Jenn Saville, 1997, “Portre” tuvale yağlıboya, 152.5x142.5 cm.

İngiliz sanatçı Jenny Saville, darbe almış bedenleri içinde ete travmatik anlamlar yüklerken aynı etin kimliksel çözülüşünü de yüzde derinleştirmiştir. Bu derinlik toplumsal çözülüşün sıkışıp tıkanan gerçekçi yaşamın, ruhsal arayışın zirve bulmuş halidir. Ruhun hapishanesini andıran akılların çok sesliliğinde kimi zaman yer edinen kimi zaman bizlere derin bir söz söyleme yetkisi veren durup düşüneceğimiz algı karşıtı bir çatışmadır.

Çinli çağdaş sanatçı Yue Minjun, gerçeküstücü bir yaklaşımla ortaya koyduğu sürekli gülen insan yüzleriyle, kayıtsız kalınan sürece yapay ve umursamaz insan ifadeleri yükleyerek insanlığın korkunç duyarsızlığını göz önüne getirmiştir. Orijinal adıyla ‘*Water*’ (Su) adlı çalışmasında düşünselliğin kaybolduğu düşüncenin yerine duru bir suyun etkisi görülür. Bu düşüncedeki duruluk umursamaz bir suskunluk ifadesiyle süslenirken bireyselliğe de davetiye çıkarır niteliktedir. Mutlu olan duygusuz olandır.

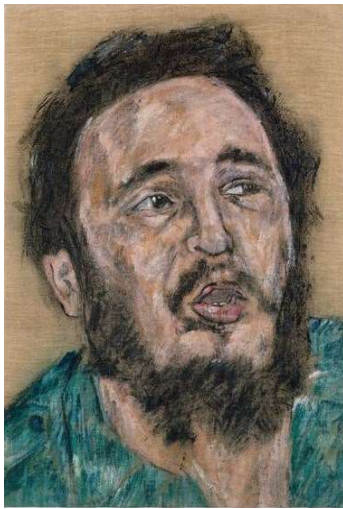
ABD’li sanatçı Chuck Close hiperrealist çalışmalar üreten bir sanatçıdır. Bazen kareleyerek bazen de direkt tuvale yansıttığı büyük boyutlu çalışmalarıyla tanınan

sanatçı, gerçeklik örüntüsünü gerçekçilikteki ustalığa yüklemiştir. İnsan elinin makineyle yarış halinde olması sanatçının sabır ve emekle malzemesine saldırması bu sürecin bir ürünüdür. Burada yaşanan sanatçının çağında elde ettiği dürtü kavramıdır.



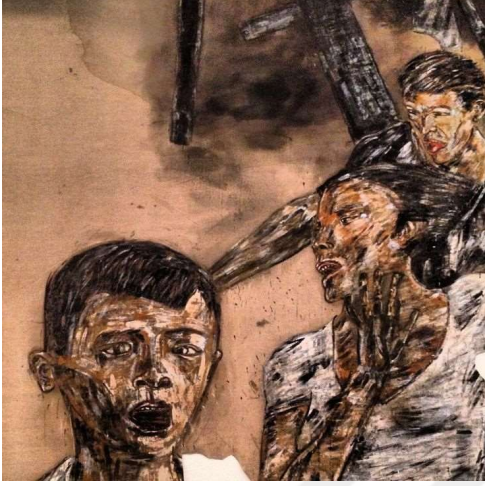
**Resim 4.12.** Yue Minjun, 1998, “Su”, tuvale yağlıboya.

“Beden ile psişe arasındaki ve biyoloji ile temsil arasındaki kavşak noktası olan dürtü kavramı ve Freudcu kuramın gözüyle, yani analitik inşanın (ya da tahayyülün) ulaştığı en üst yapılanma ve istikrar düzeyinin kanıtıdır” (Kristeva, s. 43, 44). Chuck Close’un çalışmalarında bu etkileri görmek mümkündür. Close’un büyük boyutlu foto gerçekçi bir suluboya çalışmasıdır. Malzemenin sınırlarını zorlayarak suluboya gibi zor bir teknikten ayrıntılı bir ustalıkla tatmin edici bir gerçeklik ortaya çıkarmıştır.



**Resim 4.13.** Leon Golub, 1977, “Fidel Castro VI” tuval üzerine akrilik, 73,7x53,3 cm Ulrich Mayer koleksiyonu.

“Kendi dönemlerindeki egemen değerlere karşı çıkan sanatçılar, sanatı sıklıkla kitle iletişim araçlarının mesajlarını eleştirmek veya tersine çevirmek için kullanmışlardır” (Clark, 2011, s. 19). Bu sentez içerisinde hareket eden sanatçılardan biri de Leon Golub’dur. Rahatsız edici renk seçimleriyle ve politik sahne ve yüz seçimiyle bizleri ürküntüye davet eder.



**Resim 4.14.** Leon Golub, 1973, “Vietnam II” (detay), tuval üzerine akrilik boya, 3.04x1.02 cm, Tate modern, Londra.



**Resim 4.15.** Orlan, 1998, “Hybrid”, 80x120 cm.

Vietnam savaşını anlattığı dizi halindeki seri çalışmalarında karşı duruşun yarattığı psikopatolojik insan yüzlerine giydirdiği çaresizlik ve vahşet sürükleyici niteliktedir. Simgeleşen yüzleri de resmetmekten geri durmayan Golub, Küba devriminin ve Çin devriminin öncülerinden olan Fidel Castro’yu ve Mao Tse Tungu da resmederek öncülleştirmiştir. Golub’un halkın kurtuluş umudu olarak gösterdiği karizmatik

liderler, güvenli bir şekilde temsilin arkaik yüzünü oluşturur. Düzen figürü ya da istenen figür Golub'un tuvalinden dışarı atılmıştır.

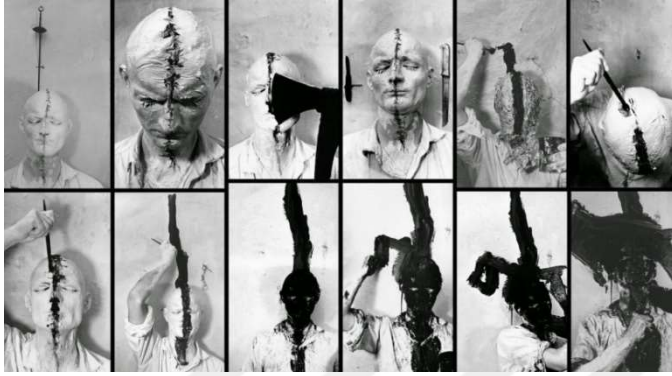
1960'lı yıllarda kendini hissettiren performans sanatı, yüklendiği beden değişimleri açısından dramatik sonuçlar doğurmuştur. Bu süreçte yüz de payına düşeni almıştır. Kimlik eksenli söylemler içerisinde de kuşku yok ki ayrı bir yere oturtulmuştur. Bu eksen içerisinde queer<sup>1</sup> söylemini de unutmamak gerekir. Cinsel sızdıran organlardan, metalaşan bedenlerden, dönüşen değişen yüzlere erotik bir davet vardır. Rıfat Şahiner'in ifade ettiği gibi subjektif beden algısı ve bu algının dışarıda bıraktığı ötekinin varlığını da düşünmeye yol açan öznel stratejileridir. Öznel stratejilerine Carolee Schemann, Rebecca Horn, Gina Pane, Bob Flanagan, Katarzyna Kozyra, Orlan, Stelarc, Annie Sprinkle, Cindy Sherman vb. performansçılarda rastlamak mümkündür. Bunlar içerisinde Orlan, yüzünü ve bedenini zor geçen ameliyatlardan, başarılı ve rahatsız edici görüntülerle karşımıza çıkarmıştır. Yüzü seçici bir güzelliğe sahipken yüzünü belirgin bir çirkinliğe dönüştüren Orlan, *Hybrid* adlı çalışmasında melez ve maskeyi andıran bir görüntüyle karşımıza çıkar. Deri üzerinde yer alan çizgiler de primitif etkiler gözlemlemek mümkündür. "Bedene ilişkin kodları kırılanlaştırmak, onun gerçekliğini bütüncül olarak kavrayabilmek adına artık farklı stratejilere başvurmak gerekmektedir" (Şahiner, 2015, s. 173). Şahiner'in bu tanımı Orlan'ın yaklaşımını tamamlayıcı niteliktedir.



