



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

EZİLENLERİN YÜZLERİ

Rahman Işık SARIALIOĞLU

Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu

Ankara, 2012

EZİLENLERİN YÜZLERİ

Rahman Işık SARIALIOĞLU

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu

Ankara, 2012

KABUL VE ONAY

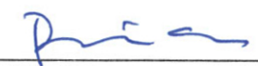
Rahman Işık SARIALİOĞLU tarafından hazırlanan "Ezilenlerin Yüzleri" başlıklı bu çalışma, 10.04.2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.


Prof. Hasan PEKMEZCİ (Başkan, Danışman)


Prof. Hüsnü DOKAK


Doç. Turhan ÇETİN


Doç. Cebrail ÖTGÜN


Yrd. Doç. Birsen GİDERER

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım

Prof. Dr. Ş. Armağan Tarım
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☒ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

10.04.2012



Rahman Işık SARIALIOĞLU

ÖZET

Sarılioğlu, Rahman Işık. *Ezilenlerin Yüzleri*, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Ankara, 2012

Tarih, bugünü oluşturan geçmişin birikimleriye eğer, ezilenlerin bugünle hesaplaşması için tarihle yüzleşmesi gerekmektedir. Mevcut dünya, tarihte egemen olanların kurdukları bir dünyadır ve Walter Benjamin'i hatırlayarak söylersek, bu dünyayı değiştirmek için tarihin dışında bir yer aramamız gerekmektedir. Ütopik bir kurtuluş, tarihe eklenen bir reformla değil, tarihin yıkımı ile gerçekleşebilir ancak. Sanat, tarihin dışına çıkılan her anı kendi aurasında geleceğe taşıyabilen bir güce sahiptir. Sanatın devrimci gücü, onun *anı* zaman dışına, bir bakıma tarihin dışına çıkarabilmesinde gizlidir. Ezilenlerle ilgili her gerçeklik yapıta dönüştüğünde ezen tarihin dışında özerk, zaman dışı bir alan yaratılır ki, ezilenlerin tarih içinde unutturulmaya çalışılan gerçeklikleri bu alanda tarih sahnesine çıkar. Unutturulmaya ve gizlenmeye çalışılan ezilenlerin geleneğini aura bugüne kadar taşır ve mevcut tarihin geleneğine karşı direnen bir gelenek koyar. İnsan bedenine ve yüzüne yansıyan gerçeklikte, tarihin izlerini görmek mümkündür. Ezilenlerin bedenleri ve yüzleri tarihin savaş alanıdır bir bakıma. Sanatta yeterlik raporunda ve resimlerinde ezilenlerin bedenleri üzerinden iktidar ve tarihin ezen yüzü açığa çıkarılmaya çalışıldı. Ezilenler kavramı felsefi açıdan ele alındı ve ezilenlerin imgeleri incelenerek sanat tarihine farklı bir perspektiften bakıldı. Sanatta yeterlik resimleri, ezen tarihin en net yansıdığı alanlar olan insan yüzünü kabul ederek oluşturuldu ve ezilenlerin portrelerinde iktidara karşı direnen bir varoluş aranmaya çalışıldı.

Anahtar Sözcükler: Ezilenler, tarih, iktidar, imge, aura, resim, şiddet, romantizm.

ABSTRACT

SARIALIOĞLU, Rahman Işık. *Faces of The Oppressed*, Proficiency in Art Artwork Project Report, Ankara, 2012.

If history is the cumulation of the past which forms today, the oppressed should face to the history in order to deal with today. The current world is the world of dominants. As Walter Benjamin says; to change this world, we have to find somewhere out of history. An utopic salvation can be possible only by the destruction of history not joining to reform of the history. Art has the power which carries every moment that gets out of the history to future in its aura. The revolutionary power of art is hidden in getting out of time and history in a way. Every reality that turns to work of art, the oppressed create space out of history, In that space, they put realities that are tried to be forgotten. The aura of art carries the forgotten and hidden tradition of the oppressed to today and put a traditon against the existing traditon of history. The face and body of the oppressed is the battlefield of history. The oppressor face of the power and history is revealed through the bodies of the oppressed in proficiency of art and paintings . The concept of the oppressed is taken philosophically and it can be possible to look from a diffent perspective to the art history by examining images of the oppressed. The paintings of proficiency of art is rendered by accepting the face of human is the most clear area of oppressor history. It tries to find resisting existing against power in the portraits of the oppressed.

Key words: Oppressed, history, power, image, aura, painting, violence, romance

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
RESİMLER DİZİNİ	vi
1. GİRİŞ	1
2. EZİLENLER KAVRAMI ÜZERİNE	5
2.1. UYGARLIĞIN KÖKENİNDE EFENDİ-KÖLE İLİŞKİSİ	10
2.2. MODERNİTE VE EZİLENLER	15
2.3. ROMANTİZMİN ÇIĞLIĞI	18
2.4. EZİLENLER: YENİ HAYALETLER	20
3. İNSAN YÜZÜ VE PORTRİ SANATI ÜZERİNE	25
4. SANAT TARİHİ SÜRECİNDE EZİLENLER	27
4.1. İKTİDAR İMGELERİNİN GÖLGESİNDE	27
4.2. EZİLEN İMGELERİNİN İZİNDE RÖNESANS VE SONRASI	41
4.3. MODERN SANAT VE SONRASINDA EZİLENLER	72
5. RESİMLERLE İLGİLİ AÇIKLAMALAR	124
SONUÇ	138
KAYNAKÇA	139
ÖZGEÇMİŞ	142

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: II. Ramses Heykeli	28
Resim 2: ”Kraliçe Nefertari’ye Mezarında Eşlik Eden Hizmetçiler”, İ.Ö. 1.290-1.224, Duvar Resmi, Kraliçe Nefertari’nin Mezarı	29
Resim 3: Mısır Duvar Resmi	30
Resim 4: “Tarlada Tohum Ekme ve Saban Sürme”, İ.Ö. 13.Yüzyıl, Duvar Resmi, Sennedjem’in Mezarı	31
Resim 5: Kral Naram-Sin’e Anıt.....	32
Resim 6: Hagesandros, Polydorus, Athenadorus, “Laokoon ve Oğulları”, İ.Ö. 25 dolayları, Mermer Heykel Topluluğu	34
Resim 7: “Tanrılarla Devler Savaşı”, İ.Ö.170 dolayları, Büyük Bergama Sunağı	35
Resim 8: İ.Ö. 180-150, Büyük Bergama Sunağı.....	37
Resim 9: İ.Ö. 180 – 150, Büyük Bergama Sunağı	37
Resim 10: “The Gemma Augustea”, İ.Ö. 20-10, İşlemeli Akik	38
Resim 11: Grünewald, “İsa Çarmıhta”, 1515, Isenheim sunağından, Comlar Müzesi .	41
Resim 12: Rubens, “Çarmıha Germe”, 1619, Krallık Sanat Galerisi, Antwerpen.....	42
Resim 13: Mantegna, “Aziz Sebastian”, 1457-1459, Kuntshistorishes Müzesi, Viyana.....	44
Resim 14: El Greco, “Aziz Sebastian”, 1620- 1625, Prado Müzesi, Madrid	44
Resim 15: Ribera, “Aziz Sebastian”, 1651, Capodimonte Müzesi, Napoli	44
Resim 16: Beato Angelico, “Aziz Petrus’un Şehadetî’nin Üç Kanatlı Tablosu’ndan Ayrıntı”,1425, San Marco Müzesi, Floransa	45
Resim 17: Stefan Lochner, “İsa’nın On İki Havarisinin Şehit Olmasını Gösteren Paneller”,15. yüzyıl, Stadelches Müzesi, Frankfurt	45
Resim 18: Küçük Hans Holbein, “Mezarındaki İsa. Ayrıntı”, 1521-1522, Ihlamur Ağacı Panel Üzerine Badana Boyası, Kunstmuseum, Basel	46
Resim 19: Michelangelo, “Ölen Köle”, 1516 dolayları, Louvre, Paris	47
Resim 20: Caravaggio, “Emmaus’ta Son Akşam Yemeği”, 1595-1600, T.Ü. Yağlıboya, The National Gallery, London	48
Resim 21: Caravaggio, “Emmaus’ta Son Akşam Yemeği”, 1606, T.Ü.Yağlıboya, Pinacoteca di Brera, Milan	49
Resim 22: Caravaggio, “Resim 21’den Ayrıntı”	50
Resim 23: Caravaggio, “Resim 21’den Ayrıntı”	50

Resim 24: Caravaggio, “İsa’nın Gömülmesi”, 1602-1604, T.Ü. Yağlıboya, Pinacoteca Vaticana, Roma	50
Resim 25: Antoine (veya Louis) Le Nain, “Köylülerin Öğünü”, 1642, T.Ü. Yağlıboya Louvre Müzesi , Paris	51
Resim 26: Antoine (veya Louis) Le Nain, “Köylü Aile”, 1643, T.Ü.Yağlıboya, Louvre Müzesi, Paris	52
Resim 27: Antoine (veya Louis) Le Nain, “Demirci Ocağı”, 1640, T.Ü.Yağlıboya, Louvre Müzesi, Paris	53
Resim 28: Giorgione, “Yaşlı Kadın”, 1506-1507, Galleria dell’Accademia, Venedik	54
Resim 29: Joachim Beuckelaer, “Bir Mutfağın İç”, 1566, Louvre Müzesi, Paris	55
Resim 30: Jan Siberechts, “Kıyıda Köylü Kadınlar”, 1665, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers	56
Resim 31: Rubens, “Leukippos’un Kızlarının Kaçırılması”, 1615, Bavyera Devlet Koleksiyonu, Münih	56
Resim 32: Georges de La Tour, “Bitli Kadın”, 1630, Lorrain Tarih Müzesi, Nancy	58
Resim 33: Rembrandt, “Carcass”, 1655, Louvre Müzesi, Paris	59
Resim 34: Teniers, “Beş Duyu”, 1635, The National Gallery, Londra	60
Resim 35: Adriaen Brouwer, “Acı İlaç”, 1635, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt	61
Resim 36: Pieter Bruegel, “Flaman Atasözleri”, 1559, Gemäldegalerie, Berlin	62
Resim 37: Pieter Bruegel, “Hasatçılar”, 1565, Metropolitan Museum of Art, New York	64
Resim 38: Hieronymous Bosch, “Saman Arabası”, 1485-1490, Museo del Prado, Madrid	65
Resim 39: Hieronymous Bosch, “Saman Arabası. Ayrıntı”	66
Resim 40: Hieronymous Bosch, “Saman Arabası. Ayrıntı”	66
Resim 41: Hieronymous Bosch, “Saman Arabası. Ayrıntı”	66
Resim 42: Velazquez, “İpek Dokuyanlar”, 1659, Museo del Prado, Madrid	67
Resim 43: Velazquez, “Köle Ezop”, 1641, Museo del Prado, Madrid	68
Resim 44: Velazquez, “Köle Ezop. Ayrıntı”	69
Resim 45: Murillo, “ Üzüm ve Kavun Yiyen Çocuklar”, 1645-1646, Alte Pinakothek, Münih	70
Resim 46: Gericault, “Giyotine Vurulmuş Başlar”, 1818, Nationalmuseum, Stockholm	73

Resim 47: Gericault, “Giyotine Vurulmuş Adamın Başı”, 1818-1819, Art Institute of Chicago	73
Resim 48: Gericault, “Kesilmiş Uzunlar”, 1818, Musee Fabre, Montpellier	73
Resim 49: Gericault, “Kesilmiş Uzunlar”, 1818, Musee des Beaux-Arts	73
Resim 50: Goya, “Üç Mayıs”, 1814, Museo del Prado, Madrid	74
Resim 51: Meissonier. Jean Louis Ernest, “Barikatlar”, 1849, Louvre Müzesi, Paris ...	75
Resim 52: Goya, “Savaşın Yıkımları”, 1810-1820	76
Resim 53: Goya, “Savaşın Yıkımları”, 1810-1820	76
Resim 54: Goya, “Savaşın Yıkımları”, 1810-1820	76
Resim 55: Goya, “Savaşın Yıkımları”, 1810-1820	76
Resim 56: Gerome, “Köle Pazarı”, 1867, Sterling and Francine Clark Art Institute	77
Resim 57: Turner, “Köle Gemisi”, 1840, Museum of Fine Arts, Boston	78
Resim 58: Turner, “Köle Gemisi. Ayrıntı”	79
Resim 59: Daumier, “İsyan”, 1860, The Phillips Collection, Washington	80
Resim 60: Daumier, “Transnonain Sokağı”, 1834	80
Resim 61: Courbet, “Taş Kıran İşçiler”, 1849, New Masters Gallery, Dresden	81
Resim 62: Millet, “Başakçılar”, 1858, Musee d’Orsay, Paris	81
Resim 63: Van Gogh, “Bir Çift Ayakkabı”, 1886, Van Gogh Müzesi, Amsterdam	82
Resim 64: Van Gogh, “Ayçiçekleri”, 1888, National Gallery, London	83
Resim 65: Soutine, “Sığır Leşi”, 1925, Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo	84
Resim 66: Anselm Kiefer, “Sol Invictus” 1996	84
Resim 67: Van Gogh, “Patates Yiyenler”, 1885, Van Gogh Museum, Amsterdam	85
Resim 68: Manet, “Folies Bergere’de Bir Bar”, 1882, Courtauld Güzel Sanatlar Enstitüsü, Londra	86
Resim 69: George Wesley Bellows, “Nakavt”, 1921, Litografi	87
Resim 70: Picasso, “Guernica”, 1937, Museo del Prado, Madrid	88
Resim 71: Picasso, “Ağlayan Kadın”, 1937, Londra	88
Resim 72: Otto Dix, “Yaralı Asker”, 1922, Özel Koleksiyon	88
Resim 73: Otto Dix, “Ölü Adam”, 1924, Museum of Modern Art, New York	89
Resim 74: Otto Dix, “At Kadavrası”, 1924, National Gallery of Australia	89
Resim 75: Otto Dix, “Çamur İçindeki Ölü Adam”, 1924, National Gallery of Australia	89
Resim 76: Otto Dix, “Yaralı Asker”, 1924, National Gallery of Australia	89
Resim 77: Gustave Dore, “Metroda Üçüncü Sınıf Yolcular”, 1872	90

Resim 78: Kathe Kollwitz, “Lebrter İstasyonunda Evine Dönen İşçiler”, 1897, Kathe Kollwitz Museum, Köln	91
Resim 79: Kathe Kollwitz, “Ekmek”, 1933	91
Resim 80: Otto Griebel, “Enternasyonel”, 1928-1930, Museum Fur Deutsche Geschichte, Berlin	92
Resim 81: Picasso, “Avignon’lu Kadınlar”, 1907, Museum of Modern Art, New York .	94
Resim 82: Gert Wollheim, “Yaralı Adam”, 1919, Özel Koleksiyon	97
Resim 83: Isaac Soyer, “Temizlik Yapan Kadınlar”, Smithsonian American Art Museum.....	97
Resim 84: Felix Nussbaum, “Kampta”, 1940, Historisches Museum, Berlin	97
Resim 85: George Grosz, “Berlin’de Sokak Sahnesi”, 1930, Özel Koleksiyon	98
Resim 86: Rembrandt, “Oto Portre”, 1669, National Gallery, London	99
Resim 87: Van Gogh, “Oto Portre”, 1889, Courtauld Institute Galleries, London	99
Resim 88: Cesar, “Sıkıştırma”, 1970, Sıkıştırılmış Bisiklet, Özel Koleksiyon	100
Resim 89: Leger, “İnşaatçılar”, 1950, Guggenheim Museum, New York	101
Resim 90: David Alfaro Siqueiros, “ Bir Çılgının Yankısı”, 1937, Museum of Modern Art, New York	102
Resim 91: David Alfaro Siqueiros, “Zapata”, 1931, Hishhorn Museum and Sculpture Garden, Washington	101
Resim 92: Gina Pane, “Psyche”, 1974, Galeri Stadler’deki Performansın Fotoğrafı, Paris	103
Resim 93: Ed ve Nancy Kienholz, “Sollie 17”, 1980, Özel Koleksiyon	104
Resim 94: Vik Muniz, “Çöp Resimleri Serisinden, Anne ve Çocuk”, 2008, Atık Maddelerden Oluşturulmuş Kolaj Resmin Fotoğrafı	105
Resim 95: Vik Muniz, “Çöp Resimleri Serisinden, Marat-Sebastio’nun Portresi”, 2008, Atık Maddelerden Oluşturulmuş Kolaj Resmin Fotoğrafı	105
Resim 96: Vik Muniz, “Çöp Resimleri Serisinden, Atlas”, 2008, Atık Maddelerden Oluşturulmuş Kolaj Resmin Fotoğrafı	106
Resim 97: Vik Muniz, “Çöp Resimleri Serisinden, Irma’nın Portresi”, 2008, Atık Maddelerden Oluşturulmuş Kolaj Resmin Fotoğrafı	106
Resim 98: Leon Golub, “Sorgu III”, 1981, Bez Üzerine Akrilik, Özel Koleksiyon	107
Resim 99: Paul Stopforth, “Sorgucular”, 1979, Ahşap Üzerine Grafit ve Balmumu...108	
Resim 100: Paul Stopforth, “Steve Biko İçin”, 1981, Ağaç Üzerine Karışık Teknik, Durban Art Gallery	109

Resim 101: Sam Nhlengethwa, “Steve Biko’nun Ölümü”, 1990, Kağıt üzerine Kolaj ve Karakalem, Witwatersrand University Art Galleries, Johannesburg	109
Resim 102: Marlene Dumas, “Gözleri Bağlanmış Adamlar”, 2001, Kağıt Üzerine Mürekkep	110
Resim 103: Marlene Dumas, “Gözleri Bağlanmış Adamlar. Ayrıntı”	111
Resim 104: Marlene Dumas, “Ağlama Duvarı”, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, David Zwirner Gallery.....	111
Resim 105: Luc Tuymans, “Lumumba”, 2000, Tuval Üzerine Yağlıboya, Museum of Modern Art, New York	113
Resim 106: Paulo Rego, “Brezilya’da İlk Ayın”, 1993, Tuval Üzerine Akrilik	114
Resim 107: Ernest Pignon Ernest, “Mahmud Derviş”, 2009, Ramallah	115
Resim 108: Ernest Pignon Ernest, “Mahmud Derviş”, 2009, Ramallah	115
Resim 109: Ernest Pignon Ernest, “Mahmud Derviş”, 2009, Ramallah	116
Resim 110: Nuri İyem, “Güvercin ve Kadınlar”, 1970, Tuval Üzerine Yağlıboya	117
Resim 111: Nuri İyem, “Portre”, 1984, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 90 cm	117
Resim 112: Neşet Günal, “Duvar Dibi III”, 1973, Tuval Üzerine Yağlıboya	118
Resim 113: Aydın Ayan, “Elektrik İşkencesi”, 1978, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160 x 100 cm	119
Resim 114: Lütfü Özden, “Kentin Sırrı”, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x160 cm.....	120
Resim 115: Burcu Perçin, “Duvar İktidarı Serisinden”, 2012, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 170 x 235 cm.....	121
Resim 116: Rahman Işık Sarıalioğlu, “Ölü Che-I”, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 86x108.....	124
Resim 117: Rahman Işık Sarıalioğlu, “Ölü Che-II”, 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 102x129cm.....	126
Resim 118: Rahman Işık Sarıalioğlu, “Irak”, 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x142 cm	127
Resim 119: Francis Bacon, “Baş VI”, 1949, Tuval Üzerine Yağlıboya, Hayward Gallery, London	128
Resim 120: Rahman Işık Sarıalioğlu, “Madenci”, 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 88x107 cm	128
Resim 121: Rahman Işık Sarıalioğlu, “Kuzey Afrika”, 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x142 cm.....	130

Resim 122: Rahman Işık Sarıalioğlu, “Metin Altıok”, 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 102x129 cm.....	131
Resim 123: Rahman Işık Sarıalioğlu, “Filistin’li Çocuk”, 2010, Kağıt Üzerine Pastel, 32x23 cm	133
Resim 124: Rahman Işık Sarıalioğlu, “Kuzey Afrika”, 2012, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 29x21 cm	133
Resim 125: Rahman Işık Sarıalioğlu, “Madenci”, 2010, Kağıt Üzerine Pastel, 29x21 cm.....	134
Resim 126: Rahman Işık Sarıalioğlu, “Irak”, 2011, Kağıt Üzerine Pastel, 29x21 cm..	134
Resim 127: Rahman Işık Sarıalioğlu, “Metin Altıok”, 2012, Kağıt Üzerine Pastel, 29x21 cm	135
Resim 128: Rahman Işık Sarıalioğlu, “İsimsiz”, 2012, Kağıt Üzerine Pastel, 29x21 cm.....	136

1.GİRİŞ

Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici.*
(Baudelaire, 1996, s:235)

Tarih, şiddetin yoğurduğu kara zaman! Sürekli yanı başımızda olan, yüzleşmemiz gereken acı. Ve bu yüzleşmeden “direnen yüzlerimiz” doğacak. Yönünü ezen tarihe karşı çevirmiş, uygarlığın vahşi atlarıyla yüzleşen mağlup yüzler.

Tarih ezen bir makineye benzeyen zamandır. Tarih ve uygarlık bugüne değin ezilenlerin üzerinden yürümemiş midir zaten? Zamanın ruhundaki şiddetle yüzleşmemiz için, zamanın “nesnesi” ile yüzleşmemiz gerekmez mi? Ezilenler, salt tarihin, ezenin nesnesi değil, aynı zamanda tarihin gerçek yüzünü açığa çıkaran “karşı-varoluştur.” Ölülerin bile bir varoluşu vardır, gerçekliği haykıran bir iz ve onu kendi yüzünde mahkum eden ezilmiş bir varoluş! Mağlup bir yüz, dünyanın yüzüdür aynı zamanda. Çünkü tarihin izi ya da dünyanın eti, en çıplak şekilde o yüzlerde yansır. Ezilenlerin yüzleri, zamanın kanlı etidir. Ve tarih (zaman) yalandan ibarettir. Hakikatin izi ise onların yüzündeki ışıktadır. Bizim görevimiz ise, tarihin şiddetini açığa çıkaran ışık ile boyamaktır.

İnsan yüzü hem psikolojik, hem de sosyolojik anlamda derin bir varoluşun izlerini taşır. Bu varoluş aynı zamanda derin bir yaranın yansımasıdır da. İnsan yüzü, tarihin zafer alanıdır bir anlamda. Uygarlığın vahşi atlarının koşturduğu bir savaş alanı. Hangi “yüz” salt kendinden ibarettir?

*Acım benim, elini ver, gel yanıma

Evet, kendinden ibaret bir yüz yok. Her yüz binlerce yıllık tarihin ve sosyal ilişkilerin toplamı. Yüzlerimizin oluşmasında böylesi bir tarihsel akıntının rolü büyüktür. Bu anlamda bir insanın yüzü aynı zamanda onu taşıyan tarihin yüzüdür de. İnsan mı tarihi oluşturur yoksa tarih mi insanı? İkisi de doğrudur. İç içe geçmiş çapraşık ilişkiler yığınıdır tarih. İnsan yüzü de, tıpkı tarih gibi zengin ve sonsuz ilişkiler toplamıdır. İşte bu yüzden, “yalnız” bir yüz yoktur. Bütün yüzler kalabalık değil midir zaten? Her yüzde bir başkası gizlidir. Ve her yüz başkalarının tarihinin toplamıdır! Uygarlığın içerisinde oluşan kimi insan yüzleri, çok derin yaraların izlerini bulunduğu zamana taşır. Zamanın yaraladığı insan yüzleridir bunlar. Bu yüzlerde “kara zaman” o kadar belirgindir ki, zamanın şiddeti o yüzlerde adeta taşlaşır. Ezilenlerin yüzleri, zamanın ağırlığını kendinde yansıtan mezar taşları gibidir? Zamanda mağlup olanlar, ezilenler; tarihi ve zamanı kendi yüzlerinde lanetlerler. Çünkü onların yüzleri, akıp geçen zamanın tanığıdır! Bu tanıklık kendi içerisinde bir direnişi de barındırır. Ezen zamanlarda yoğrulan mağlupların yüzleri, şiddete uğramış bir varoluşun izlerini taşır ve bu varoluş ontolojik bir direncin de kaynağıdır aynı zamanda. Ontolojik direnç, tarihsel şiddetin açığa çıkarılmasıyla görünürleşen kıyımın imgesinde mevcuttur ve bu imge her imge gibi diyalektiktir. Ezilenlerin yüzleri salt tarihin nesnesi değil, eşzamanlı bir direnci içlerinde taşıyan yüzlerdir aynı zamanda. Onların yüzleri, şiddetin insanı rahatsız eden acı gerçekliğini trajik dille haykırarak eşzamanlı bir şekilde direnişi de haykırmış olur. Kurtuluş imgesinin gömülü olduğu bir dil, trajik bir dildir belki de. O halde her mağlubun yüzü bir “imdat çılgılığıdır.” İnsanın yüzüne gömülü bu çılgılık. Ezilen bir insanın yüzü karanlık zamanları yansıtan bir aynaysa eğer, o aynadan yansıtacak olan çılgılık bizleri derinden yaralayacak ve ayna direncimizi çağıracaktır. Auranın görevi ise çılgılığı gömülü olduğu yerden çıkartıp bizlerle yüzleştirmektir. Aura, tarihin bizlere unutturmaya çalıştığı anları, bir başka deyişle “barbarlık belgelerini” bugüne ve geleceğe taşıyarak, bizleri tanık olmaya, bir tür yüzleşmeye çağırır. Sanat yapıtının geçmişi, şimdiyi ve geleceği tek bir ana sığdırması, yani imgenin zamandışılığı, ezilen insanların yüzlerini (tanık olduğumuz için kendi yüzlerimizi) de zamandışı yapar ki, bu zamansızlık tarihin egemenliğini kırar ve mağlupların yüzleri kaybetmiş de olsalar direnmeye devam ederler. Çünkü zamanın diğer

adı egemen tarihtir ve sanat, özerk yapısı ve zamandışılığı sayesinde yeni bir tarih yazarak, baskın tarihe karşı “zamansız” bir direnci de doğurur. Mağlup olma durumu, tarihsel, yaşanmış bir sonuç ise Auranın direnci de bir o kadar zaman dışıdır. Yaşanmış bir gerçekliği yaşanmamış kılmak mümkün değildir. O halde mücadele, tarih ile birlikte zamanda akarak değil, zamanın dışında “tarihsiz” bir noktadan geçmişe bakabilmek ile mümkündür.

“Zaman *hayatın ve sanatın kara katilidir*. Ancak, sanat bu kara katile teslim olmaz, ona direnir.” (Artun, 2004, s:46)

Aura gücünü, dışarıya taşıyabildiği bakış noktasından alır. Akıp giden tarihin dışına çıkabilmesi ve imgeyi tarihsiz kılabilmesi onun gücüdür. Ezilenlerin imgeleri her ne kadar tarihsel şiddeti kendinde taşıyor olsa da, bu tarihsel ve güncel sahneler sanat yapıtında şiddeti taşıyan zamanın dışına çıkarak, direnişin özerk, *kendinde zamanını* da yaratıyorlar. Sanat yapıtı, bizlere tarihin dışında “tarihsiz bir zaman”ın da varolduğunu ve direnişin hala nefes alabildiğini kanıtlıyor. Sanat yapıtı, tarihin içerisinde tarihsiz olabilendir. İlerleyen zamana ve uygarlığa meydan okuyup karşı-söylem yaratabilmek döngüsel (romantik) zamanı gerektirir. Geçmiş içersine katarak döne döne ilerleyen bir zamanda. Modern sanat ve romantik devrimci arzu, kendini ilerleyen zamandan kopararak var eder. Tarihsel çizgiden kopabilme arzusu, bir başka zamanın ve “varoluşun” olabildiğinin de kanıtıdır. Fakat bu karşı-varoluşu besleyen, onun yaratılmasında tarihin karanlık yüzüne tanıklık eden yine o tarihin mağlup ettiği insanlardır. Ezilenlerin yüzlerinin bu denli önemsenmesinin nedeni bir karşıt-varoluşun yaratılabilmesi için en uygun ifadeleri taşıyor olmalarıdır. Bu ifadeler sayesinde, tarih ve şiddet, insan yüzünde ete kemiğe bürünür. Bir anlamda onların yüzleri, tarihin ve şiddetin izini sürebileceğimiz uzamdır. Günümüzde, zamanın ruhuna direnirken geri çekilebileceğimiz bir “cephe” kalmamıştır. Bugün kültürel işgal yaşamın her yerindedir. Bu işgalden bağımsız pek bir uzam nerdeyse kalmamıştır artık. İlerleyen tarih sadece nesneleri değil, ruhlarımızı da tutsak kılmıştır. O halde, direnişin ilk başlayacağı cephe yine kendi ruhlarımızdır. Ve elbette ruhlarımızın ifadesi olan yüzlerimiz, direnişin uzamı ve zamanıdır. Peki ama, günümüzde tüm insanları içersine alan bir kültürel işgalden söz

ediyorsak eğer, hemen hemen herkesin bir anlamda ezilenler sınıfına girmesi gerekmez mi? Özgür - tutsak bir birey olmak ile ezilen bir insan olmak arasında yine de hala büyük bir fark var. Çünkü, tarihsel şiddet ezilenlerin içerisine işlemiştir. Dolayısıyla onların varoluşu, egemen şiddeti açığa vurabilecek zengin bir potansiyele sahiptir.

Ezilenlerin yüzleri, zamanın karanlık yüzünde açılan büyük bir yaradır. Ezilenlerin ontolojisi sayesinde yarayı genişletip, tarihi ilerleyen çizgisinden dışarıya taşırabilmek sadece bir düşünürdür? Elbette salt imgenin kendisi, bu düşünüşü başarabilecek güçte değildir. Fakat yine de aura, bu romantik arzuyu içerisinde barındırabilecek “kayıp zamandır.” Bizler kayıp zamanı “mağlup” olanların, kaybedenlerin yüzlerinde arayacağız.

2.Ezilenler Kavramı Üzerine

“Tarih bizi bozuk, çarpık insanlar haline getirmek için bir aldatmacadır.” (Genet, 1994, s:120)

Yeryüzü kadar yaşlıdır onların yüzleri. Bu dünyanın yüzü de, kişiliği de onlardan sorulur. Yüzlerindeki yaşanmışlık tarihin ayak izleridir ve dünyayı - tarihi – apaçık görünür kılan bu izlerdir. Uygarlık dediğimiz –bir yönüyle de- “kıyıcı” süreç, kendini ezilenlerin kıyımına borçludur. O halde “kıyım” onların kişiliğini oluşturan ana unsurdur denebilir. Kıyımın özneleştiği tarih, ezilenlerin “şey”leştiği, diğer bir deyişle “ötekileştiği” bir süreçtir. Tarihin “kıyıcı” yüzünü açığa çıkarmak için, tarihi bir başka açıdan; ezilenlerin perspektifinden okumak gerekir. Elbette bu tez, bir tarih okuması değildir ve böyle bir iddiası yoktur. Fakat bizler, “tarihi” anlayabilmek için “mağlupların tarihine” dokunmamız gerektiğinin bilincindeyiz. O halde tarihe geri dönüp baktığımızda “ezilenlerin” tarafında olabilmek için tarihi tersten okumak gerekmektedir.

“Tarihin patikalarına, başka insanlarca lanetlenen insanın tarihine izleri takip ederek geri dönmemiz ... gerekir.” (Fanon, 2007, s:287)

“Ezilenlerin Tarihi”, “Lanetlilerin Tarihi” ya da “Kıyımın Tarihi”; ne ad koyarsak koyalım böylesi bir tarih okuması salt onların kişiliğini değil aynı anda dünyaya içselleşmiş “egemen şiddeti” de okumak anlamına gelecektir. Lanetlenen insan lanetleyen insanın en gerçek tanığıdır. Fanon’un belirttiği gibi “izleri” takip ederek tarihe bakmak tarihi geriye doğru taramak anlamındadır ve bu sayede alternatif tarih, bir başka deyişle egemenlerin tarihini oluşturan “gizil” tarih su yüzüne çıkabilir. Tarihin içerisinde bir başka tarih de gizlidir denebilir. İlerleyen tarihin motoru, “can suyu”, lanetlilerin ölüleriyle, sürekli kaybedişleriyle kendini yeniler. Akan tarih “can suyunu”, cansız bedenlere borçludur ve mağluplar cansız bedenleri ile tarihe “can” verenlerdir. Gizil tarih ya da mağlupların tarihini yeniden yazmaya çabalamak (burada sözü edilen tarih yazımı, tarih biliminden ziyade “ilerleme” ideolojisinin, yani egemen tarihin eleştirisidir.) ilerleme ideolojisi ile bir sorunumuz olduğu anlamına gelir. Çünkü ilerleyen tarih aynı

zamanda bir “kıyım” sürecidir. Ezilenler, bu süreci bedenlerinde en küçük hücrelerine kadar yaşayan, ilerleyen tarihi bedenlerinde taşıyan insanlardır. Tarihi ileriye taşıyan tüm zamanlara yayılmış milyonlarca ölü insan değil midir? Ezilenlerin “sırtlarında bir mezar taşı” gibi taşıdıkları tarihin bizleri kurtuluşa mı yoksa felakete mi sürükleyeceğini sorgulamamız gerekir. Böyle bir sorgulama sayesinde ezilenlerin tarihteki rolünü daha iyi okuyabiliriz.