**Resim 4.16.** Şirin Neşat, 2010, "Allah'ın Kadınları" serisinden.

<sup>1</sup>Queer, heteroseksüel olmayan ve azınlıkta kalan cinsiyet ve cinsel yönelimlerin hepsini içine alan bir şemsiye terimdir.

Batı kültürünün de yetişmiş olan İranlı performans Shirin Neshat ülkesinde gerçekleşen 1979 İslam Devrimiyle barışamamış sanatçılardan biridir. Siyah beyaz portreleriyle İslam ve kadının kültürel kimliği arasındaki çatışmayı sorgulamıştır. Sanatsal kimliğini “Hayatımı sanatımdan ayrı düşünemezsiniz” şeklinde ifade eden Neshat kadının kamusal alandaki çatışmasını en iyi hisseden beden olduğunu ve bedeninin insan olduğumuz için kültürel mücadeleyi barındırdığından dolayı bu tarz bir eylem sanatına yöneldiğinin altını çizmiştir. Eserlerine antik mitolojik ve günümüz arasındaki paralellikten bakan sanatçı, eserlerine kendini yerleştirerek kadın kavramını simgeleştirmiştir.



**Resim 4.17.**Gunter Brus, 1973,“Viyanalı Eylemi”, Performans gösterisinden.

Avusturyalı ressam, fotoğraf ve performans sanatçısı olan Gunter Brus, delilik ve yaratıcılık konusunda çeşitli performanslar gerçekleştirmiştir. Brus, tiksinti verici, korkutucu nitelikte çoğu zaman çıplak olarak gerçekleştirdiği performanslarla izleyiciyi hayatının bir köşesine savurduğu gerçeklerle yüzleşmeye davet eder. *Viyanalı Eylemi* adını verdiği performans gösterisinde insanın zayıf ve naif yönünün çelişkilerini ortaya koyar. İnsan olmak, yaşayabilme, dönüşüm, ait olamama, kavramlarını ters yüz ederek yeniden sorgular. Jean Paul Sartre’ın “Bastırılması olanaksız şiddet kendini yeniden yaratan insandan başkası değildir” sözü bu noktada ele alınabilir.

İspanyol fotoğraf sanatçısı David Nebreda kendini inkar etmeye yönelik gerçekleştirdiği foto-performanslarında bedeninin ve acının uç noktalarını okumaya davet eder. Nebreda uzun yıllar kendini kapattığı odasında acı odaklı bir hayat sürerken zihinsel çıkmazlıklar içerisinde kayıt altına aldığı ruhunun yeni hastalıklarıyla mücadele etmiştir. Bu süreç içerisinde kendini derin acılara kaptıran

Nebreda çektiği azabı ve bunun sonucunda deforme olan bedenini fotoğraflastırın önemli sanatçılardandır. Nebreda acıyan, kanayan, eriyen bedenini inkârın daha ileri bir aşamasına taşıma eğilimini, bir deri bir kemik kalmış bu bedenın süzülüşüyle dile getirir. Kendini deşifre eden beden acı odaklı kanıtlarıyla, zihne yüklenen sağlıklı-sağlıksız kandırmaca sının içerisinde bulur. Kendini kapattığı oda Nebreda'nın cansız gerçekçi tanığıdır.



**Resim 4.18.** David Nebreda, 2004, “Ormana Hoşgeldin”.



**Resim 4.19.** Pippa Bacca, 2008, “Barış Gelini”.

İtalyan performans sanatçısı Pippa Bacca, ‘Barış Gelini’ adıyla Silvia Moro adlı arkadaşıyla 8 Mart 2008’de İtalya’nın Milano şehrinden başlayıp İsrail’in Tel Aviv şehrinde sonlandırmayı planladıkları bir gezi düzenlemişlerdir. Sanatçılar üzerine giydikleri beyaz gelinlik ile saflığı ve barışı temsil etmeyi düşünmüşlerdir. Yeni bir dünyanın düş umudu ile yola düşen Pippa ve arkadaşı İtalya, Slovenya, Hırvatistan, Bosna-Hersek, Bulgaristan, Türkiye, Suriye, Lübnan, Filistin ve İsrail’i otostopla geçmeyi düşünmüşlerdir. Bu performansın temeli tamamen temsiliyet yüklüdür.

Ancak amacına ulaşmayan bu performans Bacca'nın Türkiye de trajik bir şekilde öldürülmesiyle sonuçlanmıştır. Sanatçı üzerine giydiği beyaz gelinlikle yeni bir dünyanın var olma düşünüyü sanatsal bir argümanla kovalarken, bunu anlayamayan tasnif dışı ilkel suç makinelerine 31 Mart 2008'de bedeni yenik düşmüştür. Performanslarına başlarken sanatçılar: “Beraberinde yolculuk boyunca üzerimizde tek taşıyabileceğimiz, bu süreçte üzerimizde biriken kirler olacak”. Sanat bilinenin ötesinde kimyasında başkaldırıcıyı barındırır, tehlikeyi üstlenir, yok ederek yeniden yaratır, dövüşür, eleştirir, Barış Gelinleri de fiziksel olarak yarım kalan ama inancın ve inatçılığın bu performansında bu yolculukları hedefine ulaştırmaya çalışmıştır.



**Resim 4.20.** ODTÜ Öğrencileri, 19.10.2015, “Barış Katliamı Anısına”.

Ankara Tren garı önünde 10.10.2015'te 3 saniye arayla, artarda kendini patlatan iki canlı bombadan dolayı, bazı kaynaklara göre 97, bazı kaynaklara göre de 128 kişi hayatını kaybederken, 246 kişide yaralanmıştır. Emek Barış ve Demokrasi adı altında gerçekleştirilmek istenen bu yürüyüş, başlamadan kanlı bir şekilde sona ermiştir. Bu bağlamda ODTÜ öğrenci kolektifleri bir araya gelerek, 19.10.2015 tarihinde bu katliamı ölümsüzleştirmek adına kamusal sanat adını vereceğimiz bir çalışmaya imza atmışlardır. (Resim 4.20) yer alan görüntülerde gri zemin üzerinde parke taşları döşeli alanı çoğunluğu siyah olmak üzere boyarken hayatını kaybeden kişileri de farklı renklerle ön plana çıkartmaya çalışmışlardır. Birçok haber ve yayın kuruluşunda yer almayan bu çalışma sanatsal yaratının ölümsüzlük için duyulan bir özlemdir aslında. Kamusal alana atfedilen trajedi yüklü bir başkaldırıdır. Rollo May: “yaratıcılık bu mücadeleden gelir, yaratıcı edim başkaldırıdan doğar”. Bu düşünce içi boşaltılmış yaşamın sıradan seyri içerisinde bir ayaklanmayı barındırır. Çünkü insanoğlunun bilindik kafa tutma gücünün sembolleri sanatçılardır.



## 5. UYGULAMALAR VE YORUMLAR

Çağdaş sanatta trajedi başlıklı tezin genel yapısını oluşturan insan-sanat ve doğurduğu süreç olarak trajedi bağlamıdır. Bu bağlam coşkulu cesaretin yeniden üretim sürecindeki sirtünmesinden doğan yegane yapısıdır. Bir ürün olarak ortaya çıkan sanat nesnesi, yapılanma aşamasında iken ilişkisel doğanın, zaman kavramını ayaklandırarak sürece tanıklık etmesidir.

Her şeyin tüketildiği endüstriyel kültür çağında yaygara kopmuş, toplumsal diyaloglar-paylaşımlar ve bunu dile getiren tezler yakılıp yıkılmış, geriye çatışma ve hipodrom anlayışı kalmıştır. Sanatın çizilemez perspektifi içerisinde ya da en azından günümüzde gelinen süreç itibarı ile trajedi maruz kalınan sürecin çözülüşü niteliğindedir. Bu algı çevresinde oluşturmaya çalıştığım çalışmalarımın ve lisans döneminde yaptığım çalışmalardan bazılarının bu çerçeveyi oluşturduğunu düşünmekteyim. Çalışmalarım karakalem, yağlıboya, akrilik, zift, suluboya ve heykel yerleştirmelerinden oluşmaktadır.

(Resim 5.1) Siyasi bir tahammülsüzlükten yola çıkarak ortaya konan *Üç Kişi* adlı çalışma simgesel bir nitelik taşımaktadır. Türkiye'nin bir döneminin karanlık yüzünü oluşturan darbe anlayışına ithafen idam edilenleri temsil etmektedir. Sanatın temsil ediliş krizi, bir başka söylemle sanatın neliği üzerine geliştirilen kavram ve stratejilerden yola çıkarak, siyasi söylem olarak görselleştirmeye çalışmaktır.



**Resim 5.1.** Ümit Taş, 2009, “Üç kişi”, karakalem, 35x50 cm.



**Resim 5.2.** Ümit Taş, 2012,“Mekanikleşme ”, tuval üzeri yağlıboya, 90x110 cm.

Siyasi söylemden yola çıkarak görselleştirilmeye çalışılan diğer bir çalışmada *Mekanikleşme* adlı çalışmadır. Buradaki söylem tamamen günümüz güncel insanının robotik bir görüntüye büründürülerek, kimi zaman insansı özelliklerini yitirerek kimi zamanda duygu kaybına uğrayarak, endüstri insanının zararsız fakat komut bekleyen itaatkâr anlayışına atfedilen bir göndermedir. Yüzünde herhangi yakarışı barındırmayan bu ifade programlanmış etin, metalaşmaya doğru bir çözüldür aslında. Sokakta rastlanılan birey ifadeleri metalin soğuk yüzüyle birleşmiş, akıp giden zamanın çılgınlığı içinde sınırlandırılmış diyaloglar işleyen yerçekimi içerisinde, birbirinden üstün olma hayalini doğurmuştur. Bu hayal sorgulama eylemini terk ettirerek dünya nimetlerinden faydalanamayan bireyin elde etme aşkınlığına vahşi bir davetiye çıkarmıştır. “Saygısızca birbirine karışan bedenler, maskelerini çıkartan, statüden gelen kimliklerini ve kendilerini tanıttıkları çehrelerini terk eden bireyler ortaya tamamen başka bir gerçek çıkartmaktadır” (Foucault, 2000, s. 293). Kendini satan birey bu süreç itibarı ile melez bir kişiliğe bürünmüştür. Sahip olduğu refleks katılmıştır.



**Resim 5.3.** Ümit Taş, 2013, “İnsandan Sonra”, tuval üzeri yağlıboya, 110x150 cm.

*İnsandan sonra* minimalist etkiler çerçevesinde bizzat bireyin yoketme anlayışı konu edilmeye çalışılmıştır. Kendinden başkasını kabul etmeyen, doğanın hakimi olarak kendini gören anlayış, bize korkunç bir geri plan hazırlamıştır. Fukuyama *tarihin sonu son insan* kitabında nihai bir sistem içerisinde insanoğlunun ideolojik olarak varabileceği son noktaya vardığını dile getirmiştir. O zaman insanoğlunun ideolojik doğası, kendinden olmayanı yok etmekle mükellef bir anlayışa bürünmüştür. Bu da ideolojik bir başkalaşımın içinden çıkılmaz bir sürecin içerisinde kendini kurtarma ya da sıyrılmaya çalışılmasıyla dış gösterme, yakıp yıkmaya eylemiyle baş göstermiştir. Görünmeyen ama temeli oluşturan metafor benzetilen fare figürü ile aynı bağlamda değerlendirilmeye çalışılmıştır. Tıpkı soğuk savaş döneminin günümüzde yaşanan güncel bir pratiği gibi. Görünmeyenler savaşın yönetmeni koltuğunda oturup habersiz izleyici moduna bürünenler. Klozet yönetmen rolünde olup hareketsiz izleyici modunda iken aynı zamanda baş aktördür.

Düzen herkesi yerine, bedenine, hastalığına, ölümüne, malına bağlamakta, bu işi her yerde hazır ve nazır, kendini bireyin, onu belirleyen, ona ait olanın ve onun başına gelenin nihai belirlenmesine kadar alt birimlere düzenli bir şekilde bölen, her şeyi bilen bir iktidarın etkisiyle gerçekleştirmektedir (Foucault, 2000, s. 293).

Bilen yöneten anlayış bu tahribatı görsel bir unsur olarak sunmuştur.



**Resim 5.4.** Ümit Taş, 2013, “Panopticon”, köpük, ahşap, tel, top, misina, 140x275 cm.

Denetim altında tutmanın, bireyin bireyselleştirilerek ya da dayatılan denetimli serbestlik anlayışıyla, sınırlanan kontrollülük anlayışının temelini oluşturan *Panopticon*'culuk anlayışı İngiliz filozof ve toplumbilimci Jeremy Betham'ın 1785 yılında tasarladığı hapisane modelinden doğmuştur.

*Panopticon*'un temelinde yatan ilke, tek odalı hücrenin içindeki sakine saklanacak hiçbir yer bırakmaması, buna karşılık dış cephedeki duvarın penceresinden gelen dış ışığın kuledeki nöbetçilere mahpusun her hareketinin bir silüetini izleme olanağını sağlamasıydı. Bentham'ın yaklaşımına göre, gözlemlenen her yanlış davranışının ceza getireceğini bilen, ama davranışlarının aslında ne zaman gözlemlendiğini bilmeyen mahpusun, aklını başına toplayarak her zaman izleniyormuşçasına davranmaktan başka seçeneği yoktu. Böylece mahkûm bizzat kendi hareketlerini kollamak durumunda kalacaktı.