Walter Benjamin, (1892-1940) ilerleyen tarihin insanları kurtuluştan çok yok oluşa doğru sürüklediğini ifade eden, zamanımızın “romantik” ruhlarından biriydi. Ona göre ilerleyen tarih; egemenlerin yazdığı, sürekli mağlupların üzerinden yürüyen kazananların tarihidir. Fakat, “ezilenlerin üzerinden yürüyen tarih” sayesinde, mağlupların izlerinden oluşan bir “karşı yol” da açılacaktır.

“Benjamin’e göre, tarihin diyalektiği zorunluluklar şeklinde işlemez. *Tarih bizden yana* söylemi saçmalığın ta kendisidir. Tarih kimseden yana değildir. Onun, bunun ya da ötekini, öyle ya da böyle kazanacağını düşünmek aptallıktır. İlerlemeye sırtını dayamak, tarihe teslim olmaktır. Tarih ise, Adorno’nun bir terimini ödünç alırsak, hep zorbanın *haklı çıktığı* bir zemindir. Bu nedenle Benjamin 1930’ların etkisiyle de *evine döner* ve kurtuluşu tarihin dışında arar. Kurtuluş tarihin dışındadır. Bir Alman Yahudisi için 1930’larda gidecek fazla bir yer de yoktur hani. Hegel’e göre, evrensel tarih evrensel mahkemedir. Yani tarihte kazanan hep haklıdır. Benjamin tam da bunun tersini söyler. Kazananlar hep haksız olanlardır. Hegel’e göre, tarih insanları yargılar. Benjamin’e göre ise insanlar tarihi. Benjamin’in kurduğu en anlamlı cümlelerden biri: *Bizim kuşağımızın deneyimi şudur: Kapitalizmin ölümü eceliyle olmayacaktır* şeklindedir.” (Dellaloğlu, 2005, s:36)

Benjamin, ilerleyen tarihin Hegel’in belirttiği gibi evrensel bir mahkeme olmadığını, adaleti sağlayan bir süreç olduğunun aksine sürekli zorbarların kazandığı bir süreç olduğunu belirterek, ezilenlere yani tarih sahnesinde sürekli kaybedenlere ayrı bir rol biçer. O, tarihe bir “özne” rolü veren klasik diyalektiğin aksine, tarihin “tarafsız” olduğunu belirtir. Tarih her zaman egemenlerin özne olduğu bir zemindir. Ona göre kurtuluş, ilerleyen tarihin olgunlaşması sayesinde oluşacak “doğal” bir sonuç değil, aksine ilerleyen doğal sürecin durdurulmasıdır. Benjamin’in belirttiği gibi: “Sınıfsız toplum ilerlemenin tarih içindeki nihai hedefi değil, daha ziyade bin kez başarılamayan, fakat en sonunda gerçekleşen durdurulmasıdır.” (Löwy, 2007, s:122) Tarih otomat bir şekilde ilerleyerek kendi

kurtuluşunu gerçekleştiremez. Aksine tarihin derinliklerinden gelen bir “karşı geleneğin” tarih sahnesine çıkması ile mümkündür kurtuluş. Bu gelenek ezilenlerin geleneğidir. Bir çok kez denenen, kimi cılız kalan, kimi ise tarihte büyük ses getiren ayaklanmaların, bir başka deyişle “ezen tarihin dışına çıkabilme” çabalarının geleneğidir bu. Benjamin, ezen tarihin geleneğinin karşısına, “karşı-geleneği” çıkarır. Ezilenlere biçilen rol büyüktür. Otomatlaşan tarihsel öznenin yerini egemen tarihin nesnesi durumunda olan karşı-özne; ezilenler alacaktır.

“... belli bir dönemin iktidar sahipleri, daha önceki bütün galiplerin mirasçılarıdır. Bu durumda galip gelenle özdeşleşme, her zaman tüm iktidar sahiplerinin işine yaramaktadır. Bu söylenenler, tarihsel maddeci için yeterlidir. Bugüne değin zafer kazanmış kim varsa, bugün iktidarda olanları bugün yere serilmiş olanların üstünden geçiren zafer alayıyla birlikte yürümektedir. Savaş ganimeti de, adet olduğu üzere, bu zafer alayıyla birlikte taşınmaktadır. Bu ganimet kültür varlıkları diye adlandırılmaktadır. Tarihsel maddeci, bunları arada bir uzaklık bırakarak izleyen gözlemci kimliğindedir. Çünkü önünde kültür varlıkları diye gördüklerinin hepsi, insanın tüylerinin ürpermeksizin düşünemeyeceği bir kaynaktan gelmektedir. Bunlar varlıklarını, yalnızca onları yaratan dehalara değil, ama aynı zamanda o dehalarının çağdaşlarının adı anılmayan angaryalarına borçludur. Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliğini taşımasın. Böyle bir belge nasıl barbarlıktan arınmış değilse, belgenin kuşaktan kuşağa geçişini sağlayan gelenek süreci de barbarlıktan uzak sayılamaz. Bundan ötürü tarihsel maddeci, sözü edilen gelenekten olabildiğince uzaklaşır. *Tarihin tüylerini tersine fırçalamayı*, kendisi için görev sayar.” (Benjamin, 1993, s:36)

“Tarihin tüyleri tersine fırçalandığında” uygarlığın derinlerdeki yüzüyle karşılaşırız. Barbarlıkla özdeşleşen bu geleneğin nesnesi durumunda olan ezilenler, uygarlığı oluşturan “gizil güçtür.” Bundan dolayıdır ki kültür ile barbarlığın iç içe geçtiği bir süreçte ezilenlerin rolü büyüktür. Çünkü, ölerək kültürü yaşatan, tarihin trajik kahramanlarıdır onlar. Dünyayı sırtında taşıyan mitolojik kahraman Atlas gibi, ezilenler de yeryüzünü (uygarlığın yükünü) sırtlarında taşımazlar mı? Onlar, kendilerini vuracak silahı kendi sırtlarında taşıdılar. Ezilenlerin geçmişten bugüne gelen “lanetli” konumları, tarih boyunca dünyayı sırtlarında taşımalarından kaynaklanır. Çünkü, “dünya” onların sırtlarının üzerinde “kendini kurarken”, onlar yeraltına itilmişlerdir. “Dünyanın” kendi varlığını kurduğu ideolojik zeminde onlar, “görülmeyen, gereksiz bir varoluşa”

indirgenmişlerdir. Ezilenlerin varoluşları, kendi kurdukları dünyanın kurguladığı bir “nesne varlığı” indirgenmiştir. Lanetlenmişlerdir! Kıyıda köşede, yeraltında görünmeyen bedenlere sahiptirler.

“Kim, ezen bir toplumun korkunç anlamını kavramaya, ezilenlerden daha hazırlıklıdır ki? Kim baskının etkilerinden ezilenlerden daha fazla zarar görür? Kim özgürleşmenin gereğini onlardan daha iyi anlayabilir? Onlar özgürleşmeyi şans eseri değil ... özgürleşme için mücadele etme gereğini tanıyarak kazanacaklardır.” (Freire, 2008, s:23)

Öncelikle, ezilenlerin böylesi bir mücadelenin farkına varabilmeleri için kendi bedenlerini; büyük özne tarafından “görülmeyen bedenlerini”, keşfetmeleri gerekmektedir. Çünkü, bedenlerinin keşfi aynı zamanda “tarihteki mevcudiyetlerinin de keşfidir.” Tarihteki mevcudiyetleri “görünen olmalarına” bağlıdır. “Görünen olmak”, tarihte “beden” kazanmak anlamına gelir ki görünür olan aynı zamanda “görünmeye değer olandır”. Beden kimliğini “egemenin gözünden” kazanır. O halde, “dünyada mevcut olabilmek” için egemen öznenin baktığı uzamda olabilmek yeterli değildir. Önemli olan bu uzamda bedene yüklenen değerdir. Geleneksel tarih aynı zamanda geleneğin söylemidir ve her beden “kendine bağışlanan beden” kadardır! Evet, tarih ezilenlere bir beden bağışlar, fakat “bağışlanan” beden, doğal olarak her zaman bağışlayanın görmek istediği kadardır. Bir başka deyişle kurban bedendir. “Yanlış yaşam, doğru yaşanamaz.” (Adorno, 1998, s:41) Başkası tarafından kendisine bağışlanan bir bedenin yaşamı ne kadar doğru olabilir? O halde bedeni tarih sahnesinde görünür kılmak, onu özgürleştirmek için yeterli değildir. Çünkü, tarih değerlerin biçildiği ideolojik bir sahneyse eğer; “görünen”, o değeri biçen “öznenin” yargısı kadar görünecek ve mevcudiyet kazanacaktır. Yukarıda ezilenlerin “görünmeyen bedenlere” sahip olduğunu ve tarihteki mevcudiyetlerinin “görünen” olmalarına bağlı olduğunu belirtmiştik. Şimdi ise “görünen” olmanın özgürleşmek için yeterli olmadığını, görüneni belirleyenin “baskın tarihin yargısı” olduğunu söylüyoruz. Bu durumu daha açık olarak şöyle ifade edebiliriz; beden, mevcudiyetini tarihin yargısına borçludur, ne kadar görünüyorsa o kadardır. O halde “görünür” olmak, “tarihin biçtiği değer dışına çıkabilmekle” mümkündür. Bu, ancak “kurban” bedenin kurbanlığının farkına

varabilmesiyle gerçekleşebilir. Konunun görünen – görünmeyen – beden kavramlarının etrafında gezinmesinin nedeni, resim sanatının ezilenler ile kuracağı ontolojik ilişkinin beden üzerinden şekillenecek olmasından kaynaklıdır.

“Tarihin biçtiği değerın dışına çıkabilmek” ne demektir? Böyle bir şey mümkün müdür? Ya da şu şekilde soralım; tarihin dışında bir zaman mevcut mudur? Bu soruya verilecek cevap, elbette ki “dışarıdaki” bu zamanın “gelecekte” olduğu ya da olabileceğidir. Bedene değerini veren, onu şekillendiren tarihin dışına çıkabilmek şu an için mümkün görünmemektedir fakat tarihin yargısının dışına çıkabilmek gayet mümkündür. Gelenekle birlikte akan tarihin iç yüzünü, ilerleyen tarihin şekillendirdiği “dünya” ile ontolojik bir ilişkiye giren “beden” üzerinden okuyabiliriz. Ezilenlerin yüzleri üzerinden girilecek böylesi bir ontolojik ilişki, ilerleyen tarihin “bilincinin” ve “yargısının” görünüyor olduğu anlamına gelir. Tarih boyunca sürekli bir “görünen nesne” konumunda olan ezilenler, böylelikle “kendini göreni” bedenleri üzerinden göreceklendir. Böylelikle tarihin ilerleyen yargısı anlık da olsa kırılacak ve kırılan yargının yerini ilerleyen tarihin karanlık yüzünü açığa çıkaran ezilenlerin kendi yargıları alacaktır. Bizleri yargılayan tarihi yargılamak, ilerleyen tarihi sekteye uğratar ve bu yargı sayesinde “algı” tarihin dışına çıkar. İlerleyen tarihsel perspektifin dışına çıkmak, o perspektifin tescili ile mümkündür. Tarihin akışını durdurmak, tarihin esintisiyle akıp giden ezilenlerin, yolda kendi yüzlerine rastlamalarıyla mümkündür. Geçmiş ve kendi yüzlerine tutulan “ayna” ile.

“Tarihin akışını parçalama bilinci, eyleme geçtikleri anda devrimci sınıflara özgü olan bir bilinçtir. Büyük Fransız Devrimi, yeni bir takvim yürürlüğe koymuştu. Bu takvimin başlangıcını oluşturan gün, bir hızlı çekimin işlevini görür. Bayram günleri, yıldönümleri olarak sürekli geri dönen, aslında ise hep aynı kalan günlerdir. Demek ki takvimler, zamanı saatler gibi ölçmez. Takvimler, yüz yıldan bu yana Avrupa’da artık sanki izi bile kalmamış olan bir tarih bilincinin anıtlarıdır. Temmuz devrimi sırasında bile bu olayı sergileyen bir olay olmuştu. İlk savaş gününün akşamı gelip çatığında, Paris’in çeşitli bölgelerinde birbirinden bağımsız olarak, kulelerdeki saatlere nişan alındığı görüldü. Kehanet gücünü belki de uyağa borçlu olan bir görgü tanığı, o sıralarda şunları yazmıştı:

Qui le croirait! on dit qui'irrites contre l'heure
De nouveaux Josues, au pied de chaque tour.
Tiraiennt sur les cadrans pour arreter le jour*.”(Benjamin, 1993, s:41)

2.1. Uygarlığın Kökeninde Efendi – Köle İlişkisi

“Bir tek insanın bile acıları unutulursa,
kurtuluş gerçekleşemez.” (Löwy, 2007, s:44)

Uygarlık kendi varlığını efendi – köle ilişkisine borçludur. Bu ilişkinin yarattığı dehşet, uygarlığa içselleşen bir dehşettir.

“ dünyanın ... devrimle dönüştürülmesi, veri olan Dünyanın bütün olarak *olumsuzlanması*, kabul edilmemesini önceden varsayar. Ve bu mutlak olumsuzlamanın kökeni ancak, veri olan Dünyanın ya da daha doğrusu bu Dünyaya egemen olan şey ya da kişinin, bu dünyanın Efendisinin uyandırdığı mutlak dehşet olabilir.” (Kojeve, 1988, s:29)

“ Mutlak dehşet”, uygarlığın kökeninde gizlidir ve onu oluşturan gizil güçtür. Hobbes’la özdeşleşen “homo homini lupus”** cümlesi, uygarlıktan önceki doğal yaşamın kaçınılmaz şiddetine gönderme yapar. Ona göre uygarlık öncesindeki insan, sürekli savaş halindedir ve ölümden kaçmak için iktidarı bir üçüncüye devreder. “Üçüncü”, sürekli birbirleriyle savaşan iki insanın kaçınılmaz olarak sığındığı “Devlettir”. Hobbes; devleti, dolayısıyla iktidarı, insanın doğasının “kötü” olduğu ve insanın savaşmaya mahkûm olduğu düşüncesine dayandırarak “metafizikleştirir”. Böylesi bir metafizik, iktidarı dokunulmaz kıldığı gibi, efendi – köle ilişkisini de mutlaklaştırır.

* Kim inanırdı! Derler ki saate karşı öfkeli
Yeni Yaşualar, her kulenin dibinde
Asıldılar tetiklere zaman dursun diye

**”İnsan insanın kurdudur” (Hobbes bu sözü Romalı hiciv yazarı Plautus’dan almıştır.)

“Bir toprak parçasının etrafını çitle çevirip *bu bana aittir* diyebilen, buna inanacak kadar saf insanlar bulabilen ilk insan, uygar toplumun gerçek kurucusu oldu. Bu sınır kazıklarını söküp atacak ya da hendeği dolduracak, sonra da hemcinslerine *bu sahtekara kulak vermekten sakınız! Meyvelerin herkese ait olduğunu, toprağın ise kimsenin olmadığını unutursanız, mahvolursunuz* diye haykıracak olan adam, insan türünü nice suçlardan, nice savaşımlardan, nice cinayetlerden, nice yoksulluklardan ve nice korkunç olaylardan esirgemiş olurdu!” (Rousseau, 1982, s:155)

Naif bir örnekle ifade etmiş olsa da Rousseau, uygarlığın doğuşunun mülkiyet fikri olduğunu belirtmiş ve uygarlık öncesi dönemin Hobbes’un aksine “daha mutlu” bir dönem olduğuna inanmıştır. Rousseau’ya göre “insan insanın kurdudur”, fakat bu uygarlık dönemindeki insan için geçerlidir. Devleti mutlaklaştıran Hobbes ve mülkiyeti olumsuzlayan Rousseau, insanın doğasına dair iki farklı görüşü dillendirirler. Mutlak dehşetin kaynağını uygarlık öncesi döneme dayandıran Hobbes ile mutlak dehşeti uygarlığın kökenine dayandıran Rousseau arasındaki temel fark şiddetin doğasıyla ilgilidir. Hobbes; şiddeti “homo homini lupus” ile insanın doğasına yükleyip metafizikleştirirken, Rousseau; “homo homini lupus” un kaynağını uygarlık olarak görerek şiddetin kaynağını da uygar topluma dayandırır. Uygar toplumları oluşturan köken, efendi – köle ilişkisidir. Uygarlık, başlangıcından bugüne kendini ezilen sınıfların emeklerinin üzerinde kurmadı mı? Uygarlığın temelinde “adaletsizlik” yatar. Uygarlığın doğuşunu efendi – köle diyalektiğinden bağımsız düşünmemiz imkânsızdır. Fakat Platon’a göre böylesi bir efendi – köle ilişkisinin temeli adaletsizliğe dayanmaz. Eflatun’un adaletten anladığı şey, Yunan düşüncesinde felsefenin ortaya çıkışından önce de varolagelen çok önemli bir kavramdır. Evren hakkındaki bu dini ve ahlaki anlayışa göre;

“... herkesin ve her şeyin belirlenmiş bir yeri; belirlenmiş bir görevi ve fonksiyonu vardır. Başka bir deyişle, evrende, bütün varlıkları (tanrılar da dahil) kapsayan bir alinyazısı ya da yasa geçerlidir...adalet ve doğruluk, herkesin kendi yerinde bulunması, kendi sınırlarını aşmaması, kendi görevini yerine getirmesidir ... Ahlaklı, erdemli ve doğru kişi de, ruhun aşağı kesimleri (duyumlar, istekler, tutkular) daha yüksek ve tanrısal olan kesimin yani aklın buyruklarına uymalıdır. İnsanı insan kılan akıl egemen olmadıkça, doğruluktan, erdemden ve mutluluktan söz edilemez. Tıpkı bunun gibi, doğru, adaletli ve mutlu devlette de, yönetilenler (halk), yöneticilerin (koruyucular ve yardımcıları) buyruğuna baş eğmelidir.” (Hilav, 1973, s:8–9)

Platon'a göre "efendi-köle ilişkisi tam aksine bir "adaletin" sonucudur. Burada sözü edilen "adalet" doğrulukla ilişkilidir ve "doğru kişi" , tanrısal olana, ideaya yakın olandır. En üstün idea olan "iyi ideası", insanlara "akıla" (egemene) itaat etme zorunluluğunu yükler. Doğruluğa veya ideaya en yakın Akıl'a, bir başka deyişle de "egemen" olana itaat; Platon'un devletinde adaletin olmazsa olmaz koşuludur. O halde toplumun alt kesimleri ile üst kesimlerinin arasındaki ideolojik fark "ideaya" dayandırılarak "metafizikleşir" ve dokunulmazlaşır. Platon'un böyle düşünmesinin nedeni; bize göre, uygarlığın efendi-köle ilişkisine dayanmaya mecbur olmasıdır. Uygarlık; daha önce de belirttiğimiz gibi, kendini ezilenlerin sürekli acı çeken bedenlerine borçludur. Bu yüzden uygarlık sürecinde "mutlu bir devletin" ya da toplumun gerçekleşmesi, toplumun alt kesimlerindeki insanların ezilmeleri ile mümkündür. Uygarlığın başlangıcından günümüze kadar hiç değişmeyen gerçeği, farklı biçimlerde de olsa, "birilerinin" toplumun alt tabakalarını oluşturma zorunluluğudur.

"Kölelerin sömürülmesi, tarihte bilinen sömürü biçimlerinin yalnız ilki değil, aynı zamanda en zalimi oldu. Yoksulluk içinde sürekli olarak borçlanıp köleleşmek tehdidi altında sürünerek yaşayan özgür insanların durumu da, o kadar çetindi.

Efendiler, ancak sürekli bir baskı örgütünün varlığı ile köleleri ve topluluğun özgür üyelerini ellerinde tutabilirler ve onları kendi yararlarına, kendi zenginliklerini arttırmaya ve doymak bilmez açgözlülüklerini tatmin etmeye zorlayabilirlerdi. Bu organizma, giderek devlet haline geldi." (Kerov, Zubritski, Mitropolski, 1976, s:73)

Uygarlık kendini var ederken "baskı" aletlerine muhtaçtı. Öyle ki uygarlığı baskı kültüründen ayrı düşünmek günümüz aydınlarının sürekli düştüğü bir "safdilliktir". Sürekli akıllarda olumlu bir imge uyandıran uygar insan kavramı, aslında sömüren tarihin sonucudur. Günümüz uygarlığında da "sömürü" adına değişen hiçbir şey yoktur. Uygarlık aynı zamanda bir baskı kültürüdür. O halde uygarlık aynı zamanda bir huzursuzluğun da kaynağıdır. Ezilenlerin karşı çıkması gereken gelenek bir anlamda da "uygarlığın – baskı kültürünün - geleneğidir". Trajik ama gerçek olan, hepimizi rahatsız edebilecek bir durum söz konusu. Bu durum; uygarlığın hiç de masum bir kavram olmadığıdır.

“Bireysel özgürlük uygarlığın getirdiği bir şey değildir. Bu özgürlüğün en fazla olduğu dönem her tür uygarlıktan önceki dönemdi, ancak o zaman da özgürlük genellikle değersizdi çünkü birey bunu savunmaktan neredeyse tümüyle acizdi. Uygarlığın gelişmesiyle bu özgürlüğe kısıtlamalar getirilir ve adalet de bu kısıtlamaların herkes için geçerli olmasını gerektirir. Bir insan topluluğunda özgürlük arzusu olarak ortaya çıkan şey var olan adaletsizliğe karşı isyan olabilir, böylece uygarlığın daha da gelişmesine katkıda bulunabilir, uygarlık ile uyum içinde kalabilir. Ancak bu özlem, kişiliğin uygarlık tarafından dizginleşmemiş kökenlerinden de kaynaklanabilir ve uygarlık düşmanlığının temelini oluşturabilir. Demek ki özgürlük isteği uygarlığın belirli türlerine ve taleplerine ya da uygarlığın kendisine karşı çıkar.” (Freud, 1999, s:54)

Özgürlük kavramı, uygarlığın içinde - baskı kültüründe - filizlenmiş bir kavramdır. Bu sebeple, tarih sayfasında “ayaktakımının ayaklanışları” uygarlığın kökenindeki baskıya karşı koyuşlardır. Egemen kültürün zaman zaman ezilenleri ayaktakımı olarak adlandırması rastlantı değildir. Onlar, uygarlığı ileriye taşıyan “ayaklardır” gerçekten de. Tarih ve uygarlık bir bedene bürünseydi, “kültür” o bedenin “aklı”, “ezilenler” ise “ayakları” olurdu. O halde ayakların özgürleşebilmeleri için ilerleyen tarihin çizgisinden ayrılmalrı gerekmektedir. Ayakları kendi yolunda sürükleyen “beden” (tarih, uygarlık) doğallıktan kopuş, bir kurgu olduğuna göre, bedenin bütün uzuvları o bedenin “aklı” tarafından kurgulanırlar. Uygarlık, doğadan koparak oluşmuştur fakat kurgu süreci salt doğa üzerinden yürümemiştir. Uygarlığın içindeki “doğal” olan, (Platon’un ideaya yakın olanın egemenliği düşüncesini hatırlayalım) dışarıdaki “doğa” gibi görülmüştür. Daha net bir ifade ile söylersek; uygarlık kendini doğanın kurgulanmasına borçlu ise, uygarlığın sürekliliği de kendini, içindeki “doğal olanın” yaratılmasına borçludur. Uygarlığın aklına göre “doğal” olan “sömürülmeye” en yakın olandır. Çünkü uygarlığın varlığı ve sürekliliği, kendini “ezilenlerin” üzerindeki kurguya borçludur.

“Hani: Kölelik nedir? Sorusuna karşılık vermek zorunda kalsaydım da tek bir sözle: Bu tasarılı öldürmedir deseydim, düşüncem o saat anlaşılmış olurdu. İnsandan düşünceyi, istemi, kişiliği çekip alma gücünün bir ölüm kalım gücü olduğunu, bir insanı köle etmenin de o insanı tasarlayıp öldürmek olduğunu ileri sürmek için uzun bir söylev gereğim olmayacaktı.”(Proudhon, 1969, s:59)

Uygarlık varlığını, kökenindeki efendi – köle ilişkisine, başka bir ifadeyle, onun içerdiği uzlaşmaz çatışkılar düzeninin mağluplarına borçludur.

“ OKUMUŞ BİR İŞÇİ SORUYOR

Yedi kapılı Teb şehrini kuran kim?
 Kitaplar yalnız kralların adını yazar.
 Yoksa kayaları taşıyan krallar mı?
 Bir de Babil varmış boyuna yıkılan,
 kim yapmış Babil'i her seferinde?
 Yapı işçileri hangi evinde oturmuşlar
 altınlar içinde yüzen Lima'nın?
 Ne oldular dersin duvarcılar Çin Seddi bitince?
 Yüce Roma 'da zafer anıtı ne kadar çok!
 Kimlerdir acaba bu anıtları dikenler?
 Sezar kimleri yendi de kazandı bu zaferleri?
 Yok muydu saraylardan başka oturacak yer
 dillere destan olmuş koca Bizans'ta?
 Atlantis' de, o masallar ülkesinde bile,
 boğulurken insanlar uluyan denizde bir gece yarısı,
 bağırıp imdat istedilerdi kölelerinden.
 Hindistan'ı nasıl aldıydı tüysüz İskender?
 Tek başına mı aldıydı orayı?
 Nasıl yendiy di Galyalıları Sezar?
 Bir ahçı olsun yok muydu yanında onun?
 İspanyalı Filip ağladı derker
 batınca tekmi filosu.
 Ondan başkası acaba ağlamadı mı?
 Yedi Yıl Savaşını İkinci Frederik kazanmış ha?
 Yok muydu ondan başka kazanan?

Kitapların her sayfasında bir zafer yazılı.
 Ama pişiren kimler zafer aşını?
 Her adımda fırt demiş fırlamış bir büyük adam.
 Ama ödeyen kimler harcanan paraları?

İşte bir sürü olay sana
 Ve bir sürü soru.” (Brecht, 1985, s:8 – 9)

2.2. Modernite ve Ezilenler

— “Ey acı! Ey acı! Varlığı yer zaman,
Yitirdiğimiz kanla büyür, serpilir
Bağrımızı kemiren o sinsi düşman!”(Baudelaire, 1996, s:43)

Yitirdiğimiz kanlarla büyüyen, bağrımızı kemiren “düşman”, “modernite” ile çağdaş şekline büründü. Nasıl uygarlığın gelişiminde mağlupların rolü kilit bir önem taşıyorsa, aynı şekilde modernitenin ruhu da varlığını “ezilenlerin kaybedilmiş emeklerine” borçludur.

Modernitenin ya da zamanın ruhu, “Aydınlanmanın Aklıdır”. Kökeni Rönesans’a dayanan Aydınlanma hareketi ile birlikte Batı dünyasında yepyeni bir “ruh” oluştu. Kökenin kaynağı ise Antik Çağ’ın hümanizmasına kadar dayanır. Zamanla oluşan “zamanın ruhu”, içinde yepyeni “karşı ruhları” da yaratacaktır. 17. ve 18. yüzyıllarda Aydınlanma, Hobbes, Bacon, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Kant gibi filozofların düşünceleri ile akılcı bir dünyanın yolunu açtı. Bu yol sonunda Sanayi Devrimini doğuracaktı.

Zamanla Aydınlanmanın büyük harflerle yazılan “Akı” kendini yaşamın merkezine koyarak, uzun zaman önce temelleri atılan “insan merkezli” bir dünyanın, “özne’nin egemenliğini” ilan etti. Yeniçağın yeni sorunsalı “özne” kavramıydı. Rönesans’ta kurtuluşun umudu olarak görülen “akıl”; her varlığı “ötekileştiren” bir üst “Akıla”, egemenliğin bir başka biçimine dönüşerek, kendine yabancılaşan bir ideolojiye dönüştü.

“ ... modern özne doğayla girdiği “araçsal” ilişkide doğayı denetimine almaya çalışan “tahakkümcü” ve “totaliter” bir temel üstüne kurulmuştur. Modern özne varolan şeyi denetimi altına almayı arzulayan modern istencini yaşama geçirirken, usuna, bilime ve bilimsel bilgiye kayıtsız şartsız teslim olmuştur. İnsanlığın geleceğine, insanlığın her anlamda ilerlemekte olduğuna ilişkinde sarsılmaz bir inancı vardır. Bütün bu özelliklerine ek olarak, modern özne çalışkan, öz disiplinini elden bırakmayan, sorumluluk almaktan kaçmayan, geleceği önceden tasarlayan, belli amaçlara ulaşmak için belli plan ve programlar yaparak eyleme geçen, gerektiğinde yaşamdan

haz almayı ulaşması gereken amaçlar uğruna erteleyebilen kişidir.” (Ulaş, 2002, s:1114 -1115)

Modern özne kavramı, özne – nesne ilişkisi ve ilerleme düşüncesi; modernite ideolojisinin “ana kavramlarıdır.” Örneğin; ilerleme düşüncesine olan bağlılık ile, “kuran özne” arasındaki ilişki birbirinden ayrı düşünülmesi imkansız bir ilişkidir. Özne, her şeyin ölçüsü olduğu gibi “tarihi” de kuracak olan “mutlak akıldır.” Modern öznenin ana karakteri olan özne – nesne ilişkisi ve ilerlemeye olan sarsılmaz inanç, “tahakkümün ve iktidarın” yeni biçimlerine dönüşmüş gibidir. Bütüncül anlayışın tersine Modern Batı Felsefesinin temellerini atan özne – nesne ayrılığı, yeni bir “bakış” yaratmıştır. Kimi filozoflara göre “sömürü” bu yeni biçim içinde taşlaşmış ve görünmeyen bir metafiziğe dönüşmüştür. Öznenin ve nesnenin birbirinden bağımsız iki ayrı kategori olarak görünmesi özne’nin, kendi dışındaki her şeye karşı “tahakkümün” yolunu açmıştır. “Modern özne” kavramı, modern ideolojinin kalbini oluşturan “ana ruhtur”. Kapitalizmin de ana ruhunu oluşturan ideolojik özne, kendi iktidarının dışında kalan her varlığı bir “şey” olarak görmüş ve tüm varlık sömürülebilinen bir araca indirgenmiştir. Kendisinin araç olması gereken akıl, otoriter bir erke dönüşerek, “kendisinin içsel olduğu varlığı kendisine içselleştirmiştir”. Bütünsel anlayış, ne akli varlığa, ne de varlığı akla üstün görür. Akıl varlığa içkin, varlık ise akla muhtaçtır. Böylesi bir bütünsel algının bozulduğu dünyanın “büyüsü” de kaybolmuş, dolayısıyla varlık herhangi bir “büyü” içermeyen bir “şey” e dönüşmüştür. Ezilenler, daha önce de söylediğimiz gibi toplumu oluşturan ana öge olmalarından dolayı, “İdeoloji” tarafından sömürülen bir sınıf konumundadırlar. Özne ve nesne ilişkisinde olduğu gibi, İdeolojinin Akli da toplumun alt kesimini, kendinden bağımsız bir nesne olarak ilan etmiş ve İdeolojinin görme biçimi -Büyük Özne’nin perspektifi- tarafından sömürülmeye açık bir “karşıt varlığa” dönüşmüştür.

Modern özne kavramının ve ilerleme ideolojisinin temelinde gizlenmeye çalışılan bir tahakküm olduğunu iddia eden anti-hümanist filozoflar, (Nietzsche, Benjamin, Adorno, Horkheimer, Althusser, Foucault) Hümanizma’nın sömürünün üzerini örtmek için kullanıldığını ileri sürmüşlerdir.