Bentham *Panopticon*'u bir üst aklın gücü ve denetimi elinde tutması olarak nitelendirmiş ve bugünkü kameralarla ya da teknolojik araçlarla gözetlemenin temel fikrini inşa etmiştir. Bunu en iyi anlatan pasaj Foucault'un *Görülmeden Gözetim Altında Tutan Hapishane sisteminin de yer alan kısım önemlidir:*

Bireylerin sabit bir yere kapatılmaları; en küçük hareketlerin bile denetlendiği; bütün olayların kaydedildiği; kesintisiz bir yazı faaliyetinin merkez ile çevreyi birbirine bağladığı; iktidarın hiyerarşik ve sürekli bir biçimine göre, hiçbir paylaşım olmadan icra edildiği; her bireyin sürekli olarak saptandığı, incelendiği ve canlılar, hastalar ve ölümler olarak dağıtıma tabi tutulduğu bu kapalı, parçalara ayrılmış ve her noktası itibariyle gözetim altında olan mekanda, bütün bu unsurlar bütüncül bir disiplinsel düzeneğin modelini meydana getirmektedir (Foucault, 2000, s. 292).



**Resim 5.5.** Ümit Taş, 2013, “İşlevsizlik”, Ahşap, metal, ayakkabı, çivi, 150x170 cm

İşlevsizlik adlı çalışmada Man Ray’in 1921 yapımı *Gift* (Hediye) adlı çalışması bu işin düşünsel sürecini oluşturmuştur. Ray boyanmış ütü yüzeyine çivi yapııştırarak nesnenin kullanım amacına müdahalede bulunmuştur. Man Ray’in gelenekçi anlayışa başkaldırı anlayışını taşıyan çalışması estetik kaygıdan öte yabancılık fikrini barındırırken, İşlevsizlik adlı çalışmada ise çeşitli meslek ve yaş gruplarını temsilen yerleştirilen ayakkabıların döngü içerisinde işlevsizleşmesi anlatılmaya çalışılmıştır. Bu döngü süreci zamanın gerçekçi tanığıdır. Dönen dünyanın işlevsizleştirilmiş insanları kendi istemi dışında bu çarkın dişlilerini oluşturmuştur. Başlı dönen insanoğlu tanımlayamadığı bu döngü içerisinde klişe bir yaşantının yosun tutmuş taşları haline gelmiştir. Bu da bizlere eksen kayması anlayışını yüklemiştir.



**Resim 5.6.** Ümit Taş, 2014, "Neyim ben nesin sen", tuval üzeri yağlıboya, 150x110 cm.

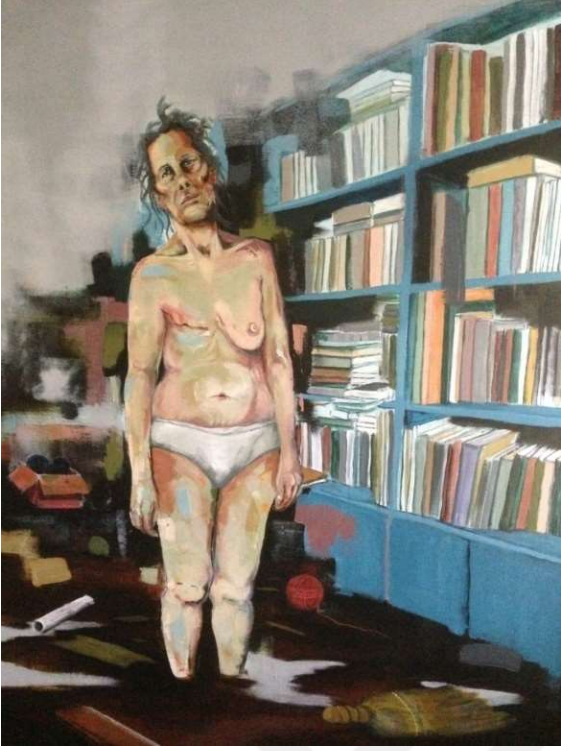


**Resim 5.7.** Ümit Taş, 2014, "Neyim ben nesin sen II", tuval üzeri yağlıboya, 140x110 cm.

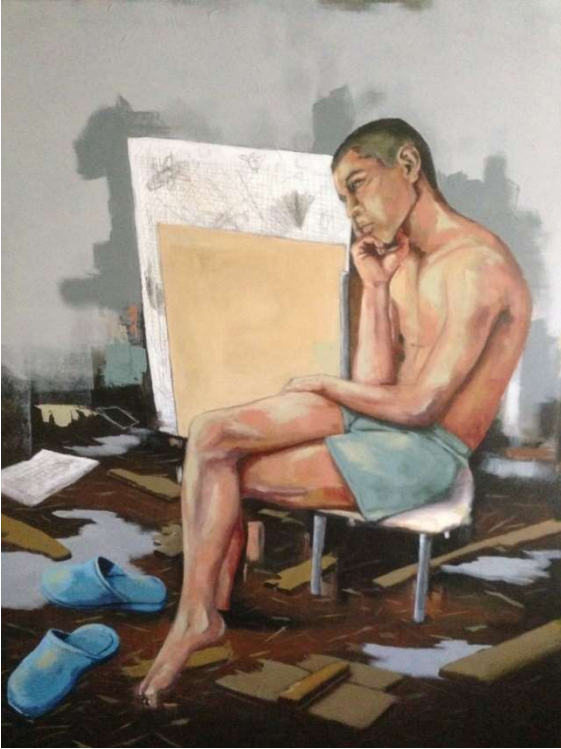
“Neyim Ben Nesin Sen” adlı dizi halindeki çalışmaların da 2011 yılında yaşadığım Van depremi etkili olmuştur. Deprem sırasında birey de oluşan travmatik süreç, arayış ve aidiyet sürecindeki sorgulamalar, yapmaya çalıştığım kişisel kurgunun şeklini oluşturmuştur. İçinde bulunduğu mekânla çarpışan birey anlamlandıramadığı nesnelere ve kavramlar dünyasının da boğulurken, kendisiyle çatışmaya girmiştir. Yaşam serüveninin güncel kültürle olan diyalogu içerisinde yaşama ve elde etme hırsıyla duvara çarpan ve sonuca ulaşmayan ümitlilik durumu soru işaretlerini çoğaltırken, bu girdaptan kurtulamayan, öğrenilmiş çaresizliği yaşayan birey ve bireyler, kendini üzücü roller içerisinde bulmuştur. “Neyim ben nesin sen” dizisi içerisinde yer alan (Resim 5.7, 5.8) de yer alan çalışmalar bunalım sürecinin hazırlık aşamalarıdır. (Resim 5.9) ise bu girdabın yaşanmaya başlayan karamsarlık sürecinin kendini iyide iyiye hissettirdiği süreçtir. Çağdaş dünyanın bir parçası olan, ama çağdaş bir yaşantı sürdüremeyen bireyin Antonin Artaud’un deyişiyle ‘Van Gogh’u intihar ettiren toplum’ söylevinin toplumsal deformasyonu bu çalışmada problem teşkil etmektedir.