“ Postmodern düşünörlere göre, *insanlık* özgörlük, eşitlik ve adalet arayışıyla göze hoş görünse de liberalizm ve kapitalizm eliyle tutsaklığın, eşitsizlik ve adaletsizliğin üstünü örtmek üzere kullanılmıştır. İnsancılık Batı'nın - kültürünün, toplumunun, düşüncesinin ... her neyi varsa onun – yayılcılığının, sömürgeciliğinin, dayatmacılığının, sözün özü *kendi ayıbının* üzeri iyice açılmasın diye sürdürdüğü bir *boşşözcölük*; Batı'nın kendisinin bile inanmadığı, miadı dolmuş bir *şirin yüzlü düşün yapısıdır*: açıkça söylendikte, insancılık artık son darbeyi bekleyen, *ayağa düşmüş* bir ideolojidir.” (Ulaş, 2002, s:757)

Kendini dünyanın merkezine koyan Aydınlanma'nın ve modernitenin Aklı, dün olduğu gibi bugün de, doğaya karşı olduğu gibi onun ontolojik kardeşi olan Ezilenlere de karşı mücadelesini kazanır gibi görünse de, bu zafer bir “ pyrrhus zaferi”nin* ötesine geçemeyecektir.

“Plutarkos anlatıyor: Bir gün, Pyrrhus yeryüzünü almak için düşler kuruyordu.

Önce Yunanistan'a baş eğdireceğiz diyordu.

— Ya sonra? Diye Cineas sordu.

— Sonra, Afrika'ya el atacağız.

— Afrika'dan sonra?

— Asya'ya geçeceğiz, Anadolu'ya, Arabistan'ı alacağız.

— Sonra?

— Hindistan'a kadar gideceğiz.

— Peki, ondan sonra?

— Ah! dedi Pyrrhus, ondan sonra dinleneceğim!

— Niçin diye sordu Cineas. Niçin şimdiden dinlenmiyorsunuz?”

(Beauvoir,1976,s:9)

*Pyrrhus Zaferi: Galibine yıkımdan başka hiçbir şey getirmeyen savaş; savaşı kazandığı halde zaferinden yararlanamayan Epeiros kralı Pyrrhos'a (i.ö. 318 – 272) atfen.

2.3 Romantizmin Çılgılığı

“Ey XIX. yüzyılın insanları, ne zaman ortaya çıkacağımız hiçbir zaman belirlenmemiştir ve bizler hep aynı kalırız.”

Auguste Blanqui: L'Eternite par les Astres, Paris 1872, s. 74/75 (Benjamin, 1993, s:93)

Romantizm, yeni bir zamanın geldiğini müjdeleyen, “modern mesihçiliğin” ilk çılgılığıdır. Blanqui’nin de işaret ettiği gibi; geçmişin izlerini taşıyan değişmez bir gerçeğin, sürekli bekleyişin çılgılığı. Romantizm, Modernizme karşı ilk büyük isyandır ve “modern” olan her ne varsa köklerini romantizme borçludur. Romantizm, geçmişin ve geleceğin arasındadır. Geleneği devrime bağlayan bir sıçrama noktası, anın ilacıdır. Romantizmi bu denli karmaşık ve kolay kolay tanımlanamaz kılan şey, geleneği (tarihi), şimdiyi ve geleceği (ütopyayı) içerisinde barındırıyor oluşudur. Romantizmin bu bütünsel evren anlayışı Aydınlanmanın tam da zıttıdır. Aydınlanmanın aksine romantizm, geçmişle bağlarını koparmaz. Romantizmin zamanı çizgisel zaman değil döngüsel (helejonik) zamandır. Bu şekilde ilerleyen bir zaman, doğal olarak geçmişi de geleceği de içerisine alır.

Ezilenler ile romantizm arasında belirli bir ilişki yoktur. Bu ilişkinin en temel nedeni, romantizmin modernizme ve kapitalizme karşı ilk büyük eleştiri oluşudur.

“Friedrich Schlegel’e göre, modern üretim teknikleri, insanı insanlıktan çıkarıcı bir niteliktedir; insanı köleleştirmektedir. Aydınlanma teknolojinin kullanımının insanı özgürleştireceğine inanmıştı. Ancak bu rüya kâbusa dönüşmüştür. Teknoloji, doğayı ve insanı teslim almıştır. Ona göre, burjuva insanı artık bir makinedir. Modern çağda, insanın yemesi, içmesi, evlenmesi, çocuk sahibi olması, yaşlanması ve ölmesi kendisine ait bir sorun değildir; bir düzen sorunudur.” (Dellaloğlu, 2010, s:52-53)

Ezilenler ile romantizm arasındaki ilişki bir kapitalizm eleştirisi olarak başlar. Kapitalizmin yarattığı bu karanlık dünyanın altında ezilen insan yığınları ile

romantiklerin arasında duygusal bir birliktelik vardır. Özellikle romantik sanatın içerisinde bu duygusal yaklaşımı sezmek mümkündür. Baudelaire'in şiirlerini oluşturan ana gövdenin Paris'in yeraltı dünyası olduğunu söylemek ne kadar yanlıştır? Lanetlenen insanlara duyulan aşk romantik bir aşktır.

“ CEHENNEMLİK KADINLAR

Dalgın bir sürü gibi yan yana sokulmuş,
Kumlara yatmışlar da engine dalmışlar,
Elleri, ayakları birbirini bulmuş,
Acı ürpermelerle bayıla kalmışlar.

Gönülleri bitmez gizlere dalıp giden
Çoğu, sular çağlayan ağaçlı yollarda,
Çocuk dilleriyle söz açarlar sevgiden
Körpe fidanların kabuğunu oyar da;

Kimi, ermiş Antoine'ın, nazardan çürümüş,
Lavlar gibi kızgın mor memeler gördüğü
Hayaller kaynaşan kayalara yürümüş
Kız kardeşler gibi ağırbaşlı, görgülü;

Sağır, dilsiz putçuluk inlerinde bekler
Devrilmiş çıraların ışığında seni
Yatışması gereken ne kızgın yürekler,
Baküs, eski dertlerin tek şifa vereni!

Kimi papaz atkıları atar boynuna,
Bir kırbaç saklayarak bol önlüklerine,
Loş ormanda, ıssız gecelerde boyuna
Katar deli yaşları zevk köpüklerine.

Ey şeytanlar, ifritler, ey kurbanlık kızlar,
Siz hiçe sayan yüce gönüller gerçeği,
Sonsuzluk düşkünü sofular, utançsızlar,
Bir ağlayacağı tutan, bir delireceği,

Sizi cehenneminizde izledim her an,
Kardeşlerim benim, acır, severim sizi,
O bitmez susuzluk, o acı, o dolduran
Aşk testileri yüzünden gönüllerinizi! “

(Baudelaire, 1996, s: 216 – 217)

Romantiklerin lanetliler ile kurduğu bu duygusal bağ, onlardan sonra gelen düşünürleri ve sanatçıları derinden etkileyecektir. Romantizm ile birlikte lanetliler, estetiğin ilgi alanına girmişler ve romantik sanatın, -dolayısıyla ilk modern olanın- köklerinde yer edinmişlerdir.

2.4. Ezilenler: Yeni Hayaletler

“Proleterlerin zincirlerinden başka kaybedecek şeyleri yoktur. Oysa kazanacakları bir dünya var. Bütün Ülkelerin Proleterleri, Birleşin!”
(Marx, Engels, 1970, s:87)

19.yy’da Avrupa’nın ve tüm dünyanın üzerinde yeni bir hayalet geziniyordu. Komünizmin hayaletiydi bu. Tarih boyunca ezilen insanların bilinçsiz bir topluluk olmalarının aksine, “özne” olabilmelerinin zamanı gelmişti artık. Kimilerine göre, zamanın ruhu, bu hayaleti çağırmıştır, kimilerine göreyse onlar zaten beklenen insanlardır!

“...bizler bu dünyada beklenmişiz. O zaman, bizden önceki her kuşağa olduğu gibi, bize de zayıf bir Mesih gücü verilmiştir ve bu güç üzerinde geçmişin de hakkı vardır. Bu bedeli ucuz ödenebilecek bir hak değildir. Tarihsel maddeci, bunu bilir.” (Benjamin, 1993, s:34)

İşçi sınıfı geçmişte yaşayan lanetlenen kardeşlerinden “Mesih” bayrağını almıştır ve kesin olan bir şey vardır ki; artık tarihin şiddeti eskisine göre çok daha net okunacaktır. Hayalet, tarihin içerisinde gizlenen şiddeti ve barbarlığı görünür kılmıştır. Çünkü geçmişte pek görünmeyen bir varlık olan “hayalet”, artık etten ve kemiktendir, aramızda dolaşmakta ve ben buradayım diye bağırmaktadır. Bu çılgın yeni bir bilincin, ezilenlerin büründüğü yeni şeklin; “ işçi sınıfı’nın” çılgılığıdır. Dünyada değişen hiçbir şey yoktur ve her şey eskisi gibidir. Karanlık, şiddet dolu ve çoğu zaman barbarca akar zaman. Ama yine de dünya

eskisi gibi değildir! Çünkü artık barbarca akan zamanı gören ve onu yargılayan bir “bilinç” vardır. Bunun adı “sınıf bilincidir”.

“Günümüze kadar varolagelen bütün toplumların tarihi sınıf mücadeleleri tarihidir.” (Marx, Engels, 1970, s:40)

Marks ve Engels, tarihi tersine çevirerek onu idealizmden kurtarmışlar ve tarihe şekil veren ana mekanizmayı belirlemişlerdir. Onlara göre, tarih sürekli sınıf çatışmaları ile kendini kurar ve ezilenler ancak kendi kurucu bilinçlerinin farkına vardıklarında özgür olabilirler.

“Özgür yurttaş ve köle, patrisyen ve pleb, derebeyi ve serf, lonca ustası ve gündelikçi, tek kelimeyle ezen ve ezilen, her an birbirlerine karşı olmuşlar, kimi zaman alttan alta, kimi zaman açıktan açığa, aralıksız bir kavgayı sürdürmüşlerdir; bu kavga, her seferinde, ya toplumun tümüyle devrimci bir yeniden-kuruluşa varmasıyla, ya da çarpışan sınıfların birlikte mahvolmalarıyla sonuçlanmıştır.” (Marx, Engels, 1970, s:41)

Tarihteki ezen ve ezilen çatışması, Marx’ın çağında burjuvazi ve proletarya arasındaki mücadeleye dönüşmüştür. Ezilenler proletarya sınıfı ile kendilerini özgürleştirecek ve tarihi dönüştürecek bilince kavuşacaklar ve devrim, vahşi kapitalizmin olgunlaştıracağı bu bilincin sonunda gelecektir.

Anarşizmin, tarihe ve ezilenlere bakışı Marx’ın bakışından çok da farklı değildir. Tarih, onlar için de bir sınıf çatışmasıdır ve tarihi dönüştürecek tek güç devrimdir. Fakat Bakunin ve Marx arasındaki düşmanlığa varan şiddetli tartışmalar konunun bu kadar da basit olmadığını bize gösterir. Aslında anarşistler ile komünistler arasında temelde ortaklıklar olmasına karşın temel farklılıklar da söz konusudur. Bu farklılığın ilk nedeni; ortak düşmanlarının çözümlenmesinin nasıl olacağı ile ilgilidir. Anarşistler ve marksistler arasında tarihi ve devleti okumada “a priori” farklılıklar vardır.

“Marksizm’den farklı olarak, anarşist teoride vurgu, özel olarak ekonomik ilişkilerden çok –ekonomik sömürüyü de içeren bir terim olarak- devletin kendisi üzerinedir.” (Newman, 2006, s:61)

“Marksist teori de devleti en nihayetinde üstesinden gelinecek bir kötülük olarak görür, ancak bu burjuvazinin ekonomik tahakkümünden ve özel mülkiyetten türemiş bir kötülüktür. Öte yandan, anarşizm, devletin ta kendisini toplumdaki temel kötülük olarak görür.

Anarşistlere göre devlet, hangi biçimi alırsa alsın *a priori* tahakkümdür. Bakunin, Marksizm’in devlet iktidarının hangi biçimini aldığına çok fazla dikkat gösterdiğini, oysa devlet iktidarının isleyiş biçimine yeterince itibar etmediğini iddia eder: *Onlar (Marksistler) despotizmin hiç de Devlet’in biçiminde değil, fakat tam da Devlet ve siyasal iktidar ilkesinin kendisinde ikamet ettiğini bilmiyorlar.*” Kropotkin de devletin mevcut biçiminin ötesine bakmak gerektiğini belirtir: *Ve bizim gibiler de var ki, Devlet’te, yalnızca onun fiili biçimini ve tahakkümün varsayılabilen tüm biçimlerini değil, ama onun hakiki özünü, toplumsal devrimin önündeki engeli görürler.*” Baskı ve despotizm tam da devletin yapısı ve simgeciliği içinde var olur – bu yalnızca sınıf iktidarının bir türevi değildir. Devlet kendi gayri şahsi mantığına, kendi itkisine, kendi önceliklerine sahiptir: bunlar genellikle yönetici sınıfın denetiminin ötesindedir ve hiçbir şekilde ekonomik ilişkileri yansıtmak zorunda değildirler. O zaman, anarşistlere göre, siyasal iktidar sınıfsal ve ekonomik ilişkilerden başka bir şeye işaret eder.” (Newman, 2006, s:58-59)

Anarşistlere göre devletin şeklinden çok bizatihi kendisi, sömürünün ve baskının kaynağıdır. Marksistler devleti uzun vadede sömümlendirmek için sosyalist bir geçiş sürecine muhtaç olduğunu söyleseler de, anarşistler bu konuda daha acelecidirler. Onlara göre böylesi bir geçiş süreci, devlette *a priori* olarak bulunan tahakkümden kurtulmak için bir model değildir. Onlar, kurtuluşu yapay bir iktidar modeli olan devleti reddetmekte bulurlar. Çoğu insanın yanlış anladığı gibi anarşistler tüm iktidar biçimlerine karşı değildirler. Onlar iktidarı doğal iktidar ve yapay iktidar olarak ikiye ayırırlar. Doğal iktidar doğanın iktidarındır ve bu insanı insan yapan asıl iktidardır. İnsan bu iktidarın altında ezilmez, çünkü doğa insanda içkindir, aşkın değildir. Oysa yapay iktidarlarda dışsal, doğal olarak insanı köleleştiren iktidarlardır ve anarşizm böylesi iktidar biçimlerine karşıdır. Bu açıdan bakıldığında anarşizm, ezilenlerin kurtuluşunu temelin, *a priori* olanın çözümünde bulur. Bunun dışında bütün denemeler, yeni kılıklarda ezen ve ezilenleri doğuracaktır.

Marksizm ve anarşizm, kimi yöntem ve görüş farklılıklarına rağmen, ezilenlerin kurtuluşu adına ortak bir idealin hayalini kurmuşlar ve bunun için modern düşüncelerin temelini atmışlardır.

20.yy da özellikle 1950 ve 1960 sonrası sol felsefede yeni bir kavram oluştu; *Kültür Endüstrisi* kavramı. Frankfurt Okulu ve özellikle Adorno ve Horkheimer, artık günümüzde kültürün de bir endüstriye dönüştüğünü ve kültürün ideolojinin bir nesnesi olduğunu belirttiler. İdeoloji artık sadece ezilenlerin üzerinde bir tahakküm aygıtı değıl, kültür endüstrisi ya da popüler kültür sayesinde hemen hemen hepimizi içine alan bir yeni tahakküm ve tutsaklık aracıdır. Bir tür *Matrix*'tir. Tutsaklıktan haz duyan kitleler yaratabilmenin ideolojisi bu. Hazzın kaynağı sahte bir özgürlük bilincinde gizlidir. Günümüzde insanlara sürekli özgürlük ve demokrasiden söz edilir. Bu söylem insanların “özgür “ bireyler olmaları için değıl, aksine “mutlu ve özgür köleler” yaratabilmek içindir. Demokrasi, tam da Frankfurt Okulu'nun belirttiğı Kültür'ün –yani mutlu köleler yaratan popüler ideolojinin- içerisinde gezinen, insanlara özgürlük vaadinde bulunan, fakat hiçbir şekilde insanları tutsak kılan ideolojinin ana çatısına dokunmayan sahte bir özgürlük vaadidir. Elbette günümüzde de ezen ve ezilenler arasında çatışma devam etmektedir. Fakat az önce belirttiğimiz ideolojinin yarattığı yeni dünyada ezilenleri sadece fabrikalarda, tersanelerde, genelevlerde, savaş alanlarında, sömürülen ülkelerde ya da fakir mahallelerde aramak artık yeterli değıldir. Günümüzde modern bir şehirde, bir eğlence merkezinde eğlenen gençler ya da işleri bilgisayar başında tek bir tuşa basmak olan insanlar bile bu sınıfa dâhil edilebilir. Tam da bir *Matrix*'in içerisine çekildikleri için. Popüler kültür; kadim köleliğin büründüğü yeni şekildir.

Ancak, çalışmamızda tarihin şiddeti yüzlerinde en ağır şekilde görünür olan, tarihin acımasızlığı yüzlerine ve ruhlarına yansıyan insanlar söz konusu olacaktır. Böylelikle biz, tarihin ve dünyanın şiddetini ve bu şiddetin içerisinde taşıdığı barbarlığı insan yüzlerinde görecek ve bu şiddeti vicdanlarımızda yargılayacağız. Biz, her ezilen insan yüzündeki izlerin bir “karşı-vicdan” doğuracağına inanıyor ve insan ruhlarında başkaldırıcı yaratacak olan bu izlerin izini sürüyoruz.

3. İnsan Yüzü ve Portre Sanatı Üzerine

İnsan, yüzüne bakıldığında tanınan bir varlık. Yüzlerimiz bir anlamda kimliklerimiz. Bu kimlikler, bedenimizin diğer kısımlarına göre çok daha karmaşık ve iç içe geçmiş bir yaşanmışlığı kendinde taşıyan uzamlardır. Bir insanın yüzüne baktığımızda, bize o insanı tanıtan “suretin” kendisi, bir bakıma birçok yaşanmışlığın ve olayın toplamı değil midir? Yüzlerimizin büyü, eşzamanlı bir şekilde hem çoğul hem de yalnız olmalarından kaynaklanır. Bir insan yüzünde yansıyan ruh tek ve yalnızdır. Varoluşun, o kendine özgüllüğü ve dokunulmazlığıdır görünen. Her varoluş biriciktir ve başkaları için ulaşılmazdır. Şöyle mi desek? Ruhun tam anlamıyla tanımlanamaz oluşu onun sonsuzluğa açılan bir kapı olmasındandır. Yüzlerimizin sessizliği, kendi içine doğru sürekli konuşan yaşamın sessizliğidir. “Yüzler, sessiz kelimelerdir. Sessizdirler ama bedenimizin diğer tüm uzuvlarından çok daha fazla esin vericidirler.”(Kocabıyık, 2010, s:81) Fakat böylesi bir yalnızlıkla beraber, eşzamanlı bir çoğullukta söz konusudur. Rimbaud’nun da söylediği gibi; *ben bir başkasıdır*. Tüm bu yalnızlığımıza rağmen “ben”i oluşturan gizil güç başkalarıdır. Yüzün büyü; onun “kalabalık bir yalnızlık” içinde oluşudur. Çoğul ama tekil, tekil ama çoğul bir varoluşun tek bir yüzeyde yansıması. Sırf bu yüzdendir ki bir yüzde, derin psikolojik bir varoluşu, tanrıyı, ya da toplumsal gerilimleri aynı anda görebiliriz. İnsan toplumsal bir varlıktır ve toplumu birbirine bağlayan birçok zincir yüzlerimizi birbirine bağlamıştır. İstesek de istemesek de yaşadığımız her ne varsa yüzlerimizde saklıdır. Yaşadıklarımızın toplamı biz farkında olmadan yüzlerimizi oluşturur. O halde bir insan yüzü; birçok yaşamın “iz”idir. Hiçbir yalana başvurmadan bu izleri okuyabilmek de mümkündür, kendi doğrularımızı yaratabilmek için yalanlara başvurmak da. Portre sanatı; içinde yalanın ve doğanın büyüünü barındıran eşsiz bir sanattır.

Günümüzde portre sanatı, tüm insanları konu edinebilen bir sanatsa da, geçmişte elit ve erk sahibi insanların yansıtıldığı çok daha ideolojik bir sanattı. Bu sanat, genelde insan yüzü ve kitleler arasında kurulan özel bir ilişkinin yansımasıydı. Elbette bu ilişki farklı dönemlerde ve toplumlarda değişken şekiller alabiliyordu. Fakat modern öncesi dönemde değişmeyen ana ilişki,

portrenin iktidar veya erk ile kurduğu açık ya da gizli ilişkiydi. Modern dönemin öncüsü olan Rönesans'ta bu ilişki kimi zaman açık, kimi zaman ise gizliydi. Fakat Rönesans ve Gotik öncesi (Gotik sanatın simgesel bir sanat olmasından dolayı, bu dönemde portre yok denecek kadar azdır.) dönemlerde portre ile iktidar arasındaki ilişkinin açık bir ilişki olduğunu görürüz. Mısır, Mezopotamya, Grek ve Roma sanatlarında genellikle tanrı, kral ve erk sahibi insanların imgeleri “açık” iktidar portreleridirler. Bu dönemlerde neredeyse “erk”, imgenin sahibi ya da varoluş nedeni gibidir.

Ezilenlerin imgeleri ise, sanat tarihinde birçok kez karşımıza çıksa da, Rönesans'la başlayan modernleşme süreciyle beraber yavaş yavaş kimliklerini kazanacaklardır. Özellikle modern zamanlarda insanın iç dünyasına duyulan ilgiden dolayı , ezilenlerin imgelerine sık sık başvurulacaktır. “Doğal” olanı barındıran, “idealizm” karşıtı imgeleri arayan bir sanatçı için ezilenlerin imgeleri önemli bir kaynak oluşturur. Ayrıca iktidar portreleri ve ezilenlerin imgeleri arasında gizli bir ilişki de söz konusudur. Gece ve gündüzün birbirini tanımlaması gibi bir iktidar portresinde ona kimliğini veren ezilenleri, bir ezilenin imgesinde ise iktidarın izlerini okumak mümkündür. Sanat tarihinde ezilenlerin imgeleri çok sık rastladığımız imgeler değildir. Bu yüzden onların imgelerine doğru bir yolculuk, ancak bir arkeolog gibi sanat tarihini kazımak ile mümkündür. Mağlupların tarih boyunca görmezden gelinmiş kayıp yüzlerine ulaşmak mümkün olmasa da, yine de iktidar portrelerinin altından bizlere bakan ” mağlup ruhları” hatırlayabiliriz.

4. Sanat Tarihi Sürecinde Ezilenler

4.1. İktidar İmgelerinin Gölgesinde

İmge ile iktidar arasındaki ilişki, sanatın varoluş sürecindeki en kilit ilişkilerden biridir. İktidar, imgeyi kullanarak kendi erkini pekiştirmiştir ve imge çoğu zaman iktidarın suç ortaklığını yaparak “varlık” kazanır.

“Adorno: Tarih dediğimiz ve *suçlu* bulduğumuz şey bu gördüğümüz şey değildir (...) o halde; *suçlunun* kendisini değil, yalnızca estetik aracılığı ile kurgulanmış öyküsünü ve çokça da ironi ile oluşturulmuş bir imasını tanıyabileceğiz. Fakat Adorno için estetik, hiç de mutlak özgürlüğe açılan ve içinden özgürlüğü tam olarak seyredebileceğimiz bir pencere değildir.” (Zeytinoğlu, 2003, s:146)

Sanatın tarihi imgeleşen bedenlerle doludur. Beden, tarihin ana nesnesi konumundaysa eğer, sanat da “suç”un sonucu oluşan –bir tür tarihin inşası olan- “beden”den dolayı tarihle bir suç ortaklığı ilişkisindedir. Elbette ki sanat, yaşama ait bir olgudur ve bundan dolayı da “ideolojiden” tam anlamıyla kopuk değildir. Belki de imgenin suç ortaklığı onun “varolanın imgesi” oluşundan kaynaklıdır. Çünkü modern sanat öncesinde sanatçı, genel anlamda kendine ait, bireysel, özerk imgesini yaratmaktan uzaktı. Elbette ilk çağdan günümüze kadar her türlü “imge”, bir tür “kurgudur”. Fakat “yapay iktidarın” ve “ideolojinin” bir tür kurgu olduğunu varsayarsak eğer, imge sayesinde kurgunun kurgulanması, yalanın kurgulanması anlamına gelebilir. Bu anlamda modern sanatın başlangıcının temeli Rönesans’la atılmış, bireysel çıkışlar, sanatçının yarattığı imgeyi zamanla tam anlamıyla özerkleştirmiştir. Örneğin; Velazquez, bir barok sanatçısı ve bir saray ressamı olarak genelde mitolojik sahneleri ve saray sahnelerini resmetse de, yarattığı imgelerdeki yoğun bireysellik, imgeyi suç ortaklığından “doğal” olanın büyüüne ve “adaletine” taşır. Fakat yine de bireyin yarattığı imgenin tam anlamıyla özerk olduğunu söyleyebilir miyiz? Eğer sanatçı olarak birey de tüm varolanlar gibi bir bedene sahipse ve beden de ideolojinin kurgulamaya çalıştığı bir varlıksa, bu özerkliğin sınırlarını tam anlamıyla çizmek mümkün müdür? Sanat, Dünya’da bir varlık ve anlam kazanmak istiyorsa, ne

kadar özerk olursa olsun, bu özerkliğin de Dünya'ya dokunuyor olması gerekmektedir. Bir başka deyişle Dünya'da varolan hiçbir şey dokunma duyusundan muaf değildir. Ve “dokunmak” ideolojik bir duyumdur. Çünkü, Adorno'nun vurguladığı gibi, insan bedeni haz duymaktan öte acı çekmekle ilgilidir. (Zeytinoğlu, 2003, s:145)

Aura, içerisinde ideolojiyi taşıyor ve ona tarihsel anlamda hizmet ediyor gibi görünse de, eş zamanlı bir şekilde tarihi, dolayısıyla geçmiş zamanın suçlarını da kendinde taşıyarak, geçmişle bağlarımızı koparmıyor ve mağlupların geleneğini şimdiye aktarıyor. Tüm suç ortaklığına rağmen Aura, bir kurgu olmasından dolayı ideolojinin kendisi değildir. Söylev olan ideoloji, imgeye dönüştüğünde, kendi anlamının sınırlarından taşabilir ve imgenin gizli, tam anlamıyla okunamayan iktidarı bizleri büyüleyebilir. İmgenin anlam tarafından tam anlamıyla kuşatılamaması aurayı yaratır ve sanat yapıtında anlamın dışında özgür bir alan, bir boşluk yaratılmış olur. Boşluk, Varlık'ta özgürlüğümüzü deneyimlediğimiz bir uzam ve algı yaratır. İmge; bizlere eşzamanlı bir “suç” ve “özgürlük” deneyimi yaşatır.

İktidar kavramının hemen hemen her imgeye değdiği sanatların başında belki de Mısır sanatı gelir. Mısır sanatındaki tüm geometrik düzen ve biçimlerin birbiriyle olan ilişkisi “mutlak” bir uyuma hizmet eder. Mısır sanatında, bu uyumun temsilcisi Firavun imgesidir. Mısır sanatındaki geometrik düzen bir anlamda iktidarın geometrisidir. Göksel ve yersel iktidar, Mısır sanatındaki uyumu sağlayan ana enerjinin kaynağıdır. Erk, sessiz ve derin bir düzenin ana karakteridir. Böyle bir düzen içinde, iktidar yaşamın kaçınılmaz ana ögesine dönüşür. Sessiz ve evrensel düzenin uyumunu arayan Mısır sanatı, iktidarın yaşama içselleşmesine aracılık eder. Böylece iktidar, hayatın metafizik doğasına dönüşür.



Resim 1: II. Ramses Heykeli

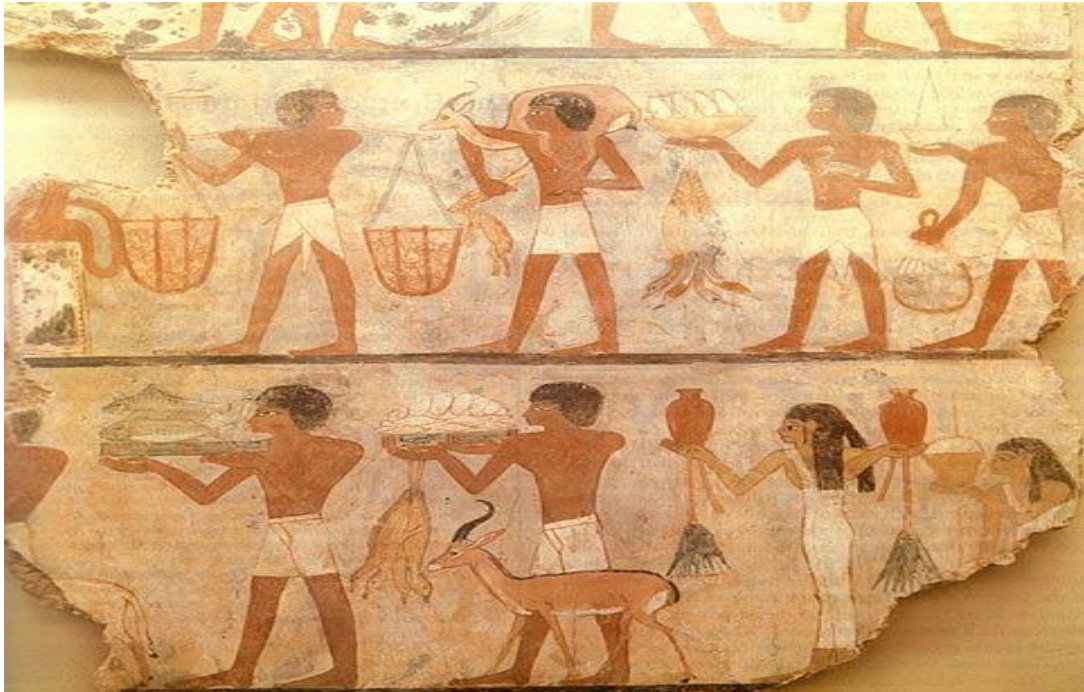
Resim 1’de gördüğümüz , sessiz ve ağırbaşlı Ramses heykeli yaşamın üzerine çöken kendinden emin bir gücün imgesidir. İmge, yaşamı oluşturan düzenin hizmetindedir. Bir anlamda göksel düzenin yeryüzüne yansıyan biçimi olan Mısır sanatı, hemen hemen hiç değişmeyen biçimsel tutarlılığı ile iktidarın toplum üzerinde yaratmak istediği “mutlak düzenin” bir aygıtıdır. Mısır sanatının yüzyıllar boyunca biçimsel anlamda pek değişmemiş olması, iktidarın mutlak düzen kaygısından kaynaklanmaktadır. Mutlak olanın değişmeye ihtiyacı yoktur. Sanki Mısır kültüründe değişmek zayıfların işidir. Pek değişmeden süre giden üslup, iktidarın yaşam üzerindeki gücünün kanıtıdır.

“Mısır sanatının en büyük üstünlüklerinden birisi, her heykelin, resmin veya mimari biçimin, sanki tek bir yasa buyruğunca mekanda yer almasıdır. Bir halkın bütün yaratılarının kuşkusuz uyduğu bu yasaya biz, *üslup* diyoruz. Bir üslubu neyin oluşturduğunu sözcüklerle anlatmak çetin bir iş, ama onu

gözle bulgulamak daha bir çetin. Tüm Mısır sanatını yöneten kurallar, her bireysel yapıta ağır başlı bir uyum ve denge etkisi katmaktadır (...) Mısır sanatı, üç bin yıldan uzun süren bir zaman içinde, çok az değişmiştir. Piramitler döneminde iyi ve güzel sayılan her şey, bin yıldan sonra da aynı derecede iyi sayılmaya devam edildi. Yeni modaların baş gösterdiği, sanatçıdan yeni konuların istendiği doğrudur ama, insanla doğanın imgeleştirilme biçimi özde aynı kalmıştı.” (Gombrich, 1976, s:38-39)

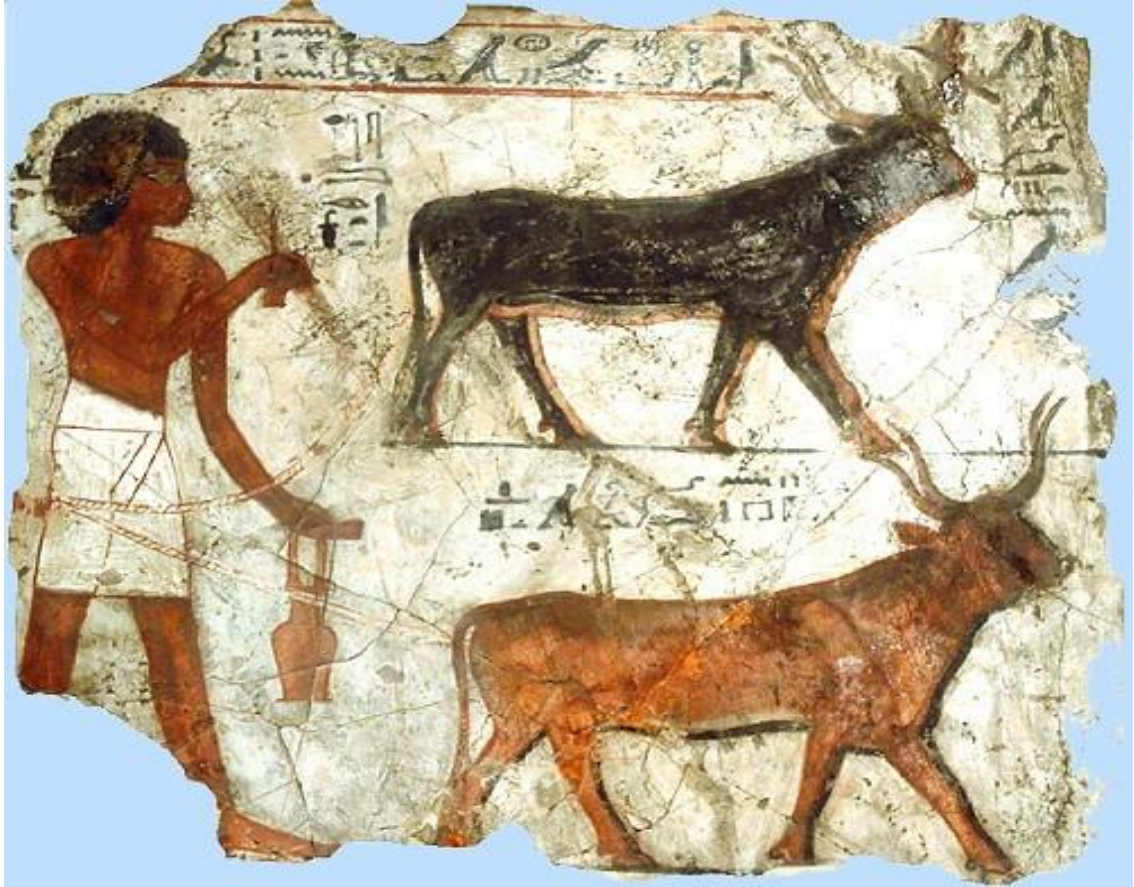
Mısır sanatında, hiç değişmeden süren üslup içerisinde ezilenler, ilginç bir şekilde hiçbir dönemde göremeyeceğimiz denli sık resmedilmişlerdir. Fakat, bu imgeler iktidar imgelerinin gölgesinde nefes alabilen imgelerdir.

“... bu yapıtlar haz kaynağı olsun diye yapılmamıştır. Görevleri, *yaşamı korumaktı*. Bir vakitler, acımasız bir geçmişte, güçlü biri öldüğünde, öte dünyada kendine yaraşır bir hizmetçi topluluğuna sahip olsun diye, o güçlüyü, öldüren uşakları ve tutsaklarıyla birlikte gömme geleneği vardı. Bu tür gelenekler daha sonraları, ya çok acımasız ya da pek pahalı sayıldıklarından olacak, sanata başvuruldu. Yeryüzü büyüklerinin alayını, gerçek uşaklar yerine, resim ve imgeler oluşturmaya başladı. Mısır mezarlarında bulunan resim ve araçlar, öte dünyada yardımcı dokunabilecek dostlar sağlama amacına bağlıdır.” (Gombrich, 1976, s:33)

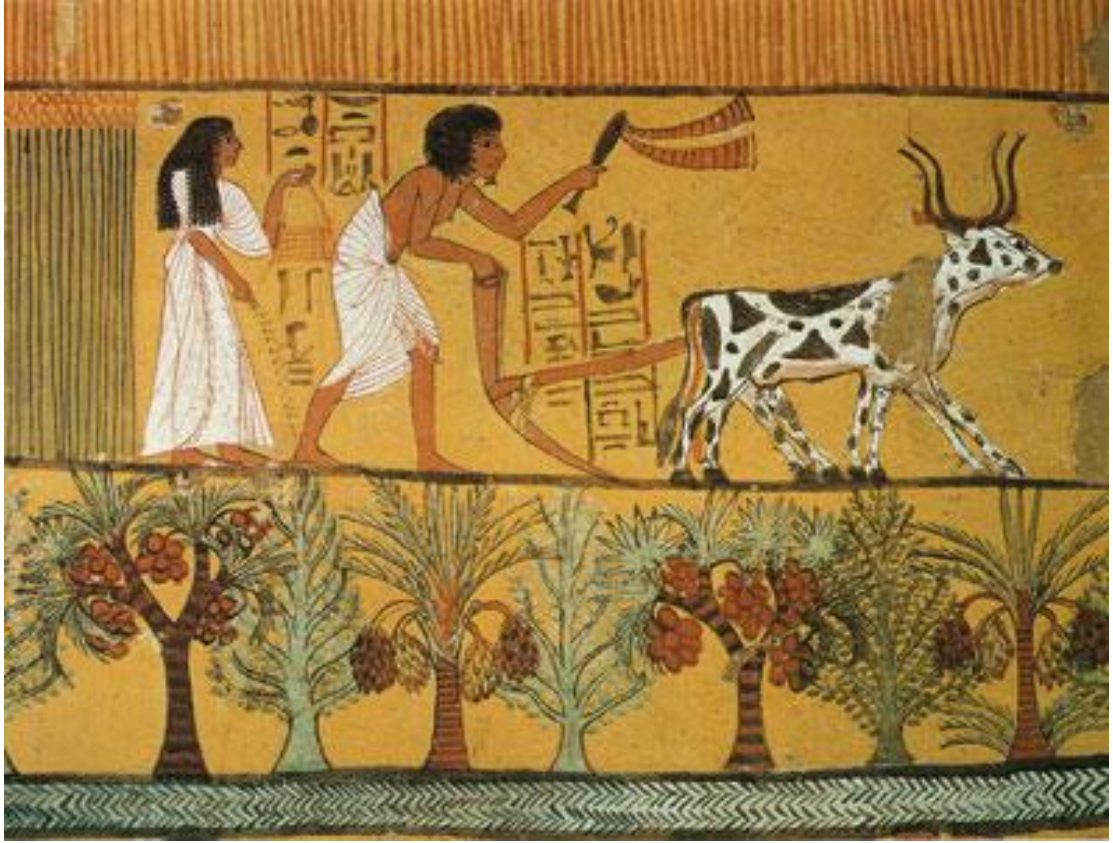


Resim 2: "Kraliçe Nefertari'ye Mezarında Eşlik Eden Hizmetçiler", İ.Ö. 1.290-1.224, Duvar Resmi, Kraliçe Nefertari'nin Mezarı

Resim 2’de kraliçe Nefertari’ye kılavuzluk eden uşakları, kraliçenin imgesel yoldaşlarını görmekteyiz. Öte dünyaya da bu dünyadaki iktidarını taşımak amacıyla olan kraliçenin yardımına koşan hizmetçilerin imgeleridir bunlar. Kraliçeye sonsuz hizmetleriyle eşlik eden uşaklar (ezilenler) , bireysellikten uzak bir şekilde “mutlak uyuma” kendilerini sunarlar. Ezilenlerin imgeleri, iktidarın mutlaklığına kendilerini sunarak hizmet eden insanların imgeleridir. Onlar, bir tür sunak bedenlerdir. Aynı zamanda Mısır uygarlığında ezilenler, iktidarın mutlak gücünün yarattığı bereketin de aracı konumundaydılar. Ezilenlerin imgeleri, iktidarın gücünü pekiştiren ve onun bütünselliğini sağlayan Mısır sanatının vazgeçilmez ana öğeleridirler.



Resim 3: Mısır Duvar Resmi



Resim 4: “Tarlada Tohum Ekme ve Saban Sürme”, İ.Ö. 13.Yüzyıl, Duvar Resmi, Sennedjem’in Mezarı

Mısır uygarlığının ekonomisinde önemli bir yer tutan tarım ve hayvancılık, aynı zamanda yaşamı sürdüren “bereketin” simgesidir. (Resim 3, Resim 4) Mısırlı ressamlar, mezar duvarlarında toprağın sürülmesini ve onun sonucu oluşan bereketi resmederek, “bereketi ve bolluğu” sonsuz yaşama taşırlar. (Resim 4) Erk sahibi insanlar, bu dünyadaki zenginliği sonsuz yaşama taşıyarak, iktidarın temsil ettiği mutlakıyetin birer parçası olduklarını kanıtlamaya çalışırlar. Bu resimlerde ezilenlere biçilen rol ise, kutsal geometrinin bir aracı konumunda iktidara ya da mutlak uyuma hizmet etmektir.

Mısır uygarlığı ile aynı dini inancı paylaşmayan Mezopotamya topraklarında ise imgelerin rolü biraz daha farklıydı. Mısır’daki gibi imgeler; kutsal geometrinin yarattığı mutlak düzene ve sonsuz yaşama hizmet etmekten daha çok, güçlülerin (iktidarın) korunmasına yardımcı oluyorlardı. Mısır sanatında olduğu gibi ezilenler, erkin temsiliinde sadece birer aracı konumunda idiler. Zafetlerin

temsili amacıyla yapılan anıtlarda kazananı yüceltmek adına, mağlupların imgelerine de başvuruluyordu. (Resim 5)



Resim 5: Kral Naram-Sin'e Anıt

“Bu anıtların ardındaki düşünce, olasılıkla, zaferlerin anısını canlı tutmak değildi sadece. Hiç olmazsa ilk zamanlarda, imgelere duyulan eski inanç, belki bu imgeleri yaptırانları etkiliyordu ve bunları yaptırان kişi, altilmiş düşmanın boynuna ayağını basmış kralın imgesi varolduğı sürece,

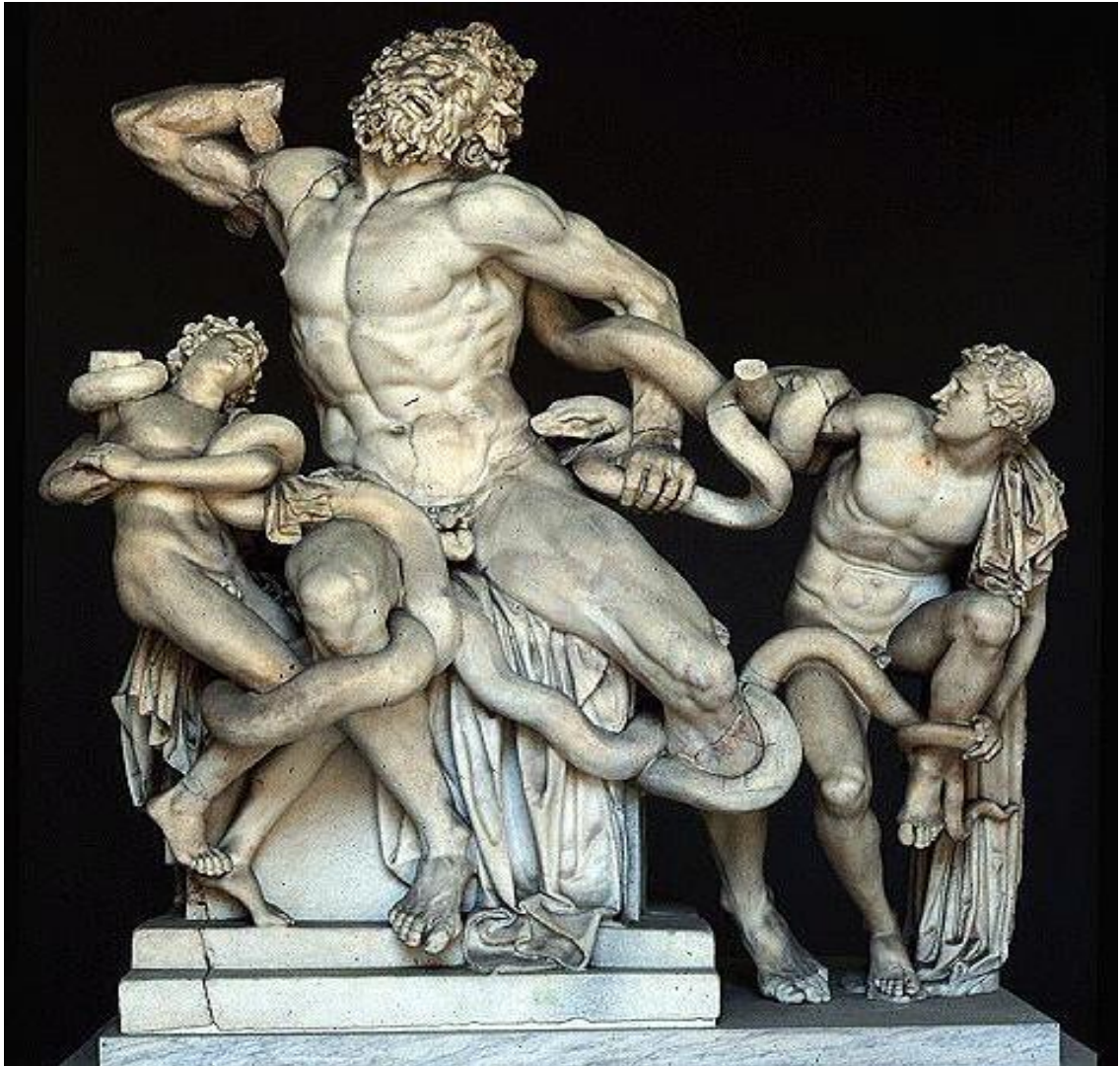
boyunduruk altına alınan kabilenin bir daha başkaldıramayacağına inanıyordu.” (Gombrich, 1976, s:44)

Gombrich'in belirttiği gibi, imgeler kralların zaferlerine hizmet ederek, mağlupların alt edilişlerini ölümsüzleştirir. Mağlupların ayaklar altında ezilen bedenleri; kralın zaferine kendini sunar gibidir. (Resim 5) Mağlup bedenler, iktidarın gölgesine kendilerini teslim ederler ve bu teslimiyet iktidarın gölgesini büyütür. Ezilenlerin bedenleri, kralların zafer ateşlerini harlayan bedenlerdir.

Eski yunan kültüründe ise, tüm bu kral-iktidar figürlerinin aksine, sanat “güzellik ideası” çevresinde geliyordu. Güzellik ideasının hakim olduğu bir kültürde, ezilenlerin imgelerinden söz etmek mümkün müdür? Tıpkı Mısır uygarlığında olduğu gibi Eski Yunan'da da ezilenlerin bedenleri hakim ideolojinin biçemi altında “anlam” kazanıyordu. Ezilenler, tüm yaşadıkları acılara ve ızdıraplara rağmen, güzelliğin dünyasında nefes alan ya da can veren “güzel bedenlerdi”. Grek sanatı da Mısır sanatı gibi *büyük uyuma* hizmet etmek için kodlanmıştı. Fakat Eski Yunan sanatının Mısır sanatından farkı; biçimin giderek organikleşmesi ve simgesel biçimden ziyade, güzelliği arayan, devingen biçime dönüşmesiydi. Doğal olarak ideal olanın biçimini arayan sanat, ideal olmayanın biçimini konu dışı bırakıyordu. Daha doğru bir ifadeyle, ideal olmayan gerçeklik idealleştiriliyordu. Sanat, ideolojinin yarattığı uyuma hizmet etmeliydi. Ezilenlerin bedenleri, Mısır sanatında nasıl düzenle uyum halinde yansıtılıyorsa, güzelliğin dünyasında da “güzellik ideasına” hizmet ediyorlardı.

Trajik olanın çok önemli olduğu Grek kültüründe, insanın yazgı karşısında çaresizliğinin konu edildiği Laokoon heykeli, bu durumun en önemli örneklerinden biridir. (Resim 8) Tanrılar tarafından ölüme mahkum edilen Apollon tapınağının rahibi Laokoon ve oğullarının trajedisidir bu. Laokoon'un yüzündeki ifade acı dolu, çaresizlik içindeki bir adamın ifadesidir. Ölümün karşısındaki çaresizliği Laokoon'un yüzünde görür gibiyiz. Laokoon'un kasılan ve acı çeken bedeni, tüm çırpınışlara rağmen yazgı karşısında boyun eğmeye mahkumdur. Güzellik burada devreye girer. Laokoon'un çaresizce acı çeken bedeni eşzamanlı bir şekilde kendini acı yazgısına teslim eder gibidir. Bedenin

acı çekerken aldığı poz, aynı zamanda trajedisi karşısında haz duyduğunu da çağrıştırmaktadır. Erotizme varan bir kendini sunuşla karşı karşıyayız. Laokoon'un bedeni; eşzamanlı bir şekilde, direnişin ve yazgısı karşısındaki boyun eğişin uyumunu bizlere sunuyor. Tanrılar tarafından ölüme mahkum edilmiş bir adamın ve çocuklarının acı dolu ifadesi, ideal güzelliğin yarattığı uyum içinde, yazgıyı kabul ediş durumuna dönüşür. Gücün karşısındaki teslimiyet, erotik bir ifadeye bürünür.



Resim 6: Hagesandros, Polydorus, Athenadorus, “Laokoon ve Oğulları”, İ.Ö. 25 dolayları, Mermer Heykel Topluluğu

Yunanlılar, bu heykeli izlediklerinde acıyla ürperiyorlar mıydı, yoksa acıyı kendinde eriten güzelliğin uyumunu mu hissediyorlardı? Her ikisini de doğru

cevapmış gibi düşünebiliriz. Ama güzelliğin yarattığı uyumun, izleyiciyi ürperten acıyı kapsadığı ve izleyende bir teslimiyet duygusu yarattığı kesindir. Ölüme mahkum olan bir beden, aynı zamanda kültürün yarattığı güzellik ideasının içerisinde bir bedendir. Konu ne kadar trajik olursa olsun, güzellik acıya baskındır. Helenistik dönemde Yunan sanatı değişikliğe uğramış, dramatik etkiler, dingin uyumun önüne geçmiştir. Fakat Helenistik dönemde Laokoon örneğinde gördüğümüz gibi dingin uyum yerini trajik olandan doğan negatif uyuma bırakmıştır. Yazgıyı kapsayan bir “güzellik” söz konusudur. Yazgıyı kabul ediş; düzeni, uyumu, güzelliği yaratan boyun eğiştir. Uyumun negatifliği; trajik olan çıkmazlığın, güzelliğe ve bir haz kaynağına dönüşmesinden kaynaklanır. Laokoon’dan biraz daha önce İ.Ö. 170 dolaylarında Bergama’daki Zeus sunağındaki kabartmalar bu örneklerden biridir. Tanrıların devlerle yaptığı savaşı ve devlerin tanrılar tarafından ezilişlerini konu edinen bu kabartmalar da ön planda olan ifade yine trajiktir.(Resim 7)



Resim 7: “Tanrılarla Devler Savaşı”, İ.Ö.170 dolayları, Büyük Bergama Sunağı

“Devlerin bakışları can çekişme işkencesini dile getiriyor. Sahne devinim dolu ve kıvrılmamanın uçuşumu içinde. Etkinin daha çarpıcı kılınmak istenmesi yüzünden, burada söz konusu olan, artık, duvardan pek az dışarıya çıkan bir alçak kabartma değildir. Tersine, savaşıırken sanki sunak

masasının eşiğinden taşarmış, sanki bulundukları yeri umursamıyormuş gibi görünen üç boyutlu figürlerle dolu yüksek kabartmayla karşı karşıyayız. Helenistik sanat çarpıcı ve yırtıcı yapıtlardan hoşlanıyordu. Amacı etkilemektir. Bunu da başarıyordu.” (Gombrich, 1976, s:74)

Tarih boyunca mağlup olanların yüz ifadelerindeki gibi devlerin bakışlarında da acı ve can çekişme gizlidir. Hantal ve çirkin devler, tanrıların egemenliğindeki dünyada kaybetmeye mahkumdur. Sahnenin Helen öncesi Yunan sanatındaki dinginlikten çok uzak olduğu kesindir. Fakat savaşın devriminin etkili bir şekilde yansıtıldığı bu kabartmalar, tanrıların erklerinin de temsilleridirler. Koca, güçlü devler bile tanrıların ayakları altında böylesine çaresiz bir şekilde eziliyorlarsa eğer, bir insanın tanrılar karşısındaki durumu ne olabilir? Zeus sunağında bulunan bu kabartmanın asıl amacının izleyenleri tanrıların karşısında şaşkına uğratmak olduğunu söyleyebiliriz. Devler mağlubiyetleriyle kendilerini tanrılara sunar gibidirler. Laokoon heykelindeki gizli erotizm, az da olsa –ki bu kendini teslim edişin yarattığı erotizm Rönesans sanatçıları çok etkilemiştir- bu kabartmalarda da kendini hissettirir ve yoğun dramatizmin altında karmaşık bir uyum gizlidir. İşkencenin, can çekişmenin ve ölümün de üzerinde bir yazgı vardır. Tanrılar karşısında mağlubiyete yazgılı bir dünyayı seyre dalan izleyici, eşzamanlı bir şekilde bu yazgının yarattığı uyumun da seyircisidir.

Mağlupların, egemenlerin zaferlerinden memnunmuşçasına bir güzellik içerisinde yansıtılmaları, yüzlerindeki mağlubiyet ve yalvarma ifadesi, işkencecinin yaptığı eylemi hakikate hizmet eden bir eylem konumuna yükseltir. (Resim 8, Resim 9)



Resim 8: İ.Ö. 180-150, Büyük Bergama Sunağı



Resim 9: İ.Ö. 180 – 150, Büyük Bergama Sunağı

“Bergama’da işkence yapıldığına dair kanıtlar çok zayıf olsa da, kölelere ve esirlere acı çektirilmesi milattan önce üçüncü yüzyıl Mısır’ında ve Helenistik dünyanın başka köşelerinde kanunlarca desteklenen bir şeydi ve Büyük İskender’in Atinalılarca kucaklanması, sanat eserlerinin verdiği birtakım ipuçlarıyla birleştiğinde, aynı şeyin Yunan devletleri içinde geçerli olduğu söylenebilir. II. Eumenenes’in yayılmacı, hiyerarşik ve estetik yönetimi –ki Selefkiler ve diğer Yunan olmayan devletler ya da barbarlarla savaş halindeydi- ölmek üzere olan devlerin ve sunaktaki kutsal katillerin aynı güzellik, zarafet ve canlılığa sahip olmasını emrediyordu. Mermer alnaçtaki –kol ve bacaklar birleştirilerek ya da üst üste bindirilerek yapılan- her dans, bir baskı ve acı gösterişiydi. Birbirine dolanmış gövdelerin güzelliği sayesinde, kurbanlar işkencecilerinin yaptıklarından mutluluk duyuyor, ölerек de onlara şükranlarını sunuyormuş gibi görünüyordular. Ama aynı kurbanlar, gözlerini yalvaran bir ifadeyle göğe dikmişlerdi. (Atinalılar bunun yaratacağı etkiyi iyi biliyor olmalıydılar –Helenistik devletler arasında köleleri madenler ve çeşitli başka işler dışında, aristokratların malikanelerinde de çalıştıran bir tek Bergamalılardı.) Bergama’da hakikat ve aydınlanmaya ancak zulüm, işkence, kölelik ve ölümlle ulaşılabilceğine inanılıyordu. Bu yüzden bunlar oldukça önemli görülüyor, acı çekme ve işkence güzel olarak kabul edildiği için sanat da o şekilde aktarılmaları bekleniyordu. Winckelmann, Laokkon’la ilgili, *en çok acı çektiği yerlerde, en büyük güzellikleri gösterdi bize* diye yazıyordu. (Eisenman, 2007, s:47, 48, 49)



Resim 10: “The Gemma Augustea”, İ.Ö. 20-10, İşlemeli Akik

Roma dünyasında da değişen pek bir şey yoktu. Ezenlerin mağluplar üzerindeki zaferleri; onların egemenliğinin simgesi durumundaydı. Tüm bu zaferlerin sağladığı erk, yaşam üzerinde değişmez bir gerçeklikmiş gibi gösterilmek isteniyordu. Romalılar şunu söyler gibiydiler; bizim egemenliğimiz dünyanın “değişmez doğasıdır.” Hemen hemen bütün imparatorluklar ve iktidarlar kendilerini dünyanın “yapay doğası” ilan etmezler mi? Hakikatin kendi doğalarında gizli olduğunu ve kendilerine itaat eden her insanın bu “doğa” içerisinde “güvende” olduklarını dünyaya sezdirirler. Bu sezgiye güvenmeyen her insan “öteki” ve “lanetli” ilan edilir.

Roma döneminde yapılmış olan Gemma Augustea kabartması, çok yalın ve güçlü bir ifadeyle tarihin ezici gücünü ve kaybedenlerin bu güç karşısındaki çaresizliklerini tek bir sahnede özetliyor gibidir. (Resim 10) İki farklı sahnenin tek bir yüzeyde yansıtılmasının amacı, iki sahnenin de birbirlerinin kaderi olduklarını söyleme çabasından doğar. Bu kabartmada tek ve baskın “doğayı” ve bu “doğa”yı biçimlendiren iktidarın “dokunulmaz” erkini görmekteyiz. Tamamıyla yapay olan sahne, iktidarın dokunulmazlığı sayesinde Roma vatandaşlarının bilinçlerinde bir “doğaya” dönüşür. Doğa; tartışılmaz olandır ve iktidarın erki vatandaşlarının gözünde kalıcı olabilmek için yaşamın yapay doğasına dönüşmek ister. Kabartmanın üst kısmında Sezar Augustus’un taç giyme törenini izlemekteyiz. Augustus’a eşlik ederek onu onurlandıran Zeus, Neptün ve diğer tanrılar sayesinde iktidar az önce değiştiğimiz gibi metafizikleşme çabasıdadır. Sezar’a eşlik eden tanrılar, onun egemenliğinin yaşamı düzenleyen ve yaşamın doğasına dönüşen, tartışılmaz bir egemenlik olduğunu onaylamak için oradadırlar. Sezar, tanrılarının yeryüzündeki temsilcisi gibi onurlandırılmaktadır. Gerçeklikle metafiziğin iç içe geçtiği kabartmanın üst kısmının aksine, alt kısmında gerçek dünyanın şiddeti ile karşılaşırız.

“Kabartmanın alt bölümünde ise üstte gösterilen görkem ve zenginliğin zorunlu ön koşulu olan askeri zaferin kötü sonuçları vardır. Solda, elleri kolları bağlanmış, umutsuzluk içinde yerde oturan iki figür görecektir – *tropaion* adı verilen tahtadan, haç şeklinde, zırhla kaplı bir savaş anıtına bağlanmışlar, bu başarılı askeri seferberliği kutlamak için yukarı kaldırılmaktadırlar. Sağ tarafta ise, tipik teslim olma pozu içinde dizlerinin üstüne çökmüş bir adam ve saçlarından sürüklenen bir kadın figürü vardır.

Bunlardan Ay tanrıçası Diana ve savaş tanrısı Merkür'ün hakimiyetini kabul etmeleri istenmektedir. Kadın ve adam da bir süre sonra *tropaion*'a bağlanabilir ya da şansları yaver giderse bağışlanıp köleleştirilebilirler. Her iki durumda da –solda resmedilen figürler gibi- sefil ve hayatları tanrıların ve soyluların keyfine kalmış durumdadırlar. Bu kabartmada, (Bergama'daki gibi) içsel bir baskının incelikleri değil, kaba güç ve mutlak teslimiyet vardır.” (Eisenman, 2007, s:52, 53, 54)

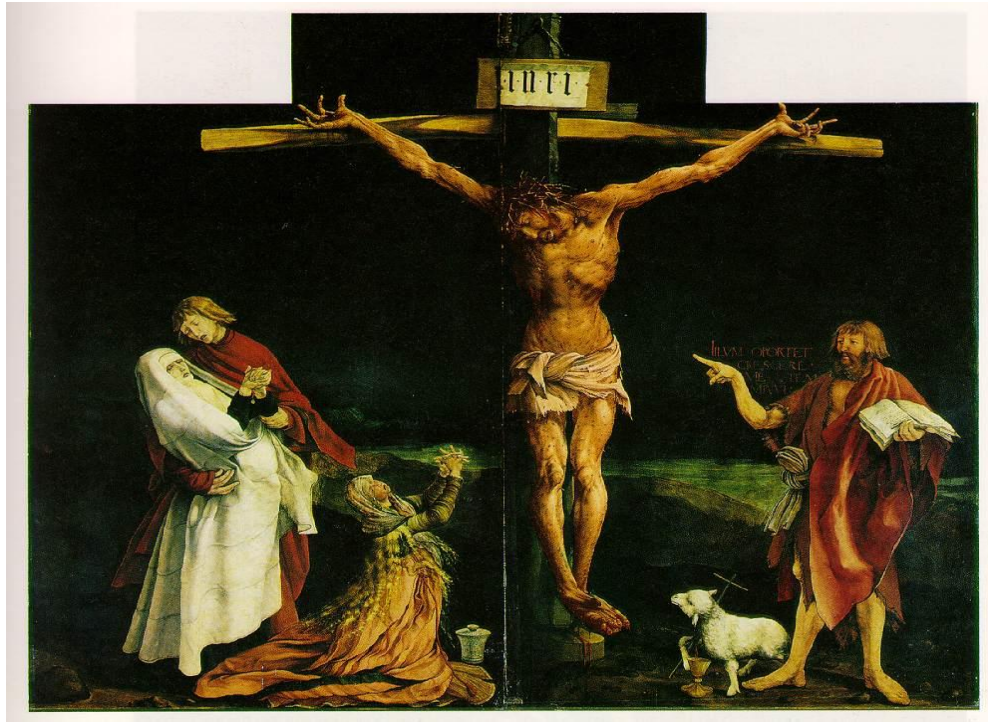
Kabartmanın alt bölümünde mağluplar, tutsaklıklarıyla Sezar'ın hakikatine hizmet etmektedirler. Mağlupların kaderi tamamen Sezar'ın ellerindedir. Ya işkence görecekler, ya köleleştirilecekler ya da öleceklerdir. Sezar'ın iradesi, mağlupların kaderine dönüşür. O halde Sezar'ın “iradesi”, bir bakıma mağlup bedenlerin “doğasıdır” da.” Kazanılan zaferler, kaybedenlerin bedenlerine ve zaferlerin kazanıldığı tüm uzamlara, iktidarın doğasını da taşır.

4. 2. Ezilen İmgelerinin İzinde Rönesans ve Sonrası

Sanatın tarihi ,iktidar, erk ve mevki sahibi insanların imgeleriyle doludur. Özellikle Modern Sanat öncesinde ezilenlerin imgelerine sık sık rastlamak mümkün değildi. Büyük sanatçıların duyarlı bakışları onları zaman zaman sahneye çıkarmaktaydı. Ender de olsa resmin ana ögesi olabiliyorlardı. Sanat tarihinde ezilenlerin imgelerine rastlamak için bir anlamda onların izini sürmek gerekebilir. İşte o zaman, genelde farkedilmeyen ezilenlerin, aslında ne kadar da fazla imgeye sahip olduklarını görürüz. Şaşırtıcı biçimde onların imgeleri birçok resimde gezinmektedir. Fotoğraf çekildiği anda orada bulunmayan ama sonradan fotoğrafta beliren gizemli kişiler gibidirler. Erkin kokusunun sindiği her yüzeyde onların hayaletleri belirir. Hayaletler direnişe resim yüzeylerinde devam eder gibidirler.