**Resim 5.8.** Ümit Taş, 2015, “Neyim ben nesin sen III”, tuval üzeri yağlıboya, 140x110 cm.



**Resim 5.9.** Ümit Taş, 2016, “Neyim ben nesin sen IV”, tuval üzeri akrilik, 150x120 cm.



**Resim 5.10.** Ümit Taş, 2016, “Neyim ben nesin sen V”, tuval üzeri akrilik, 140x110 cm.

Aynı seri içerisinde yer alan diğer çalışmalarda (Resim 5.10, 5.11) ise gelinen süreci kabulleniş biçimini temsil etmektedir. Mükemmeliyetçilik dayatması ifadeye boş



bakışları ve trajik yakarışı yüklemiştir. Dünyadaki en büyük yalnızlığın manyetik kutbu, görüntüde ki sertleşme, bakıştaki değişim bu sürecin tanımlamalarıdır. Montaigne, insanın en kötü halinin kendini bilmez ve yönetemez olduğu zaman olarak nitelerken aslında tamda böyle bir süreçten bahsetmiştir. Dağılan toparlanamayan homojen bir yapıda gibi gözükken süreç harekete geçmeyen diyalektik bir arayıştır. Bu diyalektik içerisinde kazanması gereken bu sürecin sanatla vücutlandırılmasıdır. “Sanatçı araç olan sanat ile akıl ve duyularına dayanarak, deneyimle yoğurduğu sezgisini çileli bir sürecin ardından yaratmaya çalışır. En çok ilgi çeken sorun insandır ve toplum içindeki insan bireyin durumu, en az sorgulanmış alanlardan biridir” (Güleryüz, 2014, s. 142). Güleryüz’ün bu tanılamadaki yaklaşımı insanı merkeze alan bir önerme niteliğindedir. Göz önünde olan ama konumlandırılmayan sanatsal sorundur.



**Resim 5.11.** Ümit Taş, 2016, “Gülmek”, tuval üzeri yağlıboya, 140x110 cm.

Çinli sanatçı Yue Minjun, dünyaya yön veren kapitalizm anlayışına karşı, anlam veremediği insan gülüşlerini resmetmiştir. Minjun’un sanatsal tavrı gülmek adlı çalışmanın fikirciliğini ve gülme kavramını bir kez daha sorgulamamızı sağlamıştır.

Bu kavram çerçevesinde ele alınan gülmek bir eylemden öte çaresizlik kavramının doğurduğu sağlıklı bir gülmedir. Burada ki gülme ifadesi bir başka yanıyla yüzdeki dramın çekiciliği, gülmek ile ağlamak arasındaki gelgittir.

Mehmet Güleriyüz, insanın, ancak kendine ait olan bir hale varabilirse sanatla bağlantı kurabileceğini (Güleriyüz, 2014) ileri sürerken bireyin kendinde olan bedeninde tozlu bir rafa kaldırdığı aidiyet hissini ise bu gün ıssızlaşarak yaşıyor gibiyiz. Yeni bir heyecan bulma, rutinden kurtulma hayatlarımızı eşeler niteliktedir. Sürekli aynı denetimin altında kalmak, sanatsal bakış açımızın inşadan öte ters-yüz olmasıyla kaygılandırırken, bu gerçeklik çerçevesinde sanatta başlatılan yeni bir hafıza hareketi sıçrama yaptırabilir. Beuys'a göre de, kullanılmayan yaratıcılık, saldırganlığa dönüşebilir. İnşa ettiğin ya da yarattığın kadar yaşarsın. Ortaya koyamamak ya da dönüştürememek başlatılan en büyük savaştır.



**Resim 5.12.** Ümit Taş, 2015, “Basınç”, mukavva üzerine zift, 100x70 cm.

Philip delirmenin bazen gerçekliğe verilebilecek en iyi tepki olduğunu söyler. Basınç adlı çalışmada tam da böyle bir olgunun ürünüdür. Aynanın kırılıp görüntünün bozulduğu bir süreçte yeni bir döngü kendini gösterirken çağdaş olarak

yüreklendirilen birey etinde basıncı en çok hisseden öznenin ta kendisidir. Bu çalışmada ele alınan bellek, yitip gitmenin serüveni içerisinde, hayal kırıklığına uğrayarak mağlup olmuştur. İşgale uğramış yüzün atmosferik gerçekliği ve derisi acımasızca tahrip edilen aynı yüzün yakarışdır. Tüm kuralların birbirini alaşağı ettiği göreceli bir anlayıştır. Basınç toplumun biçtiği kıt anlayışların ürünüdür.



**Resim 5.13.** Ümit Taş, 2016, “Anlam”, mukavva üzerine zift, 100x70 cm.

*Anlam* adlı dizi seri çalışmalarında yaşamışlıkları barındıran insan portreleriyle bir anlamlandırma anlayışı ortaya koymaya çalıştım. Çırlıçiplak insan yüzlerindeki soluk bakışlar yaşamsal kavganın düzensiz ritminin bir sonucudur. Bu kavga dozajı arttırılan saldırının mağdurlarının kimliksel tanımları niteliğini de taşımaktadır. Kimi zaman mahcupluk, kimi zaman bekleyiş, kimi zaman zayıf bırakılan tendeki yakarış ya da kurtarılma isteği, kimi zaman görmeden bakan yüzün körlüğüdür.

Naom Chomsky, demokrasi kavramını, içindeki insanların oyuncu değil, izleyici olduğu bir sistem olarak tanımlar. *Anlam* adlı çalışmalarda tamamen bu izleyici kitlesinin ürünleridir. Kendi çaresiz varoluşları içerisinde düzenin düzensiz suratlı

portreleridir. Çağımızın en büyük sorunu kuşku yok ki yaşamaktır. İnsan olarak birey olarak, toplum olarak, çağ olarak bu kaygı içerisinde akıntıya karşı bir yerlere tutunabilme arayışımız, her gün yataklarımızdan kalkarken kaygı-korkumuz, ayna karşısında yeni portreler bırakmaya devam edecektir. Sanatçıyı tuvaline ya da malzemesine saldırtanda bu tanık oluş sürecidir. Sanatçı seyirci olmaz, o işin sonunda ki toplum mühendisidir. Tarihte de bunun birçok örneği vardır. Goya, Picasso, Duchamp, Orlan, Burden, Stelarc, Beuys, Hacke vb. örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bu durum bize gösteriyor ki sanatçının kendisi de trajik bir varlık iken trajik süreci bu farkındalıkla birleştirip işine yansıtır. Edebiyatta da, sinemada da, tiyatrodada da, müzikte de bunu gözlemlemek mümkündür.



**Resim 5.14.** Ümit Taş, 2016, “Anlam II”, mukavva üzerine zift, 100x70 cm.

*Anlam I* ve *II* çalışmaları süreçsel bir duyumsamanın ürünleridir. Burada seçilen yüzler toplumcu gerçekçi bakışın ürünleridir. Trajik olan toplumcu gerçekçiliğin yarattığı bir sonuçtur. Buradaki imgeler yansıtılmış imgelerdir. *Anlam III* çalışması yarısaydam bir bakışın gerçeği söyleyen pragmatik bir varsayımdır. Yaşamsal tepkinin belirtisidir. Hangi işleyişler bizi gerçekliğin salt doğasına götürür ya da düşündürür.

Umberto Eco, trajik ve dramatiğin evrensel olduğunu dile getirir. “Evrensel olgular ve önü alınamaz düş kırıklıkları ruh hallerimizin baskın tatlarıdır. Ama bu noktada, günümüze dek kalan trajinin yalnızca aynı biçimde evrensel olan trajik değil, çocuğunu yitiren anne, sevgilisinin ölümü, aynı zamanda bireysel trajediler olduğu söylenebilir” (Eco, 2015, s. 104).