Batı sanatında, dinsel öge ile ezilenler arasında, Hz. İsa ve aziz figürlerinden doğan bir ilişki söz konusudur. Hristiyanlıktaki kefaret inancı bu ilişkinin ana karakterini oluşturur. Hristiyan inancına göre, Adem'in cennetten kovulması üzerine insanoğlu doğuştan günahkardır. İnsanın kökeni günahla ilişkilendirildiği zaman, kefaret devreye girer. Hz İsa figürü, doğuştan günahkar olan insanoğlu

için kendini feda eder ve dünyadaki tüm acıları kendi bedenine çağırır. Kendini kurban eden İsa, tüm insanların mahkum olduğu günah kavramıyla temelden ilişkili bir figürdür ve insanlar için ezilmeye razıdır. Farklı bir noktadan bakarsak, aslında Hristiyan inancına göre insanoğlu günaha mahkum edilerek doğuştan bir “ezilen” ya da “lanetli” olarak doğar. Lanetin kalkması için tüm acıyı üzerine çeken bir bedendir İsa’nın bedeni. Hz İsa’nın ölü bedenine baktığımızda, aslında görmemiz gereken onun bedeninden çok, tüm insanoğlunun mahkum edildiği “karamsar” durumdur. Eğer insanoğlunun içinde bulunduğu bu durumdan kurtulması için İsa kendini feda ediyorsa, Hristiyan inancına göre Tanrı onları affetmekten biraz uzak gibidir. Bir tür “iktidar” figürüne dönüşen tanrı kavramının altında, cennetten kovulan ve doğuştan ezilmiş insanoğlu söz konusudur. Batı sanatında İsa figürü, ontolojik anlamda karamsarlığa mahkum edilen insanoğlunun kaderinden doğmuştur.



Resim 11: Grünewald, “İsa Çarmıhta”, 1515, Isenheim sunağından, Comlar Müzesi

Grünewald’ın İsa’sı eşine az rastlanır şiddette bir kutsal imge sunar bizlere. (Resim 11) Sözü edilen ontolojik karamsarlık, bu imgede kendini çok açık bir şekilde belli eder. İsa’nın işkence altında acı çekmiş ve çürümek üzere olan

bedeni aynı zamanda hastalıklı bir insanın vücuduna benzer. İşkencenin ve vebaya benzer bir hastalığın acısını aynı anda yaşar gibidir. İşkence etkisi, İsa'nın çarmıha gerilme olayının tarihselliğine gönderme yapıyorsa eğer beden hastalıklı görünmesinin nedeni nedir? Çarmıhta açlığa ve susuzluğa terk edilmiş bir bedenin çürümesi midir bu sadece? Yoksa sözünü ettiğimiz ontolojik karamsarlığın simgesi midir? İsa'nın çürüyen bedeni aynı zamanda tüm insanların doğuştan gelen günahına bir gönderme gibidir. İnsanın günahının ne denli büyük olduğunu göstermek için Grünewald, acıyı bedenin her yerinde bize hissettirmeye çalışmıştır. İsa'nın bedeni acı çeken bir beden değildir, aksine acının somutlaşmış halidir.. Grünewald, tüm insanoğlunun "ontolojik ezilmişliğini" İsa'nın bedenine yükler. Hristiyanlığa göre, insanın yazgılı olduğu, zaman öncesinden gelen ontolojik bir acıdır bu.



Resim 12: Rubens, "Çarmıha Germe", 1619, Krallık Sanat Galerisi, Antwerpen

Grünewald'ın aksine, İsa'nın kefareti yaşarken yaşadığı acının "güzel" bir imgeye dönüştürüldüğü sahneler de vardır. Aslında Batı resminde çoğunlukta

olan bu tür sahnelerdir. Grünewald'ın resmi, bu geleneğin içinde sıra dışı kalmaktadır. Rubens'in resminde gördüğümüz İsa,(Resim 12) acı ve hazla olan ilişkisi bakımından Grünewald'ın İsa'sından ayrılır. Onun resmindeki bedenin bütün hücreleri acıdan etkilenmiş gibidir. Grünewald, acıdan başkalaşan bir beden ve ifade ile karşı karşıya bırakır bizi. Rubens'in İsa'sı ise kendini acının kollarına bırakırcasına bir ifade içindedir. Yüzündeki ifade huzur içinde ölmüş bir insanın ifadesini andırır. Kendini bütün insanlık için feda etmiş bir adamın sessiz huzuru içindedir. Sadece bir ölünün sessizliği değildir bu. İşkencecinin soktuğu mızrağa bakarsak eğer, İsa'nın o an ölü mü, yoksa baygın mı olduğu da belli değildir. Ölmüşse bile, ölmeden önce yaşadığı acılara dair hiçbir iz yok gibidir yüzünde. Grünewald'ın aksine Rubens'in İsa'sının yüzünde acıdan başkalaşmış bir durum yoktur. Grünewald'ın portresinde, işkencenin acısı ile doğuştan gelen tüm insanlığın mahkum olduğu günahın, bedenin tüm hücrelerine işleyen acısını hissederiz. Oysa Rubens'de işkencenin acısı görünmez kılınmış, doğuştan gelen ontolojik günah ise kendini teslim etmenin verdiği hazzı dönüşmüştür. Grünewald'ın acısı ontolojik bir acı gibidir, Rubens' in resminde ise ontolojik acı, iktidarın hazzına dönüşmüştür. Kendini ölüme bırakan İsa'nın yaşadığı hazzın, izleyen üzerindeki etkisi; göksel iktidarı taşıdığını iddia eden Kilisenin erkine erk katacaktır. Kilise, ezilen halk üzerindeki iktidarını, kendisi de bir ezilen olan Hz İsa'nın çektiği acıyı, bir haz kaynağına dönüştürerek pekiştirmiştir. Bu hazzın kaynağı Batı resim tarihinde bir geleneğe dönüşmüştür. Sanat tarihçisi Aby Warburg bu geleneği *pathos formula* olarak tanımlar. İşkence yapan efendiye, kendini tutkuyla bırakan bedeni tanımlar bu kavram. Bu geleneğe uyan imgeler acıyı erotizme varan bir hazla yaşıyor gibidir. “ötekinin (İsa'nın) gördüğü işkence ve çarmıha gerilmesi insanlığın kurtuluşu demektir ve (...) dayanılmaz acılar ve yıkımlar güzel, hatta erotik şeyler olarak algılanıyordu.” (Eisenman, 2007,s:58) Rubens'in resminde tam anlamıyla bir *pathos formula* söz konusu değildir. Kölenin hazzı olarak da tanımlanabilecek bu durum bir çok resimde çok daha net bir şekilde kendini belli eder. (Resim 13, Resim 14, Resim 15)



Resim 13: Mantegna, "Aziz Sebastian", 1457-1459, Kuntshistorishes Müzesi, Viyana

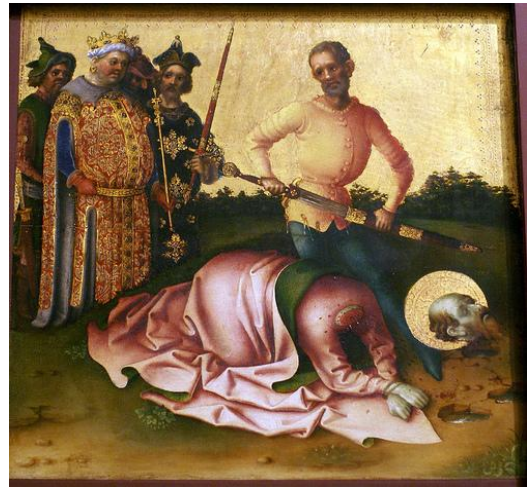
Resim 14: El Greco, "Aziz Sebastian", 1620-1625, Prado Müzesi, Madrid

Resim 15: Ribera, "Aziz Sebastian", 1651, Capodimonte Müzesi, Napoli

Yukarıdaki resimlerde *pathos formula* o kadar belirgindir ki Aziz Sebastian acı çeken bir şehitten çok, acıdan güzelleşen bir meleğe benzer. İşkencenin ve şiddetin beden üzerinde hiçbir izi yoktur. Aksine beden, gökyüzüne uçacak kadar hafiflemiştir. İşkence altındaki Aziz Sebastian figürü bir "ezilen" olarak gösterilmektense, şiddetin izlerinden tamamen arınmış bir güzellikte resmedilir. Aziz Sebastian ve diğer şehit figürleri, (Resim 16, Resim 17) Kilise tarafından tarihsel gerçekliğinden koparılmış ve bir inanç propagandasına dönüştürülmüştür.

"Hristiyan dünyası kutsallığı İsa'nın taklidinden başka bir şey değildir. İstirap çekmek, acımasızca ıstırap çekmek, inançlarına tanıklık etmeye hayatlarını verenlerin durumuydu ve bunlar Tertullianus (II. – III. Yüzyıl) tarafından *Şehitliğe Özendirme*'de mahşerde karşılaşılacak tarif edilemez acılara (saklanması becerilemeyen sadizmle tarif edilen) dayanmaları için erkekleri ve kadınları davet eden insanlara hitaben söylemişti. Ortaçağ sanatında şehitlik, nadiren İsa'ya yapıldığı gibi işkencelerle biçimsizleştirilmiş olarak gösterildi. İsa'yı resmederken ressamlar onun kıyaslanmaz fedakarlığının büyüklüğünü vurguladı. Buna karşın şehitlerin (onları taklit etsinler diye insanları özendirmek için) anlamlı ve onurlu kaderlerine gitmeleriyle melekler gibi sükunetle betimlendiği görülür. Böylece boynunu vurmalar, ızgarada kızartmalar ve göğüslerin çıkarılması neredeyse bale tarzı zarif kompozisyonlara neden olur.

Göreceğimiz üzere böylesi işkencelerin zalimliğinin zevki, XVII. Yüzyılın sanatıyla birlikte kısa bir süre sonra oluşmuştur. Rönesans dönemi ve sonrasında, insan vücudunun ve güzelliğinin yeniden değerlendirilmesiyle belirtilmiş bir ortamda son derece bunaltıcı olayların haddinden fazla bir *güzelleştirme* eğilimi vardı. Bu nedenle –işkenceden daha çok- hesaba katılan şey, azizlerin acılarıyla karşı karşıya kaldığı erkeğe bağlı bir güç ya da kadınsı bir tatlılıktı. Bu Aziz Sebastian'ın şehitliğinin değişik temsillerinin kanıtı olduğu, çoğunlukla homoerotik imgelere yol açtı.” (Eco, 2009, s:56)



Resim 16: Beato Angelico, “Aziz Petrus’un Şehadeti’nin Üç Kanatlı Tablosu’ndan Ayrıntı”, 1425, San Marco Müzesi, Floransa

Resim 17: Stefan Lochner, “İsa’nın On İki Havarisinin Şehit Olmasını Gösteren Paneller”, 15. yüzyıl, Stadelches Müzesi, Frankfurt

İsa’nın havarisinin kesilmiş başı, (Resim 17) ağaçtan düşen bir yaprak gibi kımıltısızdır. Bedenden ayrılmış başın şiddetten arınmış, donuk görüntüsünün nedeni ideolojidir. Kilisenin ya da ideolojinin söylemi burada devreye girer. İnsanlara itici gelebilecek şiddetin realist betimlenmesinin aksine, iktidarın söyleminin sessiz ve ikna edici “güzelliğini” görürüz. Söylem, beden ile kitleler arasına girerek, imgeyi gerçeklikten koparır ve onu ideolojik bir kurguya dönüştürür. Şiddetin törpülenmediği imgelerde ise ideolojinin kurgusu terstendir. Şiddetin rahatsız ediciliği ile imgenin hakikatten uzak bir yalanın temsili olduğu ve asıl güzelliğin, görüntünün ardındaki bilgi olduğu ifade edilir. Bu bilgiye ise ancak inanarak ulaşılabilir. (Resim 18)



Resim 18: Küçük Hans Holbein, “Mezarındaki İsa. Ayrıntı”, 1521-1522, İhlamur Ağacı Panel Üzerine Badana Boyası, Kunstmuseum, Basel

“Holbein’in *Mezarında’ ki İsa’* sı, görmenin inanmayla olan belirsiz ilişkisinin haritasını doğrudan doğruya bir beden üzerinden çıkarıyor. Yani, İsa’nın bedeni, duyumsal algının ve dolayısıyla aynı zamanda da temsilin sınırlarını belirleyecek bir mekan olarak iş görüyor. Nelerin bilinebileceğini ve bilinebilen şeylerin nasıl gösterilebileceğini sorguluyor. Sonuçta, çürüyen İsa’da gördüğümüz gerçekliğin gerçek kabul edilmesi amaçlanmamış. Holbein duyularımızın bizi yanılttığını –temsilin akim kaldığını- görmemizi istemektedir. (ve, ironik biçimde, tam da akim kalmakla başarıya ulaşıyor temsil; çünkü temsilin akameti, insanları imanın güvenli limanına davet ediyor.)” (Leppert, 2002, s:157)

İster Lockner’in resmindeki gibi şiddetten uzak bir güzellik, isterse de Holbein’in resminde olduğu gibi gerçekliğin acımasızlığı betimlenmiş olsun, gösterilmek istenen “hakikat” ortaktır. Kilisenin temsil ettiği söylem; mağlupların ezilmişliğini ikinci plana atarak onları ya görünmez kılar, (Resim 16, Resim 17) ya da görünmesi istenmeyen, hakikat boyutunda yalan kabul edilen “gerçekliğin” kaba biçimine büründürür. (Resim 18)

Pathos formula geleneğinin en önemli örneklerinden biri de kuşkusuz Michelangelo’nun “Ölen köle” heykelidir. (Resim 19)



Resim 19: Michelangelo, “Ölen Köle”, 1516 dolayları, Louvre, Paris

Bir ezilenin tarihsel gerçekliğinden koparılmasının en yetkin örneğini sunar bize Michelangelo. Kendini egemene teslim eden köle, orgazma varacak derecede tutsak olmaktan haz duyar gibidir. Grünewald'ın İsa'sında (Resim 11) bedene işleyen yoğun acı, bu heykelde mermere işleyen yoğun bir hazzla dönüşmüştür. II. Papa Giulio' nun gömütü için yapılmış olan heykel, iktidar ve köle arasındaki ilişkiyi hazzla dayandırarak, iktidarı “güzelliğe” hizmet eden bir erk olarak betimler. Grünewald'da ise beden, ontolojik acıdan ve aşktan yanan bir köz gibidir. İki yapıtta da ideolojinin yorumu, ezilen ile halk arasına girer. Fakat yinede Grünewald'ın mistik yorumunda şiddetin yoğunluğu, tarihte yaşanmış olan “acıya” dokunmaktadır.

“Kelimeler bedenden olmalıdır” yazılıdır Yuhanna İncili'nde. Hiçbir resim bu cümlelerin korkunç imalarını Grünewald'dan daha iyi bir şekilde

keşfedememişti. Ten birdenbire çekilir, kıvrılır, acır ve ızdırapla çarpar; ten değersiz bir duyumdur, iğrenç kaçınılmaz bir yükür. Bütün bunlarla beraber, kutsal olan bulunmak zorundadır. Panel özel bir müşteri için resmediliyor olsa da, Grünewald'ın mistik sezileri özünde bir hastanenin mahkumlarına seslenir.” (Bell, 2009, s:189)

Kilisenin “gerçekçi biçimi” hor gören ideolojisinin dışında kalmış, “karanlık biçime” aşık ressam da vardır elbette. Caravaggio'nun hayatı; karanlığa fazlasıyla batmış bir yaşamdı ve onun biçimlerinin özündeki karanlık, böylesi bir hayattan doğmuş gibiydi. Resimlerdeki figürler, kendisi gibi birer suçlu tipolojisindedir ve sanki yeraltında gizli bir hayatı yaşamaktadırlar. (Resim 20, Resim 21) Cinayet işleyerek suça bulaşmış bir insan olan Caravaggio'nun, resimlerinde “lanetlenmiş” bir ruhu yaşatmaya çalıştığı hissedilir. İsa; onun resimlerinde Kilisenin çizdiği portrenin çok dışında, yeraltında ezilenlerle birlikte iktidara karşı savaşıyan yoksul bir lidere benzer.



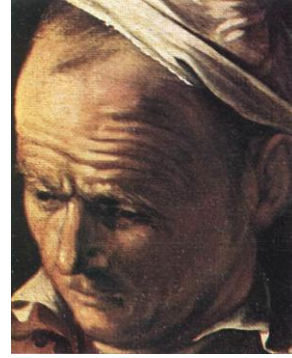
Resim 20: Caravaggio, “Emmaus’ta Son Akşam Yemeği”, 1595-1600, T.Ü. Yağlıboya, The National Gallery, London



Resim 21: Caravaggio, “Emmaus’ta Son Akşam Yemeği”, 1606, T.Ü.Yağlıboya, Pinacoteca di Brera, Milan

Caravaggio; yeraltındaki insanlara kendini yakın hissederek, Kilisenin tarihi kendi söylemine göre kurgulamasına karşı kendi “doğal kurgusunu” oluşturur. Onun İsa’sı yoksuldur ve bu sıradan insanın imgesi, doğallığı sayesinde çarpıtılmış tarihi yerinden eder. Artık İsa; kraldan çok, bir ezilene benzer. Onun resimlerinde hissedilen acının ve yoksulluğun izleri, uzamda bir huzursuzluk yaratır. Karanlık ve huzursuz atmosfer sayesinde tarihte olan bitenler, iktidarın söyleminin netliğinden daha belirsiz bir uzama taşınır. Onun resimlerinde İsa; kilisenin efendilerine değil, mağluplara yoldaştır. Rahatsız edici uzamda, tarihin zemininin sarsıldığını duyumsatır bize Caravaggio. Doğallığın ve acının izleri, (Resim 22, Resim 23) söylemin idealizminden çok yaşamın “kaba gerçekliğine” yaklaştırır insanları. İdeolojiden tam anlamıyla bağımsız bir duyumsama yoktur. Caravaggio’nun imgeleri de böylesi bir duyumsamanın “dışında” değildir. Fakat, Caravaggio’da duyumu oluşturan ana öge söylemin hakikati midir, yoksa gerçekliğin söyleme ağır basan maddeselliği midir? Kaba olanın (maddenin) söyleme ağır bastığı an, egemenlerin “kurgusu” olan idealist tarihte

bir çatlak oluşur. O çatlaktan sızacak olan imgeler, tarihin görünmez odalarında gizlenmiş olan “karanlık” suretlerdir. (Resim 22, Resim 23)



Resim 22: Caravaggio, “Resim 21’den Ayrıntı”

Resim 23: Caravaggio, “Resim 21’den Ayrıntı”

Tarihin görünmez odalarından sızan ışık sayesinde, İsa’nın ölümü sadece acılar içinde yaşanan bir ölüm değil, yoksulluğu duyumsatan bir olaydır da artık. Azizlerin tipolojisi evsiz insanları andırır. Ayakları nasırlı, yüzleri ise uzunca bir süre gizlendikleri yerden az önce çıkmışlar gibi ışığa yabancısıdır. (Resim 24)



Resim 24: Caravaggio, “İsa’nın Gömülmesi”, 1602-1604, T.Ü. Yağlıboya, Pinacoteca Vaticana, Roma

Bu resimlerde gizemli olan şey, doğallığın, bir kurgu olan yaşama “yabancı” kalmasıdır. Caravaggio’nun büyüü tam da bu yabancılık duygusunda gizlidir. Hayatın kendisine dokunan bu imgeler, aynı zamanda yaşamdan uzak bırakılmışlardır. İdeolojinin yaşamdan uzak söylemleri; imgeleri “anlamın” kurgusuna dönüştürmüş ve gerçeklik, erkin yarattığı anlamın altında kaybolmuştur. Modern olanın geri çağıracağı anlamdan bağımsız imgeler, henüz çok uzaktadır, fakat tarihin, hasıraltı etmeyi başardığı ezilenler yavaş yavaş gün ışığına çıkmaktadırlar.



Resim 25: Antoine (veya Louis) Le Nain, “Köylülerin Öğünü”, 1642, T.Ü. Yağlıboya Louvre Müzesi , Paris

Bundan böyle doğal olanın sessizliği, yapay olanın diline karşı çıkacaktır. Gelişen doğalcılığın önemli isimlerinden birkaçı da kuşkusuz Le Nain kardeşlerdir. (Antoine, Louis and Mathieu) Fransız kardeş ressam, Caravaggio’nun karanlık imgelerinin izinden gitmişler ve doğal olanın büyüünü betimlemişlerdir. (Resim 25, Resim 26, Resim 27) Günlük yaşamın sıradanlığı ve büyü, birbirine zıt iki kavram gibi görünse de, erkin yaşam üzerindeki baskısından dolayı kendisine yabancılaşmış gerçekliğe “doğal” dokunuş “büyüsel” bir temastır. Hiçbir imgenin tam anlamıyla doğal –doğaya karışması- olması mümkün değildir elbette. İmgeyi imge yapan şey, onu “gerçeğin”

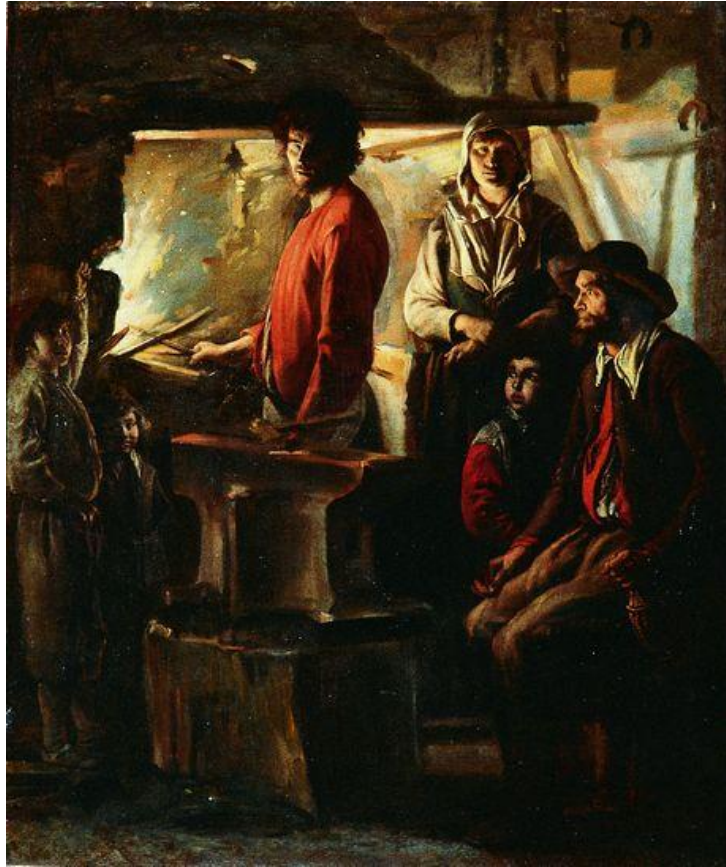
kendisinden ayıran “özerk” doğasıdır. Fakat doğal olana dokunuşun, ideolojinin kurgusuna ağır bastığı imgeler de mevcuttur. Burada tartışmalı olan nokta; doğal olanın, ideolojinin kurgusundan bağımsız oluşup oluşamayacağıdır. Tüm yaşama dağılan ideolojinin dili, doğal olanı da biçimlendiren kadim bir dildir. Fakat bu biçimlendiriş, hiçbir zaman tam anlamıyla doğal olana nüfuz edemez. Söylem ya da dil; iktidarın kavramsal boyutudur, gerçekliği biçimlendirse bile onu tam anlamıyla kuşatamaz. Doğalcı imgelerin büyüğü, söylemden geriye kalana dokunabildiklerinde gerçekleşir.



Resim 26: Antoine (veya Louis) Le Nain, “Köylü Aile”, 1643, T.Ü.Yağlıboya, Louvre Müzesi, Paris

Caravaggio’da olduğu gibi Le Nain kardeşlerin resimlerinde de mistik bir yalınlık sezilir. Bu resimlerde doğallığı inşa eden şey, doğaya işlemiş olan mistik özdür. Kutsallığın tarih boyunca ideolojilere hizmet eden bir yanı olsa da, kutsal olanın ideolojilerden arınmış ruhları ve bir yaşamı düşlediğini de bilmemiz gerekir. Le Nain’ in resimlerindeki bu ağırbaşlı mistisizm, tarih boyunca kutsallığın gizlenmeye çalışılmış “çıplak” yüzüne daha yakın gibidir. Elbette tamamıyla çıplak, doğal bir betimleme olmayabilirler. Yoksa bu tasvirler, zenginliğe özenmemeleri için yoksul ahlaklarının Kilise tarafından yüceltildiği köylülerin imgeleri midir? (Resim 25, Resim 26) Oysaki Kilise, zengin ve erk sahibidir. Bu

doğallık, Kilisenin kendi iktidarını korumak için ürettiği bir “dil” midir? Bütün bu sorular yorumlara açık olsa da Le Nain’ kardeşlerin resimlerinde görülmesi gereken doğal bir anıtsallık söz konusudur. Bu anıtsallık; ister iktidar tarafından, isterse de ressam tarafından kurgulansın, gerçeğe çok yakın bir sahneyle karşı karşıyayızdır. Köylülerin yüzlerindeki yoksulluğun izleri, tarihin çizdiği acımasız gerçekliğin izleridir. Nasıl olursa olsun resimlerde gün yüzüne çıkan şey, tarihin karanlık yüzüdür. Bu karanlık, tarihin okunmayan sayfalarında kalmış milyonlarca insanı içinde barındırır. Gördüğümüz sadece bir kaç köylünün imgesi değildir. Görünen, bütün köylüleri içerisine alan karanlık ve ezeli uzamdır.(Resim 25, Resim 26, Resim 27)



Resim 27: Antoine (veya Louis) Le Nain, “Demirci Ocağı”, 1640, T.Ü.Yağlıboya, Louvre Müzesi, Paris

Ezilenler, iktidarın onlar için belirlediği mekanlarda “ağırbaşlı bir huzuru” yaşamaktadırlar. (Resim 25, Resim 26, Resim27) Yaşamın bu kurgusuna karşı

ressamın büyü, iktidarın atmosferini ve ezeli tarihin derin kurgusunu bize hissettiren doğal dokunuşlarında gizlidir.



Resim 28: Giorgione, “Yaşlı Kadın”, 1506-1507, Galeria dell’Accademia, Venedik

Bütün resimler bu kadar da belirgin bir kimliğe sahip değildirler. (Resim 28) Giorgione’ nın portresinin hangi duygularla yapıldığından pek emin değiliz. Gerçekçi bir anlatımla karşı karşıya olsak da gördüğümüz yaşlı kadın imgesi; herhangi yoksul bir insana mı , ressamın sevgi beslediği bir yakınına mı ait? Yoksa çirkinliğe duyulan merak sayesinde maniyerist dönemde doğacak olan yaşlı kadın seviciliğinin habercisi mi? Yaşlı kadının hafifçe açılmış ağzı yoksulluğa ve acıya bir gönderme mi, yoksa gizli bir erotik ifade mi pek belli değil. Ama belli olan şey bundan böyle anlamlı olanın güzel olana tercih edileceğidir.

“Barok dönem sıradışı olana, merak uyandıran şeylere karşı artan beğeniye şahitlik etti ve bu kültürel iklimde sanatçılar şiddet, ölüm, vahşet dünyalarını keşfettiler, Shakespeare’in ve genelde Elizabeth dönemi sanatçılarının eserlerinde veya Quevedo’nun *Rüyalar*’ ında ve Gryphius’un sevdiğinin cesedinin çürük yansımalarına doğru dalmasında olduğu gibi. Böylelikle maniyerizm ile barok, klasik estetikçilerin usule aykırı buldukları öğeleri

kullanmaktan çekinmedi. Çirkin kadın teması bile farklı bir bakış açısı ile ele alınıyordu: bir kadının kusurları merak unsuru, bazen cinsel uyarıcı olarak tanımlanıyordu.” (Eco, 2009, s:169)

Bu dönemlerde ister kadının güzelliği, isterse de çirkinliği ön planda tutulsun, aslolan kadının erkek egemen perspektifteki nesnelliği idi. Toplumda baskın olan erkek bakış sanatı da egemen ve kadın, yaşamda olduğu gibi birçok sanat eserinde de yardımcı ya da tamamlayıcı bir anlatım (nesne) öğesi idi. Anlam, genellikle erkin çevresinde oluşan bir kavramdı ve iktidarın görüş alanına giren her varlık, egemen olanın anlatımı için bir malzemeydi. Söz konusu kadın olduğunda ise bu nesnellik kaçınılmaz olarak haz odaklıydı.



Resim 29: Joachim Beuckelaer, “Bir Mutfak İçeriği”, 1566, Louvre Müzesi, Paris

Beuckelaer, resminde kadının toplum içindeki nesnelliğini acımasız bir hazla yansıtır. (Resim 29) Bu yapıtın acımasızlığı kadın bedeninin kesilmiş, cansız hayvanların bir parçası gibi ele alınmasından kaynaklanıyor. Kompozisyonun sıkışıklığı kadının diğer öğelerden ayrılmasını imkansızlaştırıyor ve kadının doğası, şiddetli olduğu kadar donuk bir haz kaynağına indirgeniyor. Hayatın

yaşam veren besinlerinin içerisinde, kadın bedeni de yerini alıyor. Yiyeceklerle dolu manzaranın gerisinde ise, öndeki sahnenin anlatımını pekiştirircesine bir baştan çıkarma olayı yaşanmakta. Büyük ihtimalle baştan çıkarılan kadın bir hizmetçi ve kapının hafifçe aralık bırakılması, içeride yaşanan olayı meşrulaştırmakta. Baştan çıkarılmanın, etin, ölümün ve bedenin iç içe geçtiği bu sahneyi kuran ana etken hazdır. Kadın bedeni; açgözlülüğün ve şiddetin kurguladığı nesneye dönüşmüştür. Resimde tüyler ürpertici olan şey, yamyamlığın kıyısına gelmiş olan anlatımdır. Tezgahtaki etlerle kadının teni arasında kurulmak istenen ilişkinin temelinde, varsılığın yarattığı oburluğa varan elde etme güdüsü yatar. Erk sahibi kişiler için kadın bedeni, tutkuların doyurulduğu bir nesne varlıktır. Ten ile et arasındaki ayırım bulanıklaşmıştır.