Genel olarak iz bırakan bireysel trajedir. Buradan toplumsal trajediye geçiş vardır. Bizi etkileyen kimlik karmaşalarına iten, bir türlü bizi tatmin edemeyen başkasına göre gerçeklik anlayışı, ufkumuzu kemiren bir kemirgen gibi içimizdeki ben olgusuna saldırmıştır. Bu olgu kuşku yok ki savunmasızlığımızın nedensellik halidir. Nedensellik süreci de kanaması durmayan yara gibidir. Çözülüş süreci kabuğunu terk eden bir canlının kurgusal yaşamı içerisindeki işleyişini gözler önüne serer. Bu kimi zaman bir tükenmişliği içinde barındırır. Zaten sanat da tavrını bu noktada ortaya koymaya çalışmıyor mu? Bu kimi zaman bir yakınma, kimi zaman bir nesneyle savaşıma, kimi zaman da bir çatışma olarak kendini göstermiştir.



**Resim 5.15.** Ümit Taş, 2016, “Anlam III”, mukavva üzerine zift, 100x70 cm.



**Resim 5.16.** Ümit Taş, 2016, “Anlam IV”, mukavva üzerine zift, 100x70 cm.



**Resim 5.17.** Ümit Taş, 2016, “Anlam V”, mukavva üzerine zift, 100x70 cm.

*Anlam IV* ve *V* hayat belirtilerinin kaybolduğu süreçtir. Devingenliğin bittiği bir kabulleniliş sürecidir. Umutsuzluğa alışma sürecidir. Birey bu noktada yitip gitmiş, Kendi enkazının altında belirsizlik sürecine dahil olmuştur. *Anlam VI* alışması ise son bir ırpınışın ürünüdür. Hayvansal yaşamın acımasız dilimine haykırış ifadesidir.

Tolstoy Diriliş adlı romanında ‘Bizi sonsuz azaplar bekliyor. Nasıl Kurtulmalıyız? Bu korkunç cehennem ateşinden kendimizi nasıl kurtarmalıyız, kardeşlerim? O ateş ki daha şimdiden bacayı sarmıştır ve bizim için kaçacak hiçbir yer yoktur!’ söylevini dile getirirken, çaresiz insanlığın trajik öngörüsünden bahsetmiştir. ‘‘Bu tarihsel olguya yaklaşmanın en iyi yolu belki de görsel bir deneyime gönderme yapmak, çağımızın gözle görünen bir yanını vurgulamaktır’’ (Gasset, 2011, s. 40). Görsel deneyimleme dönemsel ayırımın en belirgin noktasında kendini hissettirmelidir. Fakat trajedik sonucu sanatsal var edilişle yapmalıdır. Sonuçta trajedi sürecin içinde yer alan yaşam biçiminin insan yüzlerinde bıraktığı deneyim biçimidir.



**Resim 5.18.** Ümit Taş, 2016, ‘‘Anlam VI’’, mukavva üzerine zift, 100x70 cm.



**Resim 5.19.** Ümit Taş, 2014, “Bilinç”, kağıt üzerine suluboya, 29x21 cm.



**Resim 5.20.** Ümit Taş, 2014, “Bilinç II”, kağıt üzerine suluboya, 29x21 cm.

Bilinç düşünsel bir heyecanın yeniden doğuş biçimidir. Bu çalışmalarda kurgulanmaya çalışılarda aynı doğuş biçiminin karakterlerde yarattığı bilinç düzeyidir. Bellek toplumsal bilinç düzeyinin yükseldiğini zannettiğimiz bir vakitte



kendimizi bulamayış biçimimizdir. İnsanlara dönüp baktığımız zaman programlanmış birer aygıt vazifesi görmekteler. “Kentler insanlarla dolu, evler kiracılarla, oteller konuklarla, trenler yolcularla, kafeler müşterilerle, geziler gezinenlerle, ünlü doktorların muayenehaneleri hastalarla, gösteriler seyircilerle, plajlar denize girenlerle, eskiden sorun olmayan bir şey, artık neredeyse her zaman sorun olmaya başlıyor: O da yer bulmak” (Gasset, 2011, s. 40). Güncel yaşayışımızda bundan daha basit ve bilinen başka bir olgu yok gibi durmaktadır. *Bilinç I ve II* bu sürecin yüzleridir.



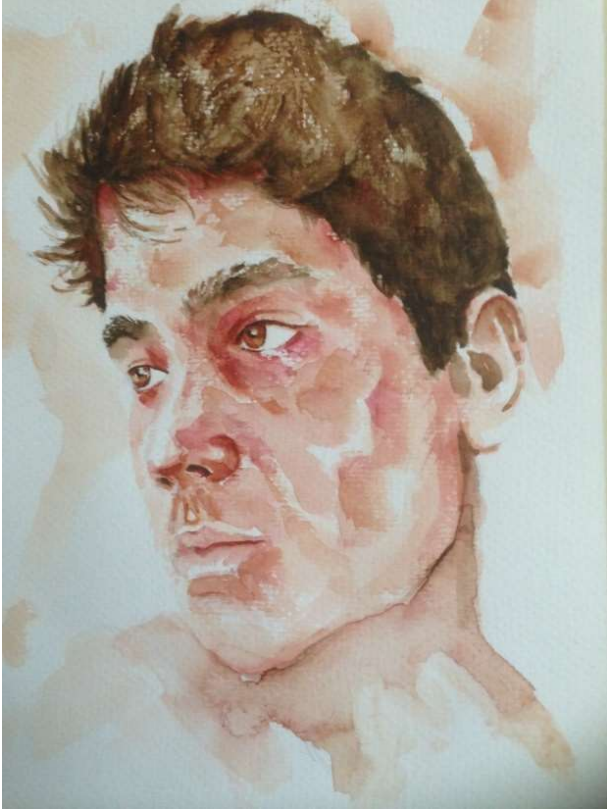
**Resim 5.21.** Ümit Taş, 2016, “Travma”, kağıt üzerine suluboya, 65x50 cm.

Travma tıbbi olarak darbe almış yüzlerin tanıklık biçimidir. Bu çalışmada kuşkusuz Jenny Saville ve Kader Attia’dan etkilenmemek mümkün değildir. Travmaya uğramış yüzler ya da darbe almış bedenler bizi düşündürmüştür. Asıl biçimini ise etin mazoşist bir şekilde cezalandırılması oluşturmuştur. Sesini yükselten, ya da kabul görmüş anlayışlara karşı çıkan birey darbelendirilmiştir.

Sönüş adlı çalışma ifadesel perspektifin metamorfozudur. Buradaki değişim öylece olduğu gibi tüm kabalığıyla diyalektiksel bir yansımadır. Zamanın kendini gösteriş biçimi ve yine zaman kavramının günümüz insan yaşamında etkin bir sapmasının izlerini hissettiriş biçimidir. Bu çalışmayı yapmamda bu tanıklık süreci etkili olmuştur.