Resim 30: Jan Siberechts, "Kıyıda Köylü Kadınlar", 1665, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers



Resim 31: Rubens, "Leukippos'un Kızlarının Kaçırılması", 1615, Bavyera Devlet Koleksiyonu, Münih

Batı resminde, kadın bedeninin sömürüsü doğal olarak "ten" üzerinden yürür ve "ten" erotik teslimiyetin "dili" olur. (Resim 30, Resim 31) Siberachts'ın resmi buna güzel bir örnektir. (Resim 30) Bu resimde, köylüler kıyıda kendini sergileyen görsel nesnelerdir. Bedenlerinde ve yüzlerinde köylülüğe işaret eden hiçbir yaşamsal iz görünmez. Aksine, beden teslimiyete bürünür. Kadınların vücutlarındaki emeğe ve yoksulluğa dair bütün izler silinmiştir. Yaşanmışlığın

yerini, ışık altında parıldayan “sunak bedenler” almıştır. Dünyada emek ile yoğrulmuş her yaşam, kendini ideolojiye sunmak zorunda bırakılan bir “kurban” değil midir? Dünyada “mevcudiyet” ve “görünürlük” kazanmak için her varlığın kendini erke sunmak zorunluluğunu hatırlatır bize “sunak bedenler” kavramı. İktidar, kendi dışında kalan her varlığı kurgulayan “özne”dir. Erk için tüm varolan, kendini özneye doğru açan varoluştur. Öznenin diktatörlüğünden kadın bedeni de bir nesne konumunda nasibini alır. Rubens’in resmini kurgulayan enerji kaçırılma olayının trajedisinden mi doğar? Yoksa kadınların bedenlerine işlemiş olan erotizm midir kaçırılma eylemini kurgulayan ana etken? (Resim 31) Resmi oluşturan ana öge, kadın bedenini haz merkezli görünür kılan öznenin “gizli kurgusudur”. Yapıt kendini tersten kurgular. Erotizm, kaçırılma eylemini çekici kılan ikincil bir unsur değildir. Aksine, erotizm resmin baskın ögesi olan kaçırılma eylemini kurgulayan gizli etkendir. Öznenin kendisini var etmek için kurguladığı “sunak bedenler”, kaçırılma eyleminden haz alırcasına çırpınırlar. (Resim 31) Kadının ezilmişliği, eril öznenin nesnesi olmasından doğuyordu. Kadın bedeninin erotizm dışı resmedildiği örnekler de vardır. Fakat bu örneklerde gösterilmek istenen bir kadın kimliğinden çok, genelde simgeci anlamlar içeren yoksulluk ve ölümdür. Georges de La Tour’un resminde kadın ölüdoğa’nın bir parçasıdır. Yanan mum, bitleriyle uğraşan yoksulluk, hayatın geçiciliğine işaret eder ve bu sayede dinsel ahlaka gönderme yapılır. (Resim32)

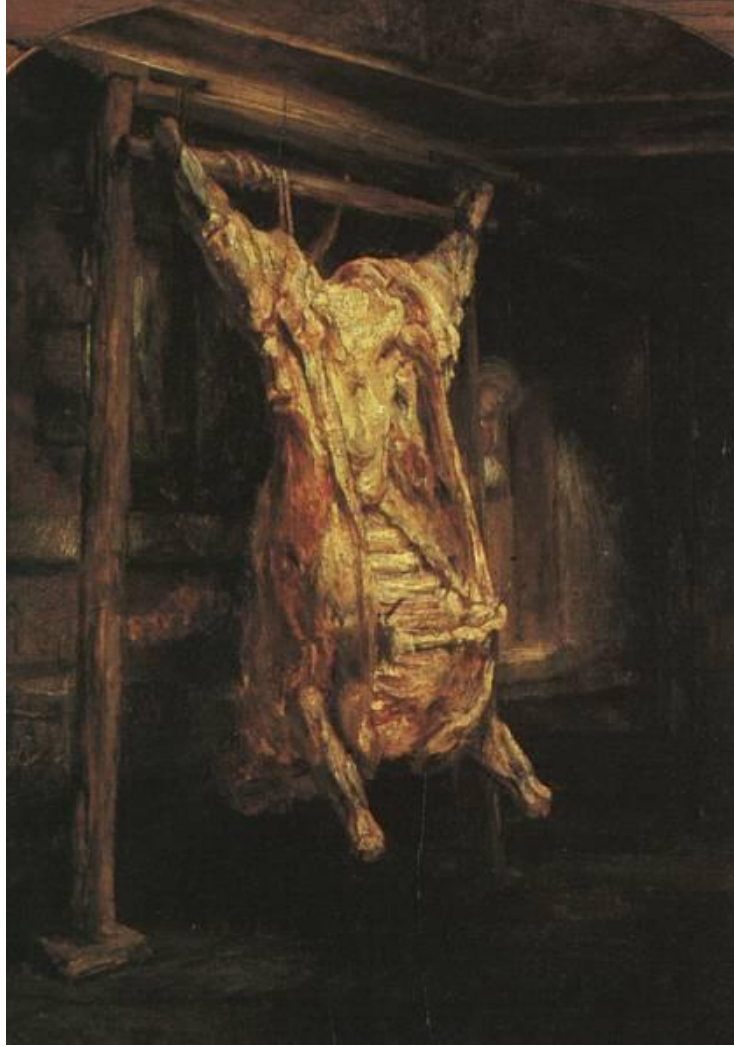
“(...) ebediyen bir kenara atılmış, çürümeye mahkum edilmiş, ruhu da çürümeye sürükleyen beden –en iyi ihtimalle- Kurtuluş’un, hem bireyi hem cemaati kapsayan karışık bir kurtuluşun bir aracı olabilir ancak. Bununla birlikte hem günün birinde dirileceği için, hem de insani hayatında onu tecrübe etmeyi seçmiş olan Tanrı’nın sureti olduğu için, nihai hedefleri göz önüne alarak bedene saygı göstermek de gerekir. Ayrıca hastalıklar ya da mistisizm konusunda büyük bir yetkinlikle ortaya konulduğu gibi, beden bütünü hareketlerinde tehlikeler ve vaatler, ilahi uyarılar ya da kutsallaşmak için yöntemler vardır. Okunan, okutulan, başlı başına bir dil oluşturur bu hareketler, fakat dinin getirdiği içe dönüşle beden konuşkanlığını kaynaştırdığı ya da yan yana getirdiğinde, kuralları bugün için çok tuhaf kaçan bir dil.” (Corbin–Courtine-Vigarelli, 2007, s:84)



Resim 32: Georges de La Tour, “Bitli Kadın”, 1630, Lorrain Tarih Müzesi, Nancy

Tüm bu tensel ezilmişliğin ve ahlaki göndermelerin dışında çok daha karanlık bir gerçekliğe işaret eden resimler de vardır. Rembrandt, bu ressamların başında gelir. Olgunluk döneminde, yaşamın ne kadar da iç içe geçen, çapraşık gerçekliklerden oluştuğunun farkına varır. Yaşam onun için siyah ya da beyaz değildir. Onun geç dönem resimlerinde, ahlakın katı kurallarından çok hayatın “çelişkili” ama “gerçek” yüzüne tanıklık ederiz. Örneğin Rembrandt’ın kadavrası, salt bir ölüdoğa değildir. (Resim 33) Aksine yaşayan bir hayata gönderme yapar. Yaşayan ama aynı zamanda ölü bir hayata. Çelişkili gibi görünen bu sahne, ahlakın (moral) yaşamı donuklaştıran söylemlerine karşın, yaşamın hakikatine dokunur. Resim, içeriye girmekte olan kadının varlığıyla çok daha farklı bir anlam kazanır. (Resim 33) Gördüğümüz varlık sadece kesilmiş bir öküz değildir artık. O, toplumsal hayatın kadavrasıdır. Kapıda beliren kadın imgesi yoksulluğu imler. Kadavra cansız olmasına rağmen, yaşayan bir gerçekliğe, gizli bir şiddete gönderme yapar. Bir besin kaynağı olan et ile yaşam arasındaki ilişki iktidarın kurgusudur. Varsıl ile yoksul arasındaki kadim ilişkinin yarattığı

toplumsal şiddet, kadavranın içine işlemiş bir şekilde oradadır. (Resim 33) İktidarın aracına dönüşen kadavra, varsılıktan çok yoksulluğun temsilidir.



Resim 33: Rembrandt, “Carcass”, 1655, Louvre Müzesi, Paris

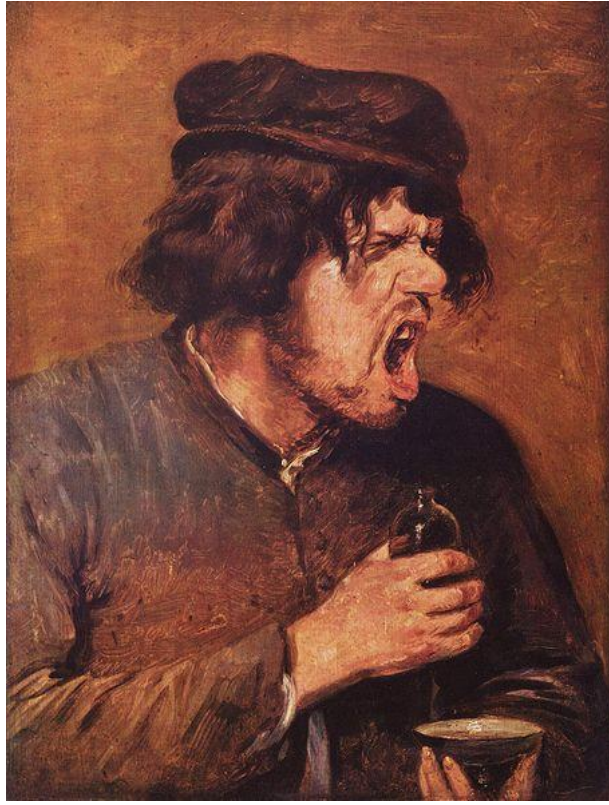
Beuckelaer’in resminde olduğu gibi kadınla et arasında acımasız bir erotik ilişki kurulmaz. (Resim 29) Aksine Rembrandt’ın resminde kadın; besin, kan ve yaşam arasındaki ilişkinin kurbanlarından. İki kurban –kadın ve kadavra- arasındaki ilişki: iktidarı yapısöküme uğratar ve bolluğun temsiline aslında yokluğun temsili olduğunu fısıldar kulaklarımıza. Kadının açıkça seçilemeyen yüzü, kendisinin de içinde olduğu ezilenler ile iktidar arasındaki adaletsizliğin tanığıdır.

Tanık olduğumuz bir başka adaletsizlik de köylülerin üzerindedir. Batı sanatında, aristokrat sınıfın kendi ahlaklarının mutlaklaştırılması için köylülerin yoksul imgelerinden faydalanmaları çok sık görülen bir durumdur. Elit sınıf, kendi ahlaklarının dışında kalan, komik ve hor görülen bir karşı-ahlak, düşmüş bir gerçeklik yaratır. İktidar, köylüleri yoksul bırakmak yetmiyormuş gibi, yoksul hayatlarından bir söylem yaratarak sömürüyü ikiye katlar.



Resim 34: Teniers, “Beş Duyu”, 1635, The National Gallery, Londra

“Teniers eşyayı değil bedenleri resmediyordu. Özellikle de toplumun alt sınıfından insanların, Flaman köylülerin bedenlerini çiziyor ve bu insanları bayağı, sarhoş ve –burası çok önemli- basit hazlarından ve basit çevrelerinden hoşnut olduklarını gösteren bir tarzda çiziyordu. Teniers’in hem tehdit edici olmayan hem de görsel olarak eğlenceli olan Beş Duyu resimleri, istihzanın sınırlarında gezen komedi öğeleridir. Köylülerin yontulmamış duyularıyla yaşadıkları haz, üst sınıfların haz duyarak seyrettiği şeyler sunuyor. Teniers için, köylülerin *sahip oldukları* tek şey mücessem duyulardır ve bu duyular hayvanlık düzeyinde gezinen kaba duyulardır. Bu durum, zihinsel işlevleri olmadığı izlenimi veren bedenler üzerinden işleniyor. Görsel olarak şu iddia ediliyor: Köylüler *hisseder* (duyumsar) ama düşünmez. Bu iddia, kısmen, yalnızca köylülerin başat karakterini tanımlama iddiasıyla kalmayıp aynı zamanda egemen toplumsal düzen için ahlaki belirleyici olarak hizmet görüyor. (...) Soylular hoş, köylüler pis kokar.” (Leppert, 2002, s:148)



Resim 35: Adriaen Brouwer, “Acı İlaç”, 1635, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt

Teniers, imgeleri varlıklı müşterilerinin sınıfsal ayrıcalıklarının altını çizmek için kullanıyordu. Acımasız bir gerçeklik yaratan Teniers için köylüler, hayvansı olana yakın, gülünç ve zavallı varlıklardır. (Resim 34) Bu resimleri izleyen varlıklar ise akıllarıyla övünüp kendileri için özerk, ayrıcalıklı bir konum yaratırlar. Teniers’in avama olan bakışı acımasız bir elitizmden oluşur. Tamamen dışarıdan bakar yoksul bedenlere Teniers. Fakat, avama içeriden bakan ressam da söz konusudur. Hayatının büyük bölümünü yoksulluk içerisinde geçiren ve genç yaşında bir meyhanede ölü bulunan Brouwer avamdan biriydi. Onun resimleri köylüleri içselleştiren, sıradan olanın bağrından doğan imgelerdi. Dışsal olan elit bakışın aksine, yoksulluğun içerisinden bir gözlemlerle oluşmuştur bu resimler. Çizimlerinde ruhsal olanın yoğunluğu bu yüzdendir. Yapay bir kurgunun aksine, ruhun içerisinden dışarıya doğru taşan yaşanmışlığın izleridir onun doğal kurguları. Düşmüş yaşamları içselleştiren

Brouwer, dekoratif olana inat, yoksulluğun acı izlerini bir çığlığa dönüştürür.(Resim 35)



Resim 36: Pieter Bruegel, “Flaman Atasözleri”, 1559, Gemäldegalerie, Berlin

“(...) Pieter Bruegel sayesinde şölenleriyle, kabalıklarıyla ve biçimsizlikleriyle köy hayatı sanatın konusu olmuştur. Kölelerle ilgili taşlamalarda olduğu gibi Bruegel’in resimleri de halkı temsil ediyordu ama onlara hitap etmiyordu. Hauser’in *Sanatın Toplumsal Tarihi* adlı eserinde belirttiği gibi, kendi hayatlarını anlatmak isteyenler, hala ezilen ve başka bir hayat isteyenler değil, yaşadığı koşullardan memnun olan toplumsal gruplardır. Bruegel’in resimleri taşraya değil, şehre hitap ediyordu. Ama buna rağmen Bruegel taşra adetlerine meraklıydı ve köylü portresi Ortaçağ taşlamaları gibi insafsız ve alaycı değildi.” (Eco, 2009, s:148)

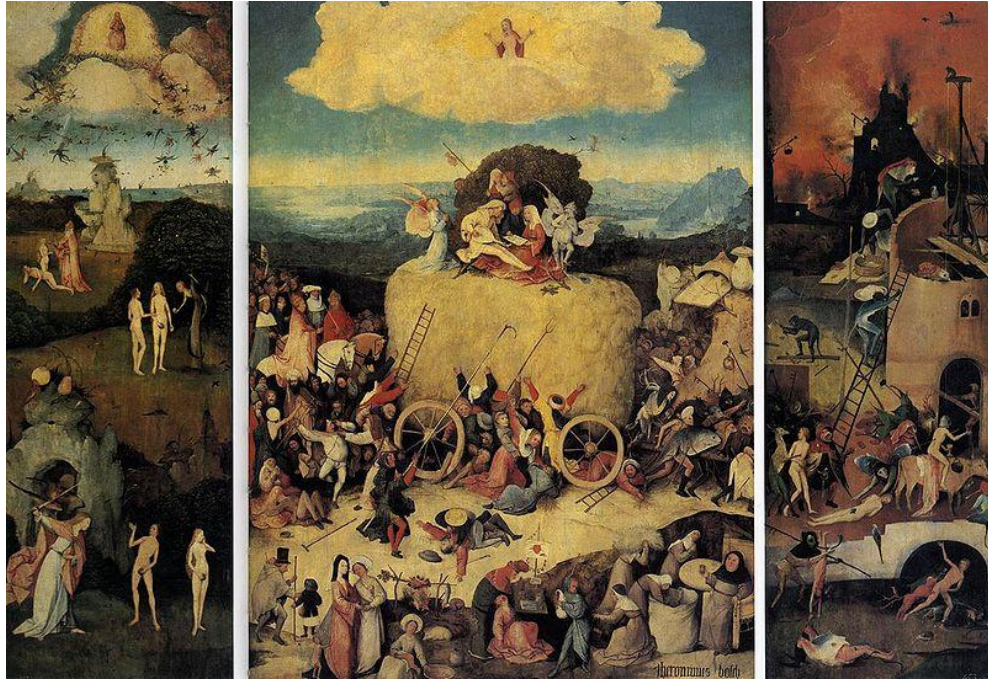
Ezilenlerin hayatları, refah içinde yaşayan toplumsal gruplar için bir ters ayna görevini görür. Bruegel’in resmindeki gülünç karmaşa, yüksek sınıflarda görülen düzenli ve ağırbaşlı hayatın aksini göstermek için kurgulanmıştır. İki zıt kavramdır burada gösterilmek istenen. Köylülerin akıl dışı gülünç karmaşasında –gülmek, Batı geleneğinde Antik felsefeden bu yana akıl karşıtı bir eylem olarak hor görülürdü- hayvanlığa yakın bir coşku söz konusudur. Bunun karşısında ise, toplumsal hayatı yöneten iktidarın “kontrollü akı” vardır. Gülünç olanın “akıl”

karşısındaki zayıflığının altı çizilerek, köylülerin “akıl” tarafından yönetilmesi gereken aciz varlıklar oldukları söylenir. Gülünçleştirilen yaşamlar, ciddi ve ağırbaşlı ahlakın hüküm sürdüğü yaşamları meşrulaştırmak için oluşturulur. (Resim 36) Bütün bu dediklerimiz ideolojinin kurgusudur. Sanatçının varolabilmek için dilini kullanmak zorunda olduğu ideolojinin kurgusu. Rönesans’da modern zamanlardaki gibi henüz özerklik kazanmayan sanatçı, içinde bulunduğu toplumsal dilin baskısı altında üretmek zorunda bırakılıyordu. Üretimin yaratmaya dönüşmesi, sanatçının ideolojik dilin dışına çıkabildiğinde, tüm zamanlara yayılabilen bir estetik gerçekliği yansıtabildiğinde mümkündü. Üretim zamansal, yaratı ise zaman dışıdır. Toplumda egemen olan aklın Bruegel’den üretmek istediği durum, köylülerin gülünçlüğüydü elbette. Ressam köylülere değil egemen olanın aklına resim üretiyordu. Fakat Eco’nun da belirttiği gibi Bruegel’de alaycılık söz konusu değildir. Onun resimlerinin Ortaçağ taşlamalarının acımasız alaycılığından farkı, taşraya duyduğu merakı. Yapıtları iktidara seslense bile, acımasızlıktan uzak oluşları onun köylü hayatını gizliden gizliye içselleştirmeye yakın olduğunu da gösterir. Bruegel, iki karşıt toplumsal sınıfın arasında kalmış bir kişiliktir ve bu durum resimlerine tüm gülünçlüklerine rağmen bir “trajedi” de katar. Kendisinden dışarıdan bakılması istenilen gerçekliğe, o, kendi içsel bakışını da katarak, gerçekliğin içindeki sınıfsallığı bizlere hissettirmiştir. Onun resimlerinde dışarı ve içerisi iç içedir. Egemenin gülünçleştiren söylemi ve ezilenlerin sıcak yoksullukları birbirleriyle çatışmasa da bir arada varolurlar. Bruegel’in Modern olandan farkı, resimlerinde çatışmanın aksine iki sınıfın uyum içerisinde resmedilme zorunluluğudur. Hasatçılar adlı yapıtta Bruegel, köylülerin yaşamlarını samimi bir şekilde gözlemlemiş ve resmetmiştir. Buna rağmen hasatçılar, doğayla rahatsız edici bir uyum içerisinde dirler. Doğadaki bir yaprak gibi sessiz ve hallerinden memnun bir şekilde çalışmakta ve dinlenmektedirler. Çalışmak doğalarında olan bir durum gibidir. Bruegel, içten ama çatışmadan uzak bir toplumsal uyumu resmetmiştir. (Resim 37)



Resim 37: Pieter Bruegel, “Hasatçılar”, 1565, Metropolitan Museum of Art, New York

Yaratıcı oldukları kadar muhafazakar ressamlar da söz konusuydu. Hieronymous Bosch, Antonin Artaud’nun belirttiği gibi bize ruhun karanlık tarafını gösteren bir ressamdı. Onun resimlerinde kötülüğün bilinçaltına ait karanlık suretlerini görmek mümkündür. (Eco, 2009, s:102) Fakat ruhun bu karanlık tarafıyla Bosch, kendi zamanından çok sonraları oluşacak olan Modern sanatın karanlığından çok daha farklı bir göndermede bulunur. Modern sanatın ruhumuzdaki karanlığa, içten içe olumlu ve devrimci bir rol biçtiğini biliriz. (Goya’nın kara resimlerini ve Baudelaire’in şiirlerini hatırlayalım.) Fakat Bosch’un zamanında ruhun karanlık yanı, günahı ve ahlak dışı olanı imliyordu. Kilisenin ideolojisine hizmet eden resimlerinde Bosch, egemen söylemin dışına çıkan bir suretin ne hale gelebileceğini göstermek niyetindedir.



Resim 38: Hieronymous Bosch, “Saman Arabası”, 1485-1490, Museo del Predo, Madrid

Sadece öte dünyaya ait karanlık imgeler yoktur Bosh'un resimlerinde. O, bu dünyanın zevk bahçelerinin nasıl da günahla dolu olduğunu, huzur bozan imgelerle hatırlatmak ister. (Resim 38) Kilisenin söylemini resimleriyle pekiştiren Bosch, ahlaki olanın tam zıttı olan karanlık imgelerle dini ahlakın önemini altını çizer. Bosch'a göre dünyevi zevkler, çürümüş ahlakı içerisinde barındırır ve bu çürüme ancak Kilisenin egemen inancıyla düzelebilir. Bütün bunların aksine daha da rahatsız edici olan şey, sıradan insanların dünyevi zevklerle başı dönmüş, haz sarhoşu olarak gösterilmeleridir. (Resim 38) Saman Arabası adlı triptik çalışmada yoksul halkın da içinde bulunduğu bir kalabalığın büyük bir kaosun içinde, aklın düzeninden yoksun bir şekilde resmedildiklerini görürüz. Yoksul olmalarına rağmen günahın içine batmış olan yine onlardır. İktidar, kırsal yaşamın coşkusu kendi ağırbaşlı dindarlığının karşısında, adeta günahların kaynağı olarak kurgular. Bu dünyada hiçbir şeye sahip olamayanlar, iktidar tarafından günahın sahibi kılınırlar. (Resim 38, Resim 39, Resim 40, Resim 41)



Resim 39: Hieronymous Bosch, "Saman Arabası. Ayrıntı"

Resim 40: Hieronymous Bosch, "Saman Arabası. Ayrıntı"

Resim 41: Hieronymous Bosch, "Saman Arabası. Ayrıntı"

İktidarın yapay kurgusu, zamanla yerini doğal olanın büyüüne bırakacaktı. Elbette tam anlamıyla iktidardan –ya da onun kurgusundan- bağımsız bir doğallık söz konusu değildi. Çünkü tamamen çıplak, doğal bir görme yoktur. Görme eylemi, aklın kurgusundan bağımsız değildir. Her insan aklının ölçüsünde görür de diyebiliriz. Fakat akılı inşa eden ana etkenin de, duyularımız olduğunu unutmamak gerekir. İç içe geçen, karmaşık bir ilişkiden söz etmekteyiz. Hangisinin öncül olduğu çok önemli değildir, fakat kurgunun soyut bir akıl eylemi olduğu düşünüldüğünde, duyularımızın doğal olana daha yakın olduğu söylenebilir. Görmenin öğrenmenin ilk kaynağı olduğunu biliriz. Boş bir beyni inşa eden duyuların belki de en güçlüsüdür görme. (Yine de çocukların ilk olarak görerek tanıştığı dünyanın, doğal olduğu kadar, aklın kurguladığı yapay bir dünya olduğunu da unutmamak gerekir.) O zaman akılı oluşturan ana unsurlardan birinin de görme eylemi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Görme ve akıl iç içe geçmiş, birbirlerini tamamlayan unsurlar gibi görünüyorlar. Ne görmeden bağımsız bir akıl, ne de akıldan ve bilinçaltından bağımsız bir görme eylemi vardır. Doğallık dediğimiz şey de asla kurgudan bağımsız değildir. Fakat doğal olanda, varolanı aklın kurgusundan arındırmaya ve kendi özüne yaklaştırmaya çalışan görme eyleminin "karşı kurgusu" söz konusudur. İnsan, kurguya muhtaç bir varlıktır. Bu yüzden "doğal" bir sanat yoktur. Sanatta "doğal" olan: duyumsal olan görmenin, soyut bir tasarım olan

akla baskın çıkması anlamına gelir. Elbette bu da bilinçli bir karşı kurgunun sonucudur.



Resim 42: Velazquez, “İpek Dokuyanlar”, 1659, Museo del Prado, Madrid

Tamamen tiyatral (kurgusal) olan bir sahnenin doğallığından söz edilebilir mi? Söz konusu Velazquez ise bundan söz etmek gayet olasıdır. (Elbette “doğallık” ile söylemeye çalıştığımız, daha sonraları oluşacak olan “natüralizm” değildir. Çünkü natüralizm, gerçek ile sanat arasındaki çizgiyi eriten, neredeyse anti estetiğe dönüşen bir akımdır. Velazquez’de ise her zaman ön planda olan boyanın tadı ve güzelliğin şiddetli etkisidir.) Onun boyayı kullanışındaki ustalık sayesinde imge, kurgusallığına rağmen doğal olanın rahatlığı ile tanışır. Fırçanın kullanımındaki hız ile ressamın içsel dünyası arasındaki ilişki açıktır. Fırça ne kadar yavaş kullanılırsa, ruhsal olandan o kadar uzaklaşılır ve akli olan (kurgusal olan) ön plana çıkar. -romantik Delacroix ile akılcı İngres arasındaki boya farkını hatırlayalım- Velazquez’in imgelerindeki doğallığı, hızlı ve rahat fırça kullanımının sonucu oluşan içsellığe bağlayabiliriz. Bu tür bir içsellik ezilenleri de içine alacaktır elbette.

Resim 42'nin kurgusu, hikayenin ana ögesini arka plana iterek ipek dokuyan işçi kadınları ön plana çıkarır. Mitolojik öykünün işlendiği arka plan ile sahnenin önündeki işçilerin eylemi birbirinden ayrı iki sahneymiş gibi görünüyor. Arka plandaki mitolojik sahne, ışığın güçlü etkisi sayesinde resmin odağındaymış gibi görünüyor. Fakat, çalışan kadınlar tüm canlılığı ve ayrıntılarıyla resmedilerek yapıtın ana ögesine dönüşmüştür. (Resim 42) Emeğin güzelliği, içselleştirilerek neredeyse anıtsal bir güzelliğe dönüşmüştür.



Resim 43: Velazquez, “Köle Ezop”, 1641, Museo del Prado, Madrid

Ezilen bir insanın ifadesi, Velazquez'in Ezop resminde doruk noktasına ulaşmıştır. (Resim 43) Bu resmin etkileyici yanı köleliğin, çirkinliğin, bilgeliğin ve kendine güvenin iç içe geçişinde gizlidir. Birbirleriyle zıt gibi görünen öğeleri böyle başarıyla birleştirebilen kaç yapıt vardır sanat tarihinde? Egemen tarihin hiçbir zaman uyuşturmadığı bir gerçeklik, Velazquez'in yapıtında bir araya gelir. Kölelik ve bilgelik, Ezop'ta birleşir. Velazquez'in yapıtı sadece bir boy portresi

değildir. Ezop'un yüzü, çok acı çekmiş bir insanın, gerçek bir kölenin yüzüdür. Bu çirkin yüz, bütün çirkinliğiyle güzel bir portre olarak oradadır. (Resim 44) Modern olan kendini yavaş yavaş belli etmeye başlamıştır. Çirkinliğin bilgeliğe ve kendine güvene dönüşü, aynı zamanda köleliğe karşı bir bakıştır da. Velazquez'in portresi salt bir masalcının resmi değildir. O, aynı zamanda tarihteki bütün kölelerin yüzlerindeki çirkinliği ve tarihin onlardan çaldığı bilgeliği kendi yüzünde taşıyan, gururlu ve kendine güvenen biridir. (Resim 44) Ezop'un baktığı asıl özne tarihin kendisidir. Tarih, onun ifadesinde yalana dönüşür. Velazquez'in portresi, tarihi yutan küçük kara deliktir.



Resim 44: Velazquez, "Köle Ezop. Ayrıntı"

Gerçekliği yerinden eden, onu zamanın ruhuna uyduran, sistemin apaçık olduğu imgeler de söz konusudur. Köle Ezop'un yüzündeki tarihi yargılayan o derin anlamın aksine, tarihi kucaklayan yüzler ve ifadeler de vardır elbette. (Resim 45) Yoksulluğun, gerçekliğin uzamından kayıp bir şölene dönüşmesinin bir örneğini Murillo sunar bizlere. Acının bedene işlenen makyaja dönüştüğü bu resimde,

yoksul olmak ile melek olmak arasında gizli bir ilişki var gibidir. Çocukların masum bedenleri üzerine işlenen yoksulluk sayesinde fakirlik saflık kazanmıştır. Sokak çocuklarının acı gerçekliği, kendi tarihsel uzamından koparılıp, düzenin “dinsel halesi” ile kuşatılmıştır. Elinde üzüm tutan çocuğun verdiği pozun, şarap tanrısı Baküs’ün (Bacchus) imgeleriyle olan benzerliği rastlantı değildir hiç kuşkusuz. Masumiyetin ve coşkunun iç içe geçtiği bu tür imgeler sayesinde düzen, sokağın gerçekliğinden kendini arındırır ve ezilenler genelde olduğu gibi tarihin yalan kurgusu içinde yerlerini alırlar.



Resim 45: Murillo, “ Üzüm ve Kavun Yiyen Çocuklar”, 1645-1646, Alte Pinakothek, Münih

43.Modern Sanat ve Sonrasında Ezilenler

Ezilenlerin imgeleri, Modern sanatın yavaş yavaş belirginleşmesiyle birlikte, tarihin yalan kurgusundan sıyrılıp, özerk imgelere dönüşecektir. Özellikle romantizmin moderniteye karşı yükselttiği sesler sayesinde oluşan Modern Sanat, zamanın düzenine karşı kendi karşı-özerk dünyasını yarattı. Elbette böylesi özerk dünyada sanatçının tavrı çok daha muhalif bir çizgiye doğru evrilecekti. Romantikler, ilk modernlerdir. Sanayi devrimi sonucu oluşan piyasaya karşı direnen romantikler, sanatın aurasını geliştirmekte olan kapitalizmin dışında tutmaya çalıştılar. Yavaş yavaş kendi özel dünyasını yaratacak olan modern sanatçı, sistemden uzaklaştığı kadar da aykırılık kazanmıştır. İlerde “yanlış yaşam, doğru yaşanamaz” diyecek olan Adorno’yu anımsatırcasına romantikler, yanlış olduklarına inandıkları piyasanın kapitalist dünyasına karşı, büyülü, haleyle çevrili kutsal bir alan yaratmışlardır. Bu alan sanatın dokunulmaz alanıdır. Kayıp olanın, ya da romantiklerin gelmesini bekledikleri hakikatin varolabildiği aşkın-güzelliğin alanıdır bu. Zamanın kaybettiği, romantiklerin düşlediği güzellik ve hakikat, sanatın aurasının koruması altındadır.

“Romantikler, henüz modernliğin emekleme döneminde, onun içerdiği sorunları hissetmişlerdir. Modernliğin kirli çamaşırlarını ortaya çıkarmak konusunda ilk öncüler romantiklerdir. Romantizm, modernliğe karşı ilk isyandır.” (Dellaloğlu, 2010, s:10)

Octavia Paz’ın edebiyat için söyledikleri elbette genel anlamda sanat için de okunabilir.

“Eleştirel bir çağa uygun olarak, modern edebiyat eleştirel bir edebiyattır. Ancak yakından bakıldığında modern şiirin modernliği paradoksal görünür. En güçlü ve karakteristik yapıtlarında –romantiklerden gerçeküstülere uzanan geleneği düşünün- modern edebiyat tutkuyla modern çağı reddeder.” (Paz, 1996, s:39-40)

Modern çağı reddeden sanatçının başkaldıran dünyasında ezilenler de daha fazla yer alacaktır elbette. Gerçekliğe isyan eden romantik sanatçı, reel

dünyanın lanetlenen insanlarına da doğal olarak bir sempati duymuştur. Doğmakta olan karanlık kapitalist çağ, ezilenlerin üzerindeki baskıyı daha da arttırdı ve onları daha da görünür kıldı. Başkaldıran seslerin yükseldiği, ezilenlerin yavaş yavaş örgütlenmeye başladığı bir zamanda, kendine özel ve büyülü bir dünya yaratma çabasında olan sanat ile ezilenlerin arasında gizli bir ilişki olmaması pek mümkün değildi. Goya'nın ve Gericault'nun eserleri böylesi bir ilişkinin ve sempatinin kanıtıdır. Modern Sanatın ilk örneklerini sunar bizlere Goya ve Gericault. Biçimsel olarak rengin yavaş yavaş ön plana çıkmasından daha çok bu ressamı modern sanatçı yapan onların lanetli ruhlara olan yakınlıklarıdır. Romantizm'i Modern sanatın öncüsü yapan etken, tam da bu ruhtan kaynaklanmaz mı? İlk büyük reddediş olan Romantizm, modernitenin ilk büyük düşmanıdır ve Modern sanat bu büyük reddedişle başlar. Ütopyanın kıvılcımını ilk yakan romantiklerdir. Modern sanat ile ezilenler arasındaki köksel (originel) bağ, ortak düşmana karşı birbirlerine yakınlık duyan insanların duygusal yakınlığıdır.

Gericault'nun ve Goya'nın bazı resimleri, bu aykırı ressamın lanetlenmiş insanlara ne kadar yoğun bir duygusallıkla bağlı olduklarının kanıtıdır. Gericault'nun giyotinle idam edilmiş mahkumlara ve akıl hastalarına olan ilgisi adeta histeriklidir. Bu ölü bedenleri ve yüzleri yaratan zamanın karanlık ruhudur. Şiddete, özel bir ilgi duyar gibidir Gericault. Fakat bu ilgi, şiddete meyilli olmaktan kaynaklanmaz. Aksine, sevgiden doğan şiddet imgeleridir bu resimler. Gericault, hayattan koparılmış olan bedenlere, maruz kaldıkları şiddetin izlerine rağmen boyayla ulaşmaya çabalar. Adeta bir büyü'nün peşindedir ve mağlupları, sanatın aurasıyla sarıp sarmalamak ister. Boya, iktidarın şiddetine karşı, kendi kurtarılmış dünyasını yaratma çabası içindedir. Dehşet olanın güzelliğini yakalama çabasının temelinde, dehşet olana başkaldırma bilinci yatmaktadır.

“Gericault, muhteşem bir incelikle, sadece ölümdaki hayatı değil, aynı zamanda öldürme siyasetini, yani en ham haliyle *toplumsal* iktidarın aslında korumayı üstlendiği şeyi yıkarken güttüğü siyaseti işliyor. Gericault insan bedeninin kokmak üzere olan tortularını, toplumun çöpe attığı bedenlerin, özellikle de yoksul ve mazlumların bedenlerinin tortularını atölyesine getiriyor ve idam fermanıyla asıl yok edilmeye çalışılan şeyi görselleştiriyor. Paramparça olmuş kalıntılardan hayatın ve *insanlığın* resmini yapıyor.

Gerçekten de, her ne kadar erkek başında bunu görmesek de, akan kanın beslediği renk ve dokunun hala capcanlı karşımızda durduğu kol-bacak resimleri tam da bunu yapıyor. Ceset parçalarına kan vererek, onları hayat ile ölüm arasında bir yere koyarak seyircideki ceset ve iç organ nefretini askıya alıyor. Bu şekilde, toplumsal çelişkiler ve temsil edilmesi imkansız olanı temsil etmek üzerine inşa edilen bir protest retoriği görselleştiriyor: Öfkenin estetiği; bir şeyler söyleyen güzellik. (Leppert, 2002, s:199)



Resim 46: Gericault, "Giyotine Vurulmuş Başlar", 1818, Nationalmuseum, Stockholm

Resim 47: Gericault, "Giyotine Vurulmuş Adamın Başı", 1818-1819, Art Institute of Chicago



Resim 48: Gericault, "Kesilmiş Uzuvar", 1818, Musee Fabre, Montpellier

Resim 49: Gericault, "Kesilmiş Uzuvar", 1818, Musee des Beaux-Arts

Bir şey söyleyen güzelliğin kuşkusuz en büyük temsilcilerinden biri de Goya'dır. Özellikle savaşın vahşetini yapıtlarında konu edinen Goya için bu resimler sadece bir belge niteliğini taşımamaktadır. Büyük bir protesto geleneğini

başlatan resimlerdir bunlar. Resimlerindeki şiddetin yoğunluğu ve boyanın bu şiddeti bir güzelliğe dönüştürmesi sayesinde , başkaldırı geçmiş resimsel gelenekle birleşir. “Üç Mayıs” resminde bu geleneğin izlerini ve bu gelenekten kopuş olan protestoyu görmek mümkündür. (Resim 50) Kurşuna dizilmekte olan figürün etkisini arttırmak için kullanılan güçlü ışık, figürü merkeze yerleştirerek önemine vurgu yapar ve başkaldırı bir kimliğe bürünür. Çılgılık, isyanın kimliğidir, az sonra ölecek olan bu insanların trajedisine tüm insanları katmaya çalışan bir çağrıdır. Bu romantik çağrının aksine, kaskatı sessizliğe bürünmüş karşı-ezilen imgeleri de vardır elbette. (Resim 51)



Resim 50: Goya, “Üç Mayıs”, 1814, Museo del Prado, Madrid

Goya’nın ölümü bekleyen ezilenleri, içinde bulundukları acı duruma rağmen hayatı ve canlılığı simgeleyen bir bekleyiş (ki bu Goya’nın romantik bir ruhunun resme yansımasıdır.) içindedirler yine de. Oysa Meissonier’ in ölüleri ise içerisinde hiçbir heyecanı barındırmayan kaskatı gerçekliğin içindedirler. (Resim 51) İsyanın muhtemel sonunu gösteren bu resimle iktidar: “başkaldıranları böylesi acımasız bir gerçeklik bekler” demektedir adeta. Ölüm tinselliğinden arındırılmış ve bilimsel bir nesnelliğe indirgenmiştir.

“Meissonier’in karanlık minyatürü bu bakışın ürünüdür; eserin, ayaklanma sonrasını adeta bilimsel bir soğuklukla, kahramanlık duygusundan alabildiğine uzak biçimde tasvir edişi, proleterlerin isyanına karşı açık bir uyarıdır.” (McWilliam, 2011, s:495-496)



Resim 51: Meissonier. Jean Louis Ernest, “Barikatlar”, 1849, Louvre Müzesi, Paris

Bu iki resim arasındaki büyük fark, çağın iki ayrı ruh halini simgeler. Statüyü korumaya çalışan gelenekselci ruh ile, zamana karşı başkaldıran Modern sanatçının devrimci ruhudur bu karşıt iki kutup. Elbette Goya’nın resimlerinde milliyetçi bir duygunun varolduğu da söylenebilir. Sonuçta Fransız askerlerinin ilerleyişine direnen İspanyol köylülerinin imgeleridir bunlar. Fakat Goya’nın resmi, milliyetçilik duygusunu aşmış genel insanlık durumunun ifadesidir ve zamanının ruhunu yansıtır. Onun çağının karanlık yüzünü tasvir etmesindeki tutku, Modern sanatın fitilini yakan tutkunun kendisidir. “Savaşın Yıkımları” adlı bakır gravürleri bu özel tutkunun sonucu olmuşlardı. (Resim 52, Resim 53, Resim 54, Resim 55)

“Akıl, görevini yerine getirdikten sonra, dinsel ve pastoral konular azaldı ve bakacak çok daha az şey –sadece çıplak alandaki cesetler- kaldı. Çok daha az ve çok daha fazla şey: Resme bakan kişi artık sadece kusup yere yığılabiliirdi. Bu insanlar bir amaç uğruna mı ölmüştü? Kıyafetler, Fransız ordusunun ve başıbozuk İspanyol gerillaların ilerleyişini gösteriyor. Bu felaket, milliyetçi duyguların ötesine geçti: Bu, insanların öğrenerek dile getirdiği üzere, *insanlık haliydi*. Ahmaklık, gaddarlık, tiksinti ve ölüm: Başlığın bize söylediği gibi, *Bunun İçin Doğdunuz.*” (Bell, 2009, s:302)



Resim 52: Goya, “Savaşın Yıkımları”, 1810-1820



Resim 53: Goya, “Savaşın Yıkımları”, 1810-1820



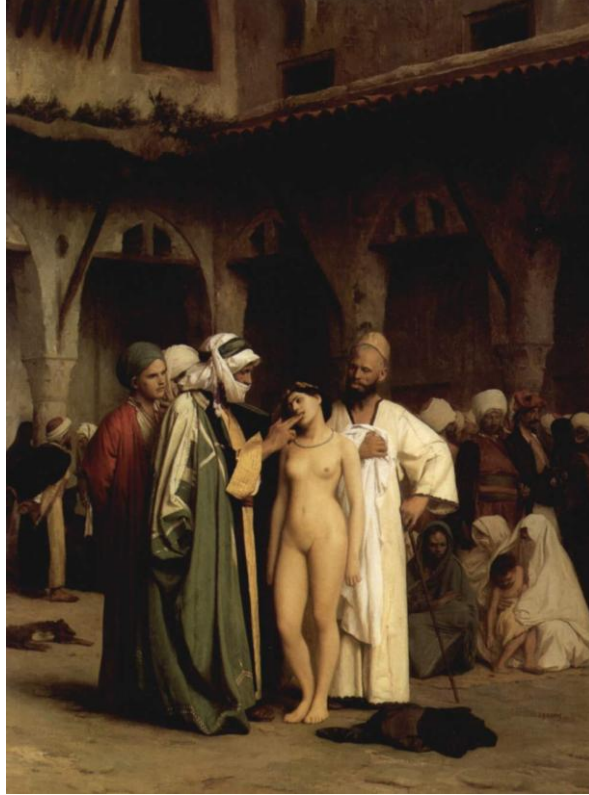
Resim 54: Goya, “Savaşın Yıkımları”, 1810-1820



Resim 55: Goya, “Savaşın Yıkımları”, 1810-1820

Ezilen, zulmedilen insanlara karşı kendini yakın hisseden romantik sanatçı modelinin karşısında, tamamen ideolojinin kurguladığı akıl içerisinde hareket eden, duygudan yoksun ressamlardan biri de kuşkusuz Gerome'dur. Doğuyu ötekileştirildiği oryantalizmin sözcüsüdür adeta. Oryantalist kurgunun hayalciliğinin yanında kaskatı duygudan arınmış gerçekçiliği, onun sanatını değersizleştiren ve bir sömürü aygıtına çeviren ana unsurdur. Emperyalist

bakışın, Doğuyu ve kendinden olmayanları ötekileştiren anlayışın sözcüsüdür Gerome. Zamanının da şöhret ve zenginlik içerisinde yaşamış, bütün ününü Batılı zenginlerin gözleri, düşleri ve cinsel iştahları için kurguladığı resimlerinden kazanmıştır.



Resim 56: Gerome, “Köle Pazarı”, 1867, Sterling and Francine Clark Art Institute

“Gerome burada şiddeti, resmettiği Ötekilerin bizzat kendi halklarına uyguladığı şiddet olarak temsil ediyor. Gerome’un kendisinin uyguladığı şiddet, münbit muhayyilesindeki siyah Ötekiler tarafından devralındığı için kendi kendisini ortadan kaldırmış oluyor. Gerçek tarih, usulüne uygun olarak siliniyor. Gerome, bilhassa, Ortadoğu’daki Avrupa kolonyalizminin uyguladığı şiddeti saklıyor: örneğin 1867 yılında Cezayir’i kasıp kavuran Fransız Misyonerler Topluluğunun şiddetini. Gerçekten de resimlerinde hiçbir Avrupalı görülmez. Resimlerinde boy göstererek çizdiği mekanın saf oryantallığını bozmaz Batılılar; bu mekan, Linda Nochlin’in Gerome ve günümüzde onu savunanları eleştirdiği içgörülü bir yazısında işaret ettiği gibi, cinsel olanaklarla dolu sapkın bir Cennet olarak çıkar karşımıza.” (Leppert, 2002, s:309-310)

Gerome’un resmindeki köle kadının ifadesi ile, (Resim 56) Goya’nın ölümü bekleyen tutsaklarının yüzlerindeki ifade (Resim 50) arasında ki fark; gerçek

benzerlik yok mudur? Turner bu resmi yaptığında bunları düşünmüş müdür bilinmez ama kölelerin bu trajik durumundan son derecede rahatsız olduğu kesin. Sezgisel olarak dünyayı bu karanlığa sürükleyen geçmiş ile okyanusun karanlığı arasında bir ilişki kurmuştur Turner. Tarihin efendileri ile denizin canavarları, sahip oldukları karanlık ve derin boyutta kesişirler. Ezilenler ise bu karanlık boyutun kurbanıdırlar.



Resim 58: Turner, “Köle Gemisi. Ayrıntı”

Tarihin kurbanları zaman zaman kendilerini yutan bu karanlığa karşı ayaklanmışlardı elbette. Bir çoğu başarısızlıkla sonuçlanan bu isyanlar, neredeyse modern zamanların kimliğine dönüşmüştü. Gelişmekte olan sınıfsal ve siyasal bilincin sonucu oluşan isyan geleneği ile Modern sanatçı arasında açık bir ilişki vardı. Toplumun alt kesimleri ile kendisi arasında gönül bağı kuran kimi sanatçılar, doğmakta olan yeni sınıfa kendilerini yakın hissetmekteydi. Modern zamanlarda kendisini de bir varoluş sorunu içinde bulan sanatçı giderek marjinalleşiyor ve sanatını da bu perspektiften besliyordu. Elbette ezilenlerin yanında olmak ve politik bir duruş sergilemek de bu marjinalliğin içerisindeydi.

Honore Daumier, toplumsal yaşamı eleştiren politik eserleriyle öne çıkan ressamların öncülerindendi.



Resim 59: Daumier, "İsyan", 1860, The Phillips Collection, Washington



Resim 60: Daumier, "Transnonain Sokağı", 1834

Baudelaire'in deyimiyle "basit ve korkunç gerçeğin" ressamlarından biriydi Daumier. "İsyan" resmi ve "Transnonain Sokağı" adlı resimleri (Resim 59, Resim 60) onun sanatının, zamanının korkunç gerçeğini nasıl da ustaca yansıtabildiğinin kanıtıdır. Bu iki resim, ezilenlerin tarih içerisindeki trajik kaderlerini haykırır adeta. Transnonain sokağına yapılan baskın sonucu oluşan katliamın "korkunç manzarası" ile isyan eyleminin yaydığı "umut", ezilenlerin modern zamanlarda sürekli tanık olmak zorunda kalacağı iki gerçekliktir. "İsyan" adlı yapıt renklidir renkli olmasına ama, "Transnonain Sokağı"ndan daha az karanlık değildir yine de. Daumier'in portrelerinde görülen; özel insan durumlarından çok, zamanın genel insan tipolojisini yansıtan, umut, tedirginlik ve korkunun iç içe geçtiği gerçekliktir.

Belki de Romantizm ile olan bağlarından kaynaklanan Daumier'in çizgisindeki enerji, yine kendisi gibi toplumsal hayatı resmeden Courbet'de görülmemektedir. (Resim 61) Gelişmekte olan pozitivizm ve akılcılık, Courbet'nin estetiğinde yoğun bir şekilde hissedilir. Yaşamı çelişkileriyle olduğu gibi yansıtmayı amaçlayan "gerçekçi" Courbet, ne yazık ki ezilenlerin içinde bulundukları gerçeği, ister istemez bir doğa olayının katılığına indirgemiş ve romantik estetiğin hareket alanını kısıtlamıştır. Kendisi sosyalist bir özgürlükçü

olan Courbet için bu çelişki, zamanının ideolojik modası olan pozitivizmin, onun sanatını yoğun biçimde etkilemesinden kaynaklanır belki de. Maddenin gerçekliğinin duyumun önüne geçme çabasının yarattığı bir anti-estetik durumdur bu. Ezilenlerin imgeleri ise, Walter Benjamin'in daha sonraları eleştireceği gibi; bir öznenen çok "tarihin kendileri için seçtiği kaderi bekleyen" "doğal durumlara" dönüşürler.



Resim 61: Courbet, "Taş Kırın İşçileri", 1849, New Masters Gallery, Dresden

Resim 62: Millet, "Başakçılar", 1858, Musee d'Orsay, Paris

Millet'nin imgeleri ise Courbet'ninkilere nazaran çok daha duyarlı bir realizmi içerirler. (Resim 62) Kendisi de bir toplumcu olan Millet, meslektaşına göre romantik duyuma daha yakın bir ressamdı. İçinde bulundukları atmosfer ve ışığın etkisi ile çiftçilerin bedenleri, derin bir tinsellik içindedir. Van Gogh'un da belirttiği gibi:

"Hayatımda hiç tevekkül üzerine güzel bir vaaz dinlemedim, böyle bir şeyi hayal de edemem, bunu bir tek Mauve'un tablosu ve Millet'nin çalışmasında bulabildim...Vaaz kendi içinde iyi olduğunda bile bu eserlerle karşılaştırıldığında kararır." (Kuspit, 2006, s:156)

Millet resimlerinde, Van Gogh'un da hissettiği dinsel ve romantik etki sayesinde ezilenleri, daha büyölü, estetik bir gerçekliğin içerisine yerleştirir. Bu iki resim arasındaki tinsellik farkı büyüktür. İmgelerdeki tinsel yoğunluk zamanla çoğalacak ve Modern sanatın kimliğini daha da netleştirecektir.



Resim 63: Van Gogh, “Bir Çift Ayakkabı”, 1886, Van Gogh Müzesi, Amsterdam

Bu kimliğin oluşumunda Van Gogh’un katkısı büyüktür. Onun resimlerinde tinsellik ile maddesellik o kadar yoğundur ki, adeta ruhun boyanın içinde çırpındığını hisseder insan. Van Gogh’un ezilenlere ilgisi, onlarla kurduğu yoğun empatiden kaynaklanır. Kendisini toplum içinde bir yabancı gibi hisseden Van Gogh için, dışlanan ve lanetlenen tüm insanlar onun yoldaşı gibidir. Özne ile madde arasındaki uzam farkını ortadan kaldıran empati yoğunluğu Van Gogh’un resimlerinde o kadar fazladır ki, sanki tüm varlık onun dışlanmışlığının izlerini taşır. İzlerini taşımanın da ötesinde, bu dışlanmışlığın yoğunluğu maddelerle karşı karşıyayızdır. Gericault’nun kesik başlarında gördüğümüz “lanetlenmişlik”, onun resimlerinde tüm varlığa dağılır. İmgeler, yalnızlığını haykırabilmesinin tek yolu gibidir. (Resim 63) Van Gogh’un ayakkabıları onun çektiği acıyı ifade edebilmesinin en önemli aracıdır. Öyle ki, Van Gogh bir adım daha öteye giderek, madde ile kendisi arasındaki uzamı aşar ve maddeyi kendi içselliğiyle yoğurarak yeniden yaratır. Madde, onun evi gibidir. Kendisine karşı olan dünyayı yeniden kurar Van Gogh. Tam da bu yüzden onun bazı ölüdoğa’larına bir tür gizli oto portre olarak bakmak da mümkündür.



Resim 64: Van Gogh, “Ayçiçekleri”, 1888, National Gallery, London

“Ayçiçekleri” resminde Van Gogh’un içsel dünyasının izlerini açıkça görmek mümkündür. (Resim 64) Hatta bir izden çok ayçiçekleri, Van Gogh’un ruhuyla birlikte titreyen, odada onunla birlikte nefes almaya çabalayan (Ayçiçekleri ölmek üzeredir.) tedirgin ve yaşayan bir nesne durumundadır. Van Gogh’un bu resmi yaptığı odada bir değil iki kişi, birbirine bakan iki yüz var gibidir. Van Gogh’un ve ayçiçekleri’nin yüzü. Ressamın kurduğu yoğun empati sayesinde çiçekler onun kişiliğine bürünür ve bu açıdan bakıldığında görülen çiçeklerden öte onun kendi içsel portresidir. Güneşsiz kalan ve boyunlarını bükmüş, ölmek üzere olan ayçiçekleri ile toplumda dışlanmış olan Van Gogh’un yaşadığı lanet duygusu dramatik bir şekilde ortaktır. İkisi de, kendilerini yaşama bağlayan ana etkenlerden (güneş ve toplum) yoksundurlar. Tam da bu nedenle Ayçiçekleri resmi, ezilen bir insan yüzünün aynadaki aksi gibidir? Van Gogh’ un, yaşamı nesneye içkin kılan resimsel dehasının 20. yüzyılda takipçileri çoktur.



Resim 65: Soutine, "Sığır Leşi", 1925, Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo

Resim 66: Anselm Kiefer, "Sol Invictus" 1996

Soutine'nin ve Kiefer'in bu resimleri nesneye yoğun bir duygusallık yükleyerek Van Gogh'un geleneğini devam ettiriyor gibidir. (Resim 65, Resim 66) Nesneye yüklenen içsel duyarlılık çok benzerdir; karamsarlık, acı, vahşet ve yalnızlık gibi.

Elbette kendine yakın hissettiği yoksul insanların yüzleri de Van Gogh'un ilgi alanındaydı. (Resim 67) "Patates Yiyenler" resmi, karanlık ortamı ve yüzlerdeki kaba gerçekçilik sayesinde yoksulluğun izlerini o kadar iyi yansıtır ki, Van Gogh her zaman kendine yakın hissettiği bu insanlar için dinsel bir görev karşısındadır adeta. Sadece ilgi duyduğu resimsel bir konu değildir bu sahne. Mum ışığından tüm resme yayılan yoğun içsellik sayesinde Van Gogh'un toplumun alt kesimlerindeki bu insanlara yoğun bir duyguyla bağlı olduğunu hissederiz. Bu sorumluluk duygusundan çok daha öte bir histir. Kendisinin de bağlı olduğu bir sınıftır bu çünkü. Köylülerin yüzlerindeki yoksulluk ve hayatın kaba izleri onun çok yakından tanıdığı, varoluşsal bir ortaklığın "izleridir". Van Gogh her fırça darbesinde "lanetli" olduğunu haykırır.



Resim 67: Van Gogh, “Patates Yiyenler”, 1885, Van Gogh Museum, Amsterdam

Zamanla, derin sınıfsal uçurumların yaşandığı bir toplumdaki çatışmaların gerilimi, yeni bir estetik ilgi yarattı. Toplumdaki sınıfların daha önce hiç olmadığı gibi iç içe geçmişliği, sanatçıların ezilenlerin mağlup durumunu daha da iyi gözlemlmelerine ve bu tarihsel gerçeklikten gizil bir şekilde etkilenmelerine yol açtı. Zaten birçok modern sanatçı da, kendilerini toplumsal sınıf içerisinde onlardan biri olarak hissetmişti. Manet’nin “Folies Bergere’de Bir Bar” adlı resmi, sıradan bir modern zaman anını duygusuz bir izlenimle yansıtıyor gibi görünse de, bir ezilenin toplum içerisindeki nesnelliğini çok iyi yansıtmaktadır . (Resim 68)

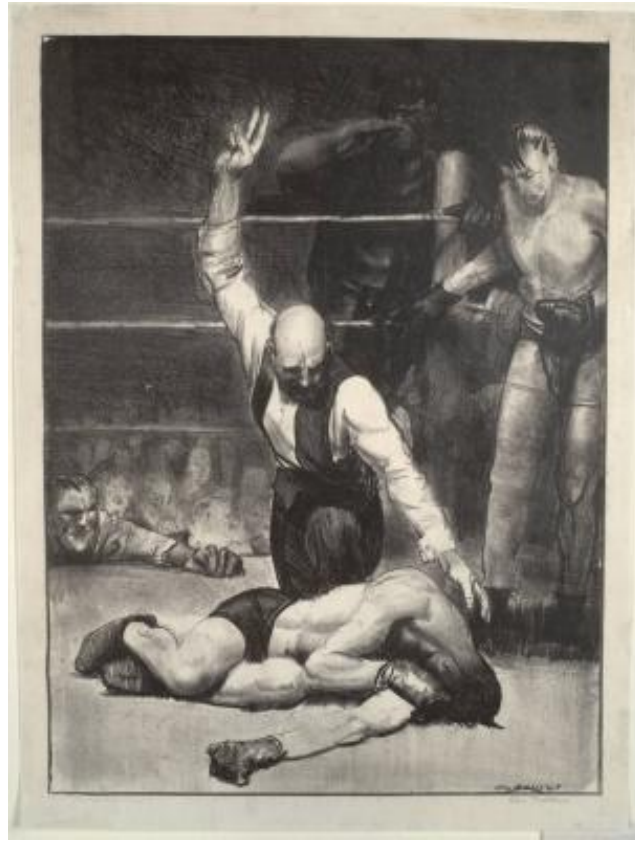


Resim 68: Manet, "Folies Bergere'de Bir Bar", 1882, Courtauld Güzel Sanatlar Enstitüsü, Londra

"Bu portre *Salon*'da sergilendiğinde, çok değişik tepkiler aldı. Bir eleştirmene göre Suzon, *karton kafalı* biriydi; bir diğerine göre ise, *güzel bir kız, hayat dolu, gerçek anlamda modern biri ve barın arkasındaki bu yaratık... tam bir sokak kadını*. Mutlak olan şey ise, Suzon'un tamamen kopuk görüntüsüdür. Suzon, gözlerini kaçırarak, bir tarafta seyirci ve bar, diğer tarafta kalabalık ve erkek müşteri arasında sıkışmış, hafif aşağı ve seyircinin soluna doğru bakıyor. Bu tablo, bir erkeğin müşteri, bir kadının da satılık bir mal olarak (ortak bir yorum ise, Folies Bergere'de bayan garsonların çoğunun sokak kadını olduğu yönündeydi) görülmesiyle beraber, neyin gerçek, neyin hayal olduğu konusunda bir incelemedir. (Spence, 2001, s:24)

Garson kadının müşterilerin önündeki duygusuz ve nesnel görüntüsü, büyük bir çaresizliğin, ışıklı ve eğlenceli mekanın (resmin sol üzerinde bir başka ezilen olan cambazın bacakları sarkmaktadır) aksine, karamsar bir ruhun sessiz çığılığı gibidir. Müşterilere bakışın donukluğu, gencecik bir bedeninin içine gömülmüş olan mağlup bir ruhun çaresizliğinin suskunluğudur. Suzon, etrafındaki rengarenk ve hareketli yaşama rağmen, "hissizliğiyle" zamanın karanlık yüzüne bizleri tanık etmektedir.

Bellows'un resminde ise insanları eğlendiren bir mekandaki sporcunun, Suzon gibi nasıl da kaybedene dönüştüğüne tanıklık ederiz. Nakavt olmuş boksörün yerdeki duruş şekli, savaşta ölmüş bir askerin ya da bir kölenin duruş şeklini bizlere anımsatır. (Resim 69) Genellikle toplumun alt kesimlerindeki insanlardan oluşan boksörler, ringin etrafında toplanmış yığınlar için bir eğlenceydiler. (Suzon'un konumu gibi) Kitlelerin zevki için nakavt olan bedenler, egemenler için savaş alanlarında katledilen bedenlerle akrabadır.



Resim 69: George Wesley Bellows, "Nakavt", 1921, Litografi

Savaş alanları, modern sanatı besleyen en önemli uzamlardan biridir belki de. Dünya savaşları ile birlikte cephe kavramı neredeyse ortadan kalkmış ve savaş, şehirleri de içine alan bir toplu yıkım haline gelmiştir. Ölüm, sadece ölene ait bir gerçeklik değil, kitlesel bir gerçekliktir artık. Picasso'nun ve Otto Dix'in kimi resimleri sadece savaşın şiddetini yansıtan resimler değil, aynı zamanda kitlesel bir kaygının, tedirginlik içindeki insanların aynası gibidir. (Resim 70, Resim 71, Resim 72, Resim 73, Resim 74, Resim 75, Resim 76)



Resim 70: Picasso, "Guernica", 1937, Museo del Prado, Madrid



Resim 71: Picasso, "Ağlayan Kadın", 1937, Londra

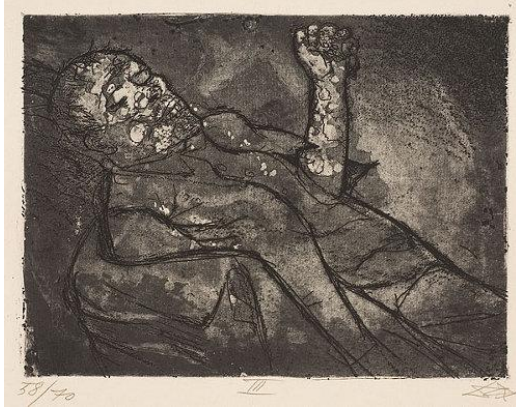


Resim 72: Otto Dix, "Yaralı Asker", 1922, Özel Koleksiyon



Resim 73: Otto Dix, "Ölü Adam", 1924, Museum of Modern Art, New York

Resim 74: Otto Dix, "At Kadavrası", 1924, National Gallery of Australia



Resim 75: Otto Dix, "Çamur İçindeki Ölü Adam", 1924, National Gallery of Australia

Resim 76: Otto Dix, "Yaralı Asker", 1924, National Gallery of Australia

Modern insanın diğer adı "tedirgin insandır". Sınıf çatışmaları ve yoksulluğun yanına bir de kitlesel savaşlar eklenmiştir. Kitlesel savaşların yarattığı toplumsal endişe, bir bunalım kültürü doğurmuştur. Modern sanatın köklerinde de bu bunalımın izlerini görmek mümkündür. Picasso' nun nesneyi parçalamasının nedenleri içinde bilimsel gelişmelerin yanında, toplumsal parçalanmanın da etkisi yok mudur? "Guernica" ve "Ağlayan Kadın" resimlerinde maddeyi parçalayan enerji "acı" gibidir. (Resim 70, Resim 71) Bu acı Otto Dix'in resimlerinde ise, toplumsal bir dışavuruma dönüşmüştür. Dışavurum, bireye ait olsa da, Otto Dix'in resimlerinde ortada "birey" yok gibidir. Onun resimlerinde birey ve toplum iç içe geçmiş iki ayna gibidir. Dix'e göre sanatçı, toplum için kaygı duyan bir kişidir ve bunu yaparken katı bir gerçekçilik yerine bireysel bir

gerçekçiliği tercih eder. Çünkü birey, ne idealizmin savunduğu gibi toplumdan bağımsız bir varlıktır, ne de ortodoks gerçekçiliğin savunduğu gibi tamamen nesnel bir varlıktır. Bireysel dışavurum ile toplumsal gerçeklik örtüştüğünde özne ile nesne arasındaki ayırım da ortadan kaybolur. Bireyi içine aldığı gibi, eşzamanlı bir şekilde bireyin yoğurduğu bütünsel bir gerçeklik ile karşı karşıyayız. Bu yüzden, Dix'in "Yaralı Asker" resmi sanki bir "otoportre" gibidir. (Resim 72)

"XVIII. yüzyıl, mekanik tezgahların ve buharlı makinelerin icadıyla emek örgütlenmesinde kökten dönüşümlere yol açtı. Sonraki yüzyılda, endüstrinin ve fabrikaların gelişimi, kapitalist üretim yöntemlerinin başarısını, işçi sınıfının doğuşunu, yaşam koşullarının zalim olduğu kent yığınlarını doğurdu.

Bazı düşünürler ve yazarlar bu sıra dışı yeni şeyleri coşkuyla karşıladı ve Giosue Carducci, *Şeytana İlahi*'de (1863) buharlı treni, ilerlemeyle birlikte Ortaçağ karanlığına karşı intikam alan isyankar şeytanı sembolize eden *güzel ve korkunç* canavar olarak tanımladı. Ama aynı zaman dilimi endüstriyel dünyanın eleştirisinin başlangıcını da gördü, en ünlü ifadesi ile Marx ve Engels tarafından yazılan *Komünist Manifesto*'ydu. (1848) " (Eco, 2009, s:333)

Gustave Dore'un yoksulları, yaşama tutunabilmek için kapitalizmin karanlık dehlizinde yol alacak gibidirler. (Resim 77) Büyük ihtimalle bir çoğu ağır şartlarda çalıştıkları işlerine gitmekte ya da işlerinden dönmektedirler. Savaş alanlarındaki askerler ile metronun karanlığındaki üçüncü sınıf insanlar arasındaki benzerlik şaşırtıcıdır. İşçiler sanki cepheye yollar gibidirler.



Resim 77: Gustave Dore, "Metroda Üçüncü Sınıf Yolcular", 1872

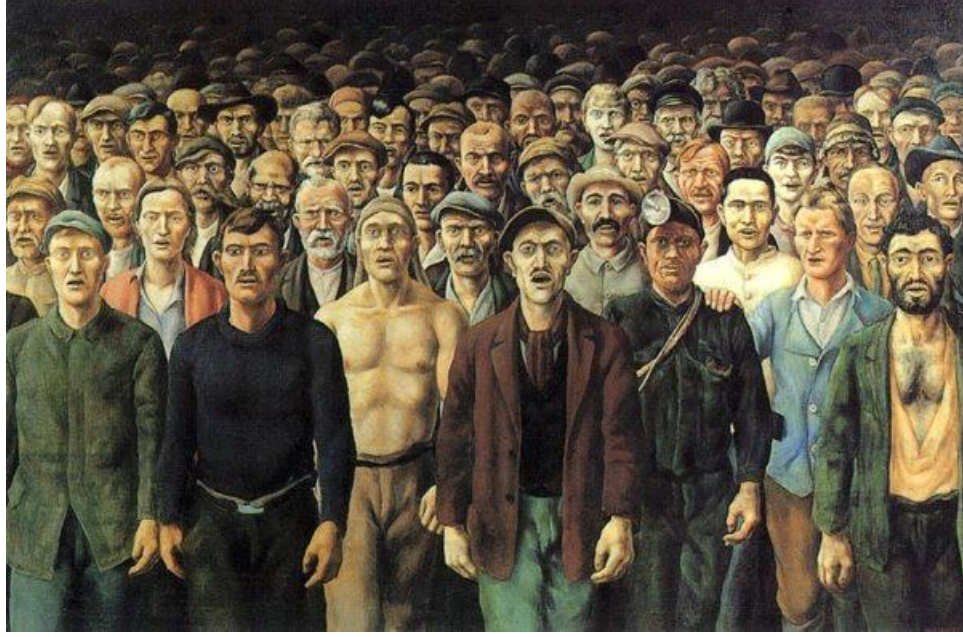
Yaşam koşullarının zalimliği ve modern şehirlerin karanlığı çalışanların doğasına işlemiştir. Kimilerine göre rengarenk olan Modern yaşam, onu inşa edenler için karanlıktır. Modern ezilenler, her gün “ekmek” için geceye uyanırlar (Resim 78) Kollwitz’in “ekmek” diye annelerine haykıran aç çocukları bizlere, savaşın ve kapitalizmin nasıl da insan doğasına yabancı olduğunu haykırır. (Resim 79) Ekmek, insanı doğaya bağlayan ana maddelerden biridir ve anne, çocuk ile varoluş arasındaki ontolojik bağı simgelemektedir. Annenin sırtı dönük pozu, bu ontolojik bağı bir “ekmek” uğruna kopuşunun acı ifadesidir. Küçük çocukların yüzlerindeki ifade, dünyayı henüz tanımamalarına rağmen, binlerce yıllık bir acının devamı gibidir.