**Resim 5.22.** Ümit Taş, 2016, “Sönüş”, kağıt üzerine suluboya, her biri 29x21 cm.



**Resim 5.23.** Ümit Taş, 2016, “İsimsiz”, kağıt üzerine suluboya, 29x21 cm.

Sanatçının tanıklık süreci kuşku yok ki bu işin vazgeçilmez bir parçasıdır. İsimsiz adlı çalışmada çocukluk, gençlik ve yetişkin olma çabası içerisindeki bir ebeveynin ileriye dönük bakış açısı yer almaktadır. Problem edilen konu ebeveynin işsizlik, geleceksizlik hakkıdır. Her bir parçası bir yana dağılan dünyanın çaresiz seyridir. Neden sorusu kavramların sonunda kaldırılamayan soru işaretleridir.

## 6. SONUÇ

Sanat, sanatın nedenselliği geçmiş ve günümüz arasında süregelen ilgi odaklı bir sorun olmuştur. Karl Marx, filozofların dünyayı yorumladığını fakat onu değiştirmeye çalışmadıklarını vurgulamıştır. Sanatçılarda sanatı sürekli sorgulamışlardır, fakat onu değiştirmek dediğimiz kavram 1960 sonrası sanatla kendini hissettirmiştir. Trajedi ve bu bağlam da ele alınmaya çalışılan bakış açısı sanatçının varlık olarak üzerinde taşıdığı insanlık pozisyonundan kaynaklanmaktadır. Bu durum Tolstoy için, “bir sanat eserinde duyguların ifade edilmesi o eseri iyi yapmaya yetmez, sadece bir memnuniyet yaratmak, bir sanat eserini meydana getirmek için iyi bir neden değildir; ifade anlaşılır ve samimi olmalıdır. Sanatın insan yaşamında ne kadar önemli olduğu, ortaya konan ürün ile insanlarla duygusal bir alışverişin ve iletişimin başladığını görmekteyiz”. Tolstoy’un bu cümlesi de bunu kanıtlar niteliktedir.

Zaman odaklı yaşanan yer kürede her şeyin bir biçime mal edildiği kavramlar dünyasında trajedi sanatsal yaratım açısından tanıklık ve yaratım sürecinin bir metaforudur. İrdelenmeye çalışılan trajedi kavramı bir varoluşu da temsil etmektedir. Bu varoluş süreci kuşku yok ki derin bir arayışın ürünüdür. Elde edilen insan merkezli olguların üzücü sonuçları bizleri ‘trajedi kavramı’na götürmüştür. Bu yazın çerçevesinde ele alınan trajedi kavramı epik bir yaklaşımdır. Yaşanmışlığın ürünü olan deneysel sıkıntılarımız kimi zaman bizi hayat karşısında zayıflatırken, nesnel dünyanın gerçeklerine karşı çözümsel arayışımız inançlarımız, felsefi düşüncemiz, sosyolojik gözlemlerimiz bizleri bir deneyimleme sürecine götürmüştür. Üzerinde gezindiğimiz sorun aslında sesimizi duyurma, derdimizi anlatabilme arayışıdır. Çağdaş Sanatta Trajedi çalışması da bu tarz bir yaklaşımın ürünüdür. Sanatı araç olarak ele alıp, yine sanat üzerinden ifade ettiğimiz anlayışımızın gerçekçi bir okumasıdır. Elbette ki bu okuma tasarlanış ve dile getiriliş biçimiyle düşündüğümüzün ötesinde sonuçlara götürürken, samimiyet dilimizi güçlendirmiştir. Bu çalışma yazınsal ve görsel olarak gerek modern gerekse de postmodern sürecin örneklerini de görmemizi sağlamıştır.

Figüratif imgelerden yola çıkarak anlatmaya çalıştığımız trajedi kavramı, naif bir yaklaşımla ele aldığımız suluboya portreleri, sürecinde etkisiyle sert bir malzeme

olduğunu düşündüğümüz ziftle sert bakış ifadelerine indirgenmeye çalışılmıştır. Burada ki temel yaklaşım bakıştaki değişimi farklı bir malzeme kullanarak hissettirmeye çalışmaktır. Boydan ele alınan figürler de ele alınmaya çalışılan yıkım portrelerde bir adım daha öne alınmaya çalışılmıştır. Burada ki temel ilke izleyiciye bunu mercekten sunmaktan ziyade mekanın, zamanın, yaşanmışlığın sınırlılıklarıdır.

Sonuç olarak bakıldığında sanat, insan, doğa döngüsü içerisinde meydana gelen toplumsal olaylar trajediyi doğururken, kazanım olarak gerek plastik sanatlar açısından gerek yazınsal serüveni olsun yeni bir bakış açısını doğurmuştur. Sanatçı açısından irdelendiğinde ise trajedi kavramını izleyicinin perspektifine yerleştirebilmesi ve duyumsatabilmesi açısından etkin bir biçimde yer almasının önemli katkıları olmuştur. Bu işin sanatsal fragmanları özne konumunda ki toplum iken sanatçı ise işin yüklem kısmında devrededir.

## KAYNAKLAR

- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (3. basım). İstanbul: Sel Yayıncılık. 21, 28, 40, 122, 215, 222-223, 281.
- Arendt, H. (1996). Şiddet Üzerine. (çev. B. Peker). *Cogito Şiddet* YKY, (6-7), 9-10.
- Arıcı, O. (2008). Antik Yunan Tragedyasının Metafiziği. *Cogito Tragedya* YKY, (54), 74-75.
- Avril, N. (2005). *Yüzün Romanı*. (çev. S. Rifat). (1. basım), İstanbul: Doğan Kitap. 10.
- Blanchot, M. (2008). Trajik Düşünce. (çev. Türkay. O.) *Cogito Tragedya* YKY, (54), 203-204.
- Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda*. (çev. E. Hoşçusu). (2. basım), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 19.
- Corbin, A., Courtine, J.J. and Vigarello, G. (2008). *Bedenin Tarihi I -Rönesanstan Aydınlanmaya*. (çev. S. Özen). (1. basım), İstanbul: YKY. 35.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*. (çev. C. Batukan-E. Erbay). (1. basım). İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 29-32.
- Deren, S. (1999). Angst ve Ölümlülük. *Kaygı*, Doğu Batı Yayınları, (6), 112-114.
- Eco, U. (2006). *Güzelliğin Tarihi*. (çev. A.C. Akkoyunlu). (1. basım). İtalya: Doğan Kitap. (Eserin orijinali 2004'te yayımlandı). 49.
- Eco, U. (2015). *Ortaçağ'ı Düşlemek*. (çev. Ş. Karadeniz). (4. basım). İstanbul: Can Yayınları. 104.
- Eisenman, F.S. (2007). *Ebu Graib Etkisi Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri*. (çev. I. Özbek) (1. basım). İstanbul: Versus Yayıncılık. 8-11, 17-18.
- Foucault, M. (2000). *Hapishanenin Doğuşu*. (çev. M.A. Kılıçbay). (2. basım). Ankara: İmge Kitabevi. 33, 74, 292-293.
- Fukuoka, M. (2012). *Ekin Sapı Devrimi*. (çev. A. İstanbullu). (3. basım), İstanbul: Kaos Yayınları, 158.
- Gasset, J.O. (2011). *Kitlelerin Ayaklanması*. (çev. N.G. Işık). (2. basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 40.
- Gezgin, İ. (2011). *Sanatın Mitolojisi*. (2. basım). İstanbul: Sel Yayıncılık, 90-91.
- Gomrich, E.H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. (çev. E. Erduran-Ö. Erduran). (5. basım). Çin: Remzi Kitapevi.