Resim 78: Kathe Kollwitz, “Lebrter İstasyonunda Evine Dönen İşçiler”, 1897, Kathe Kollwitz Museum, Köln

Resim 79: Kathe Kollwitz, “Ekmek”, 1933

Binlerce yıllık acının ifadesi, Otto Griebel’in resminde acı bir haykırıştan daha çok bir karşı duruşa ve kararlılığa dönüşmüştür. (Resim 80) Bu resimde, hemen hemen tüm günlerini ağır şartlarda çalışarak geçiren “ezilmiş” insanlardan daha çok, yarı idealize edilmiş modellerle karşı karşıyayız. “Ekmek” için tüm hayatlarını feda eden insanlar, tarih ile iktidar arasına kendi bedenlerinden oluşan bir set çekmiş gibidirler. Bu sınıfsal duvarı oluşturan işçilerin yüzlerindeki şaşkın ifade, kendilerini ezen geçmişe bakan yüzlerin tedirginliğinden mi kaynaklanır?



Resim 80: Otto Griebel, "Enternasyonel", 1928-1930, Museum Fur Deutsche Geschichte, Berlin

Ezilenlerin yaşadığı acı, Modern sanatın köklerine işlemiştir. Modern edebiyatta (Baudelaire, Victor Hugo, Rimbaud), yeraltında yaşayan insanlar ile yoğrulan "özerk" bir biçim söz konusu gibidir. Baudelaire'in şiirlerinin aynı zamanda ideolojik olduğunu söylemek birçok insanı şaşırtabilir fakat bu onların ideolojik gerçekliğini değiştirmeyecektir. Burada söz konusu olan ideoloji, yüzeysel bir siyasetin ya da ideolojik sloganın aksine çok daha derin bir varoluş sorunudur. İçerik olarak siyasetten uzak görünmelerine rağmen Baudelaire'in şiirleri, moderniteye karşı bir biçimin peşindedir. Ona göre Modern sanat, moderniteye karşı olandır. Şiirleri yoğuran ana hamur bu karşı duruşun hamurudur. Ve bu yoğruluşta modernitenin mağlupları olarak lanetliler –Kötülük Çiçekleri- başroldedir. Sadece konu olarak yüzeyde değil de, şiiri yaşamla birleştiren (aynı zamanda yaşamdan-moderniteden uzaklaştıran) itici güç olarak mağluplar her zaman oradadır. Kara romantizmi mağluplardan ayrı düşünmek ne kadar mümkündür ki? Moderniteden bağımsız özerk bir dil yaratma çabası ve bundan dolayı siyasetten kopuk gibi görünen bu romantik bakış aslında tamamen siyasi olan bir dürtünün sonucudur. Baudelaire dizelerini kurgularken moderniteden kopabilmenin, özerk bir dil yaratmanın çabası içindedir. Ona göre yaşamın gerçek kahramanları "yeraltında" yaşayanlardır ve şiirin özerk hamuru ile

ezilenlerin bedenleri arasında “uzam” farkı yok gibidir. Moderniteden kopmayı arzulayan bir sanat ya “gökyüzünde” olacaktır ya da “yeraltında”. Onun şiiri yeraltından seslendiği için karanlık ve gizemlidir.

“ (...)

Başsız bir ceset, bir ırmak gibi, boşaltır
Canlı ve kızıl bir kan
Doymuş yastığa ve kılıf bunu bir çayır
Gibi içer durmadan

(...)

Çok da genç! – Kemirilen nefsi bezginlikten
Ve ruhu öyle gergin,
Susuz sürüsüne aralık mıydı yiten
Başboş isteklerin?

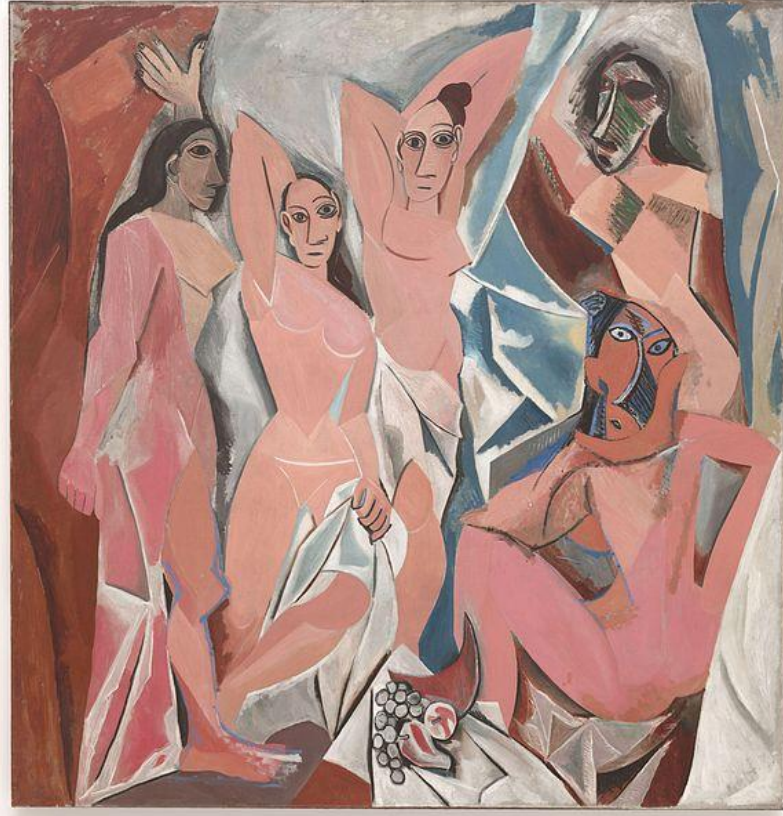
(...)

-Uzak artık alaycı dünya, pis kalabalık,
Meraklı yargıçlar da,
Uyu, rahat uyu, anlaşılmaz yaratık
Bu gizemli mezarda” (Baudelaire, 1996, s:209, 211,213)

Modern edebiyatın kökenindeki karanlık ve dışlanmış olana olan özel romantik ilgi, plastik sanatlarda da geçerliydi. Bohem ile toplum arasındaki zıtlık bu özel ilginin sonucu değil midir? Gericault’nun idam edilenlere duyduğu yakınlık, Goya’nın karanlık dünyası, Delacroix’nın oryantalist Batı perspektifinin “ötekileştirdiği” Doğuya duyduğu içten yakınlığı, Lautrec’in yeraltındakilerle yaşama tutkusu, Van Gogh’un toplum tarafından lanetlenmişliği, Gauguin’in sömürülen ilkel dünyaya kaçıışı, Modern sanatı yaratan dehaların toplumun dışladığı farklı bir perspektifte nefes almaya çalıştıklarının kanıtıdır. Bu perspektiflerin sayısını çoğaltmak mümkündür. Fakat önemli olan Modern sanatçı ile toplum arasındaki derin uçurumdur. Modern sanatçı, karşıtı olduğu modernitenin aksi yönünde bir dünyada nefes almak zorundadır. Böylesi bir dünyada Modern sanat, ideolojinin diğer mağlup insanları ile ortak bir “varoluş düzlemini” paylaşır. Ezilenler ile Modern sanatın varolmaya çabaladığı zemin, kapitalist dünyaya karşı şekillenir. Sanat, bu dünyaya karışmamak için kendi özerk dünyasını kurmuştur kurmasına ama ezilenler için böylesi bir dünya pek

mümkün değildir. Mağlupların kapitalist dünyada sömürülmeleri, sanatı etkileyen önemli toplumsal gerilimlerden biridir. Ezilenler ile sanatın kesiştiği ortak zemin, “yaşanamayan” özerk bir zemin olsa da, farklı bir gerçekliğe olan ihtiyacı haykırmaktadır.

Picasso’nun “Avignon’lu Kadınlar” adlı yapıtı Modern sanatın biçimsel devrimciliği ile ezilenler arasındaki gizemli ilişkinin güzel bir sonucudur. Kübizmin ilk örneği olan bu resimdeki Avignon’lu kadınlar aslında bir grup fahişenin resmidir. Bu daha önce hiç görülmemiş kübik biçimlerin kökeninde, yoğun bir acı ve başkaldırı duygusu yatmaktadır.



Resim 81: Picasso, “Avignon’lu Kadınlar”, 1907, Museum of Modern Art, New York

“Başlangıçta bu kompozisyonda iki erkek vardı. Bunlardan ilki denizci, öbürü de elinde kafatası, odaya giren bir adamdı. Oda bir genelevdeydi, buradaki kadınlar da fahişeydi. (Resim adını, Barselona’da, Picasso’yla İspanyol arkadaşlarının bildiği bir genelevin bulunduğu Avignon Sokağı’ndan almıştır. Ama resme bu adı Picasso’nun kendisi vermediği, ad da bir bakıma şaka olarak konduğu için, resmi yaparken Picasso’nun Barselona’yı düşünmüş olması pek olası değildir.) Başlangıçta, resimde

elinde kafatası tutan adamın bulunması, bazı eleştirmenleri bu konuyu *The Temptations of St Antyhony*'yle (Aziz Antoin'in Günaha Teşviki) karşılaştırmaya götürmüştür. Bunu, Picasso'nun zührevi hastalıkla ilgili olarak duymaya başladığı korkulara kendi gizli göndermelerinden biri olarak kabul etmek de aynı ölçüde geçerli olabilir. Resmin son kopyasında konuyu böyle belirlemek çok güçtür. Yalnızca beş çıplak kadın görürüz; on bir ya da on ikinci yüzyıldan bu yana, kadının et olarak, içinde erkeğin ölünceye kadar acı çekmeye yazgılandığı bedensel cehennem olarak görüldüğü dönemden bu yana, hiçbir kadının resmedilmediği kadar hayvani biçimde resmedilmişti bu kadınlar.

Son zamanlarda sanatta görülen küstahlık duygularımızı öylesine köreltti ki, *Avignonlu Kızlar*'ın hayvansılığını hafife alıyor olmamız çok muhtemel. Bu resmi Picasso'nun atölyesinde gören arkadaşlarının hepsi (resim 1937'ye kadar sergilenmedi) başlangıçta müthiş afalladılar. Resim de zaten bu amaçla yapılmıştı. Cinsel *ahlaksızlık*a karşı değil, Picasso'nun gördüğü biçimiyle yaşam'a karşı, cepheden girilmiş, öfkeli bir saldırıydı bu – yaşamın harap olmuşluğuna, hastalığına, çirkinliğine ve acımasızlığına karşı bir saldırı. Tavır olarak bu tablo, daha önceki resimlerinin çizgisini sürdürmekle birlikte, çok daha şiddet doludur ve bu şiddet, üslubu dönüştürmüştür. Picasso tepeden inmece doğasına hala sadıktır. Ancak modern yaşamı, öfkeyle karışık bir üzüntüyle daha ilkel bir yaşam biçimiyle karşılaştırarak eleştirmek yerine, artık kendi ilkelik anlayışını, uygar olanı şiddetle bozup afallatmak amacıyla kullanır. Bunu aynı anda iki yolla birden yapar: konusuyla ve resmetme yöntemiyle.

Genelev, kendi içinde afallatıcı olmayabilir. Ama hiçbir çekicilik ya da hüznün taşımadan, alaycılık ya da toplumsal yorum eklenmeden resmedilen kadınlar, gözleri ölüme bakan, kazıklar gibi resmedilmiş kadınlar –afallatıcı olan budur. Resmetme yöntemi de böyledir. O sıralarda arkaik İspanyol (İberya) heykelticiliğinden etkilenmekte olduğunu Picasso kendisi söylemiştir. Aynı zamanda –özellikle sağdaki iki başı yaparken- Afrika masklarından da etkilenmiştir. Paris'te Afrika sanatı o tarihten birkaç yıl önce *keşfedilmişti*. Sonraları, ilkel sanat pek çok değişik biçimde kullanılacak ve karışık, karmaşık bir çok tartışmada alıntılanacaktı. Ancak, burada Picasso'nun yaptığı *alıntılar* basit, doğrudan ve duygusal görünüyor. Picasso biçim sorunlarını hiç de kendine dert etmiyor. Onun ilgilendiği şey, uygarlığa meydan okumak. Bu resimdeki kaydırmalar, estetik endişelerle değil, saldırganlığın sonucu ortaya çıkmıştır; öfke patlamasına da bir resimde verilebileceği ölçüde yaklaşmıştır. Bu resim neredeyse –anarşistlerin kullandığı eski bir terimle söylersek- *eylemle propaganda* örneğidir." (Berger, 1999, s:80-81)

John Berger'in belirttiği eylemle propaganda sayesinde oluşan bu yeni biçim, moderniteye karşı bir öfkenin sonucu doğmuştu. Ve bu eylemsel resmin merkezinde "fahişeler", dolaylı biçimde de modern dünyanın ezdiği tüm ezilenler vardır. Modern hayatın lanetlediği her değer, Modern sanatın "devrim" için sığındığı "yeni değerlere" dönüşmüştür. Picasso'nun ve diğer Modernlerin

etkilendiği Afrika sanatı bu yeni değerlerin başında gelir. Kimilerinin sandığı gibi Modern sanatçılar, Batı'nın ötekileştirdiği bu insanların sanatını asimilasyon için kullanmamıştır. Berger'in belirttiği gibi uygar dünyaya karşı ilkel olanı kullanmaktır onların kaygısı. Bir bakıma modernite ve uygarlığa karşı yeni bir cephe açılmıştır. Bu da ilkelliğin cephesidir. Uygarlık karşıtları, uygarlığın lanetlediği diğer kültürlerin perspektifinden –ki bu perspektif Batı perspektifinden çok daha farklı, öznel olmaktan çok bütünsel bir perspektiftir- yeni bir biçimsel bakış yaratmışlardır. Kapitalizmin egemenliği altında nefes almak zorunda kalan Sanat, piyasanın kurallarıyla varolmaya mecbur bırakıldığı için sanki Modern dünyayla paralel bir dünyaya sahipmiş gibi algılanır. Fakat bu oldukça yanlış ve sonraki okumaları da tamamen tersyüz edebilecek bir görüştür. Bu bakış açısına göre Picasso da bir asimilasyoncu olmalıdır. Çünkü ötekileştirilen kültürlerin yaratıcılığını kullanıp onlara yeni bir şekil vermiştir. Oysaki kökleri Romantizme kadar dayanan – Modern sanat, Romantizm ile başlar- Modern sanat, doğmakta olan yeni uygarlığa karşı bir direnişin sonucudur. İlkel olana olan ilgi bir biçim hırsızlığı değil, tam aksine uygarlığın ötekileştirdiği “lanetliler” ile yoldaşıktır. Modern dünyanın ve uygar salonların zıttı, ilkel-insani bir doğallığın şiddetidir. Sağlıklı bir Modern sanat okuması için onun kökenini, Romantizmi iyi anlamak gerekmektedir. Delacroix'in Doğu hayranlığı, Modern sanatçının ilkel olana ilgisinin kökenlerini oluşturur. Klasik oryantalizmde olduğu gibi Doğu'yu ötekileştirmenin aksine Delacroix, Doğu'yu kendi iç dünyasını ve sanatını değiştiren yeni bir “ışık” olarak görür. Uygarlığın bakış açısıyla romantiklerin aralarındaki çatışmadan doğan bu yaklaşım ile Picasso'nun Afrika masklarından etkilenmesi arasında hiçbir fark yoktur. İkisi de uygarlığın dışarıda bıraktığı “yeni insani” değerlere sarılır ve uygar dünyaya tepki olarak kendi karşı-doğalarını (Sanatın özerk doğası) yaratırlar. Avignon'lu Kadınlar'da uygarlığa meydan okuyan şiddet, Gert Wollheim'in “Yaralı Adamı”nda daha yoğun bir şekil almıştır. (Resim 82) Uygar dünyaya tepki için Gert Wollheim, bu resimde ilkel sanatın kaba biçimciliğini ön plana çıkarmıştır. Çünkü uygar dünyaya karşı samimi bir dışavurum için, saf ve ilkel insani duyularımıza olan ihtiyaç kaçınılmazdır.

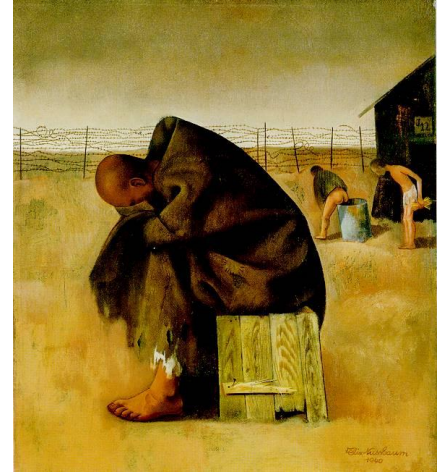


Resim 82: Gert Wollheim, "Yaralı Adam", 1919, Özel Koleksiyon

Ezilenlerin lanetli dünyası ile Modern sanatın aykırılığı arasındaki yakın "ontolojik" ilişki; uygar dünyanın kısmen örtük, (Resim 83) kısmen açık şiddetine (Resim 84) karşı oluşmuş, politikaları aşan, doğal ve insani bir ilişkidir.



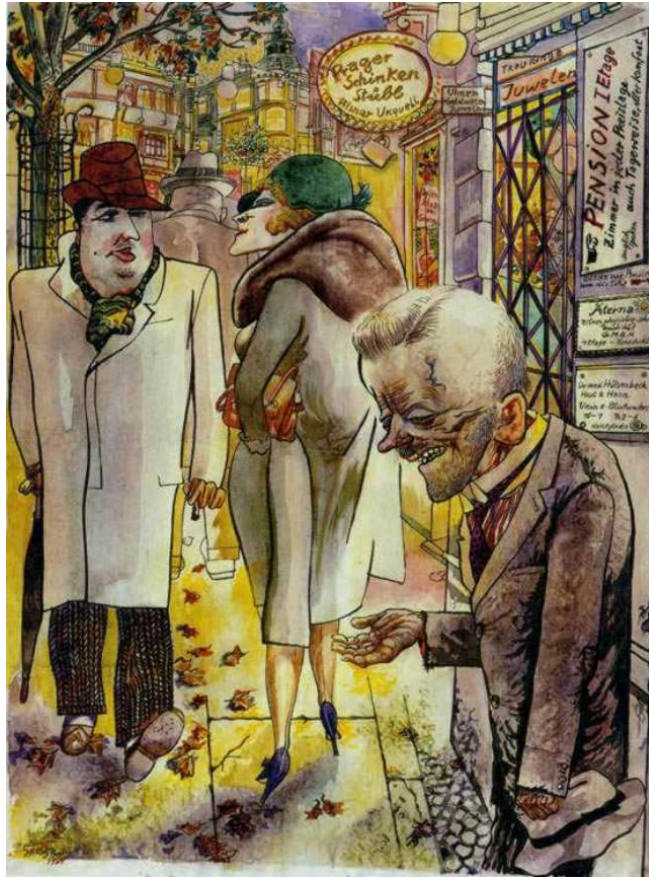
Resim 83: Isaac Soyer, "Temizlik Yapan Kadınlar", Smithsonian American Art Museum



Resim 84: Felix Nussbaum, "Kampta", 1940, Historisches Museum, Berlin

Bu doğallığın karşıtı olan uygarlık ise, kendini ezilenlerin ve toplumsal acının üzerini örtmek için kurgular. Sokakta yürürken görmezden geldiğimiz en ufak bir sahne bile, kadim tarihsel şiddetin bir devamı olabilir. (Resim 85) Yaratılan haz ve eğlence kültürü, toplumsal gerçekliğin üzerini örter ve tarih kendini güvence altına alır. George Grosz'un resminde, dilenciye görmeden kendilerine kur yapan

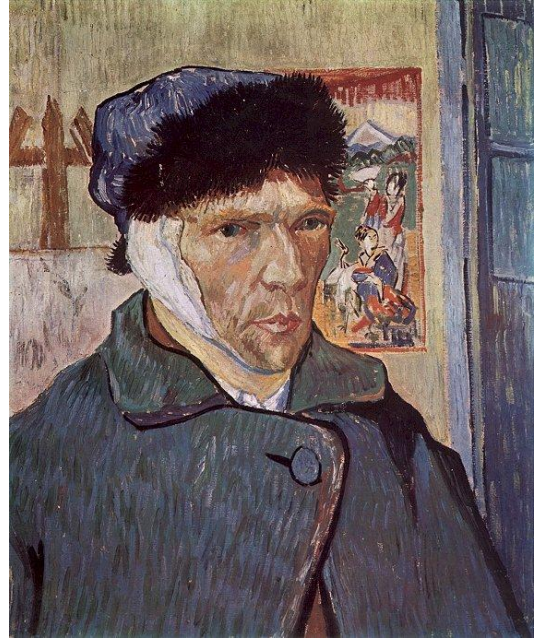
iki insan, “tarihin büründüğü yeni şekildir”. Dilenci ise, hiç değişmeden kalan ve üzeri örtülmeye çalışılan “gerçek tarihtir”. Grosz, haz ve acının iç içe geçtiği toplumsal yaşamı çarpıcı bir şekilde gözler önüne serer. Berlin’deki bu sıradan sokak sahnesi, sanat yapıtına dönüştüğünde *an* genişir ve tarihin karanlık yüzü açığa çıkar. Birbirine kur yapan iki insanın yüzü; cilalanmış uygarlığı, dilencinin acı ve karanlık yüzü ise; uygarlığın gizli kalmış, şiddetle beslenen yönünü dışa vurur.



Resim 85: George Grosz, “Berlin’de Sokak Sahnesi”, 1930, Özel Koleksiyon

An genişlediğinde ve geçmişin karanlık yüzü sanat yapıtında açığa çıktığında, tarihe yeni bir bakış açısıyla bakma olanağı da doğar. Büyük sanatçıların getirdiği tarih dışı perspektifler; onların yarı deliliğiyle, *Akl’ın* çizdiği dünyanın dışında varolma ihtiyaçlarından doğmamış mıdır? Geçmişe dönüp baktığımızda tarihin adaletsiz birikimleriyle karşılaşsak da, bu adaletsizliği hissedebilen birkaç vicdan sahibi, tutkulu gözle de karşılaşabiliriz. (Resim 86, Resim 87)

Heidegger'in belirttiği gibi, insan *Varlık*'taki budak deliğidir. Sanatçılar *Varlık*'ın deliğinden, yani insan varlığından bakıp hakikati sezebilen insanlardır. İnsan, varlığın budak deliği ise, ezilenler de insan varlığındaki budak deliğidir. Tarihin gerçekliği de o budaktan okunabilir ancak.



Resim 86: Rembrandt, "Oto Portre", 1669, National Gallery, London

Resim 87: Van Gogh, "Oto Portre", 1889, Courtauld Institute Galleries, London

Modern Sanat çağın ruhuna karşı, kendi *özerk* dünyasını kurmuştu. Avangard sanatçı, devrimci düşleri ile zamanda ütöpik yarıklar açmaya çalışıyordu. Bunu başarıp başaramadığı tartışılır. Çünkü zamanla Modern sanat, akıl ve duyu ile birlikte çıktığı yolun sonunda bir tür ayrışma ile karşılaşmıştı. Postestetik sanat, zamanla Modern sanatta kırılmalar yaratmış ve akıl ile duyunun ayrıştığı uç noktalarda yapıtlar ortaya çıkmıştır. 20.yüzyılın ikinci yarısında daha da ideolojikleşen sanat ile yaşam arasındaki ilişki Postmodern sanatın temel sorunudur. Sanatın yaşama üstünlüğünün aksine yaşam sanata üstün geldiğinde *estetik*, romantik devrimciliğini kaybetmiş ve hayatın –doğal olarak Tarihin- bir parçasına dönüşmüştür. Daha önceleri sözünü ettiğimiz sanat yapıtının tarihin dışına çıkabilen *özerk* doğası, artık tarihin yatağında akan,

egemen olanın belirlediği yaşamın parçasıdır. Postmodern dönemde yaşam ile sanat arasındaki fark belirsizdir.

“Kaprow’a göre, sanat ve yaşam rekabet halindedir. Bir zamanlar sanat yaşamdan üstün gibi görünüyordu, ama modern dönemde yaşam daha üstün görünmektedir. Yaşam açıkça bu yarışı kazandığı için de sanat yaşama katılmaktadır –ya da yaşam tarafından sömürgeleştirilmektedir.”
(Kuspit, 2006, s:77)

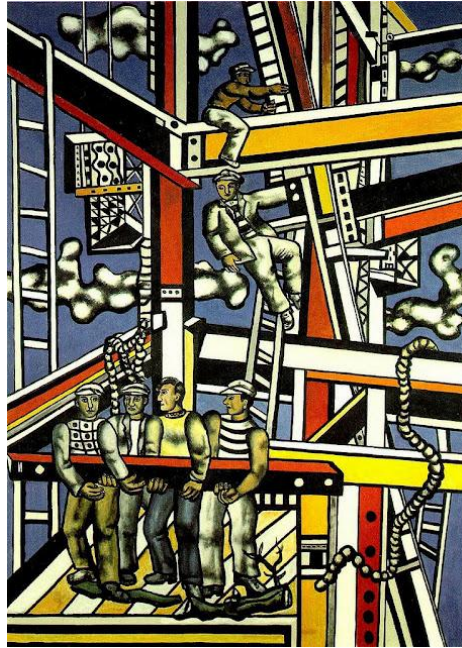
Ezilenler ise bu sömürgeleştirimenin neresindedir? Yaşamın estetiğe ağır bastığı bir sanat yapıtında, imgenin tarihe karşı duruşundan söz etmek zordur. Aksine tarihin birikimleriyle oluşan bir yaşama –şimdiki zamana- katılan bir sanattan söz edebiliriz. Böylesi bir katılımın gerçekleştiği bir sanatta, sömüren yaşamın gerçekliğinden kurtulamayan ezilenler için ise durum trajiktir. Cesar’ın heykelinin belki tema olarak ezilenler ile hiçbir ilgisi yoktur ama, estetikten yoksunluğun ve yaşamın rastlantısallığının nasıl da sanat yapıtına egemen olduğuna dair güzel bir örnektir. (Resim 88)



Resim 88: Cesar, “Sıkıştırma”, 1970, Sıkıştırılmış Bisiklet, Özel Koleksiyon

Postmodern sanatın sorunsalı, Cesar’ın heykelinde çok net bir biçimde görünmektedir. Sanatçının yeteneğinden çok yaşamın rastlantısallığı, yapıtı şekillendiren kuvvettir. Sanatçı, yaratım sürecine bir buluş, yani tamamen zihinsel bir eylem olarak bakar. Sanat, yaşama katılan yaratım sürecinden

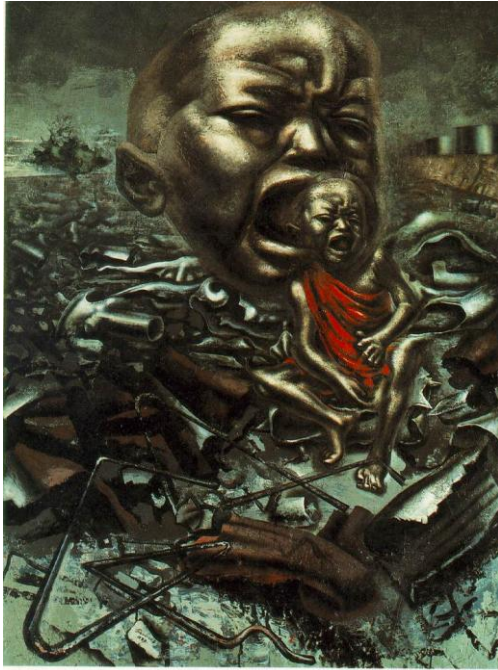
dolayı yargı gücünü kaybeder. Ezilmiş bisiklet, yaşamın mekanik gücünün bir sonucudur. Sanat özerkliğini kaybettiğinde, tarih yapıtın içinden akmaya devam eder. Adorno'nun sözünü ettiği aurası olan sanat yapıtı, –kurtarılmış ada- tarihe karşı direnen özerk bir dünyadır. Oysa Cesar'ın yaratıcılığı sadece bir zihin boyutuna inmiş, yaşamın şekillendirdiği bir edilgenliktir. Tarih, yapıtın içerisinden aktığında, statüko kabullenilmiş demektir. Sıkıştırılmış, ezilmiş bir gerçeklik yapıta dönüştüğündeyse, tarihteki erk yapıtın içerisinde kendine yer edinir. Kavramın yapıta egemen olmasının tam aksine, *biçimin*, yaşama dair olan *özü* kucaklayamaması da söz konusudur. Leger'in inşaat işçileri, toplumsal kimliklerinden soyutlanmış ve tamamen bir biçim sorununa indirgenmiştir. (Resim 89) Picasso'nun *Avignon'lu Kadınlar* resminin kökenindeki acının izlerini bu resimde aramak boşunadır. İşçiler, resmin oluşumuna katkı sağlayan biçimsel değerlerdir sadece. Bu resimde yaşamın izlerinden çok, resmi kuran biçimlerin katılığı ile karşı karşıyayız.



Resim 89: Leger, “İnşaatçılar”, 1950, Guggenheim Museum, New York

Leger'in resminde biçimsel kaygıya dönüşerek kaybolan acının toplumsal kimliği, kimi yapıtlarda o kadar sert bir şekilde ifade edilmiştir ki, bu da Modern sanatın aslında ne kadar iç içe geçmiş, çapraşık ve kolayca çözülemeyen bir

olgu olduğunun kanıtıdır. (Zamanla farklı kollara ve akımlara ayrılan Modern sanatın ve sonrasının -Modern sanatın ilk dönemi hariç- bir dil birlikteliğinden söz edilemez. Bugün bile modern ve postmodern ayrımının hala tartışıldığını ve belirsizliğini koruduğunu unutmamak gerekir.) Leger'in aksine, Siqueiros'un resimlerinde biçimi yoğuran bir acıya -Picasso'nun *Avignon'lu Kadınları*ndaki gibi- tanıklık ederiz . (Resim 90, Resim 91) Geçmişin biriktirdiği acıların yankısı yüzdeki acı dolu ifadede vücut bulmuştur. (Resim 90) Bir ezilen olan Zapata'nın portresinde ise, acının ve acıya eklenmiş bir kararlılığın izlerini görürüz. (Resim 91) Siqueiros, bu resimde Halk sanatında rastlanılan yalınlığı Modern sanatın yalınlığı ile birleştirerek Zapata'nın kişiliğine samimice yaklaşmıştır.



Resim 90: David Alfaro Siqueiros, “ Bir Çılgınlığın Yankısı”, 1937, Museum of Modern Art, New York



Resim 91: David Alfaro Siqueiros, “Zapata”, 1931, Hishhorn Museum and Sculpture Garden, Washington

Biçimsellik ve kavramsallık uç noktalara vardığında, ya elimizin altından kayan bir yaşamla ya da yaşamın ağırlığı altında ezilen bir sanatla karşı karşıya kalırız. Bu iki durumda da yaşamın estetik tarafından dönüştürülmesi sürekli eksik kalacaktır. Gina Pane'nin performansı ile Ed ve Nancy Kienholdz'un çalışması, acıyı iliklerimize kadar hissettirmelerine rağmen, yine de estetik

–tarihin özerk bir alanda dönüştürülmesi- açıdan eksiktirler. (Resim 92, Resim 93)



Resim 92: Gina Pane, “Psyche”, 1974, Galeri Stadler’deki Performansın Fotoğrafı, Paris

Şiddetin bedende açtığı gerçek bir yarayla karşılaşmanın mide bulantısı ile yoksul, acıyla dolu bir odanın yarattığı bezginlik hissi, bu çalışmalarda o kadar kuvvetlidir ki, insanı beyninden vurulmuşa çevirir. (Resim 92, Resim 93) Resim 93’te modern bir ezilenin ruh haline, yabancılaşmış bir mekana çekiliriz. Mekana ve içinde yaşanan yaşama yapılan eleştiri açıktır