Gülyüz, M. (2014). *Resmi Geçit*. (1. basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 142.

Günay, M. (2014). Aristoteles'in İnsan Anlayışı. *Cogito Aristoteles* YKY, (77), 250-252.

Harrison, C. and Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (çev. S. Gürses). (1. basım). İstanbul: Küre Yayınları. 177-178, 281, 403, 976-979.

Hobart, M. (1996). Şiddet ve Susku: Bir Eylem Siyasetine Doğru. (çev. Y. Salman). *Cogito Şiddet* YKY, (6-7), 53.

İnternet: Albayrak, A. (2011). Seville, Freud, Bacon Ve Tuymans'ın Paletindeki Çileli Beden Teorisi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Sayı. 20. Web: <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/1025007794/1025006868> adresinden 25 Ağustos 2015'te alınmıştır.

İnternet: Altas, A. (25.04.2014). Frida Kahlo'nun "The Broken Column" Eseri. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fresimbiterken.wordpress.com%2F2014%2F04%2F25%2Ffrida-kahlonun-the-broken-column-eseri-&date=2016-12-30> adresinden 30 Aralık 2016'da alınmıştır.

İnternet: Ateş, S. (15.08.2014). Dönemin Algısını yıkan Güçlü Bir kadın, Artemisia Gentileschi. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fsanatkaravani.com%2Fdonemin-algisini-yikan-guclu-bir-kadin-artemisia-gentileschi%2F&date=2016-12-30> adresinden 30 Aralık 2016'da alınmıştır.

İnternet: Brecht, B. (1935). Hakikati Yazma'da Beş Güçlük. Web: [http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.sanatcephesi.org%2FSC%2F168%2Fhakikati\\_yazmada\\_bes\\_gucluk%2F&date=2016-12-30](http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.sanatcephesi.org%2FSC%2F168%2Fhakikati_yazmada_bes_gucluk%2F&date=2016-12-30) adresinden 8 Ekim 2015'te alınmıştır.

İnternet: Gümüş, A. (2006). Şiddetin Nedenleri. Toplumsal Bir Sorun Olarak Şiddet Sempozyumu, Ankara Eğitim Sen Yayınları. s. 39-92. Web: [http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.adnangumus.net%2Fdosyalar%2FAGumus\\_2006\\_SiddetinNedenleri.doc%26hl%3Dtr%26sa%3DX%26scisig%3DAAGBfm0lsyldZKCJZaZ-4aQEKMJt9tFTjA%26noss1%-3D1%26oi%3Dscholarr%26ved%3D0ahUKEwjL3\\_DisahRAhWDHxoKHfMUCNkQgAMIGCgAMAA&date=2017-01-01](http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.adnangumus.net%2Fdosyalar%2FAGumus_2006_SiddetinNedenleri.doc%26hl%3Dtr%26sa%3DX%26scisig%3DAAGBfm0lsyldZKCJZaZ-4aQEKMJt9tFTjA%26noss1%-3D1%26oi%3Dscholarr%26ved%3D0ahUKEwjL3_DisahRAhWDHxoKHfMUCNkQgAMIGCgAMAA&date=2017-01-01) adresinden 15 Temmuz 2015'te alınmıştır.

İnternet: Ötügen, C. (2015). Sanatın şiddeti ve sınırları. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Cilt. 1. Sayı. 1 Web: <http://gazi.dergipark.gov.tr/sanativetasarim/issue/20666/220459> adresinden 30 Temmuz 2015'te alınmıştır.

İnternet: Vikipedi. Panopticon. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FPanoptikon&date=2016-12-30> adresinden 9 Ağustos 2015'te alınmıştır.

- İnternet: Yılmaz, D. (06.01.2014). Gerçeğin Tasvirini Yapan Bir Kadın: Kathe Kollwitz. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.evrensel.net%2Fhaber%2F75758%2Fgercegin-tasvirini-yapan-bir-kadin-kathe-kollwitz&date=2016-12-30> adresinden 30 Aralık 2016'da alınmıştır.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2011). *Sanatta Devrim*. (5. basım). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. 49-54-60.
- Kalaycı, N. (2014). Daimon'dan Eudaimonia'ya Aristoteles'te Mutluluk. *Cogito Aristoteles* YKY, (77), 25, 259-260, 262.
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*. (2. basım). Ankara: Ütopya Yayınları. 292-295.
- Kristeva, J. (2007). *Ruhun Yeni Hastalıkları*. (çev. N. Tural). (1. basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 43-44.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri*. (çev. N. Tural). (2. basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 194.
- Lorenz, K. (1996). Ecce Homo (İşte İnsan). (çev. M. Tüzel). *Cogito Şiddet* YKY, (6-7), 67-74.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (çev. C. Çapan, S. Öziş). (3. basım). İstanbul: Remzi Kitapevi, 24, 36-38, 42-43, 142, 169, 294.
- Mordeniz, C. (2008). Tragedya ve Ta'ziye. *Cogito Tragedya* YKY, (54), 216-222.
- Moses, R. (1996). Şiddet Nerede Başlıyor?. (çev. A. Kul). *Cogito Şiddet* YKY, (6-7), 23-24.
- Neret, G. (2007). *Rodin Heykel ve Çizimler*. (çev. S. Suman). (1.basım). İstanbul: Taschen/Remzi Kitapevi. 21-60.
- Nietzsche, F. (2005). *Tregedyanın Doğuşu*. (çev. M. Tüzel). (1. basım). İstanbul: İthaki Yayınları, 78-79
- Oktay, A. (2009). *Popüler Kültürden Tv Sömürmesine*. (1. basım). İstanbul: İthaki Yayınları. 583, 650-651.
- Scheler, M. (2008). Trajik Görüngüsü Üzerine. *Cogito Tragedya* YKY, (54), 237, 244-245.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın İcadı*. (çev. İ. Türkmen). (3. basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 58.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*. (1. basım). Ankara: Ütopya Yayınları, 173.
- Theodor, W.A. (2013). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (çev. N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen). (8.basım). İstanbul: İletişim Yayınları, 23.

Wu, C. (2005). *Kültürün Özelleştirilmesi/ 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*. (çev. E. Soğancılar). (1. basım). İstanbul: İletişim Yayınları 241-243.

Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı*. (1. basım). Ankara: Ütopya Yayınları. 339.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. (2. basım). Ankara: Ütopya Yayınları, 200, 247-248, 250, 300, 367, 372, 376, 380-381, 393.

Yücel, V. (2014). Aristoteles'in Poietika'sı –Toplumsallaştırıcı Anlatı. *Cogito Aristoteles* YKY, (77), 77, 354.





## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı :TAŞ, Ümit  
Uyruğu :TC  
Doğum tarihi ve yeri :24.10.1983 MALATYA  
Medeni hali :Bekâr  
Telefon :0(507)3391395

### Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi /GSF Resim Bölümü	Devam Ediyor
Lisans	Yüzüncü Yıl Üni. /Eğitim Fak. Resim İş	2013
Lise	Malatya Gazi Lisesi	2001

### Yabancı Dil

İngilizce

### Hobiler

Psikoloji Kitapları, Sanat, Müzik, Felsefe, Doğa Sporları





*GAZİ GELECEKTİR...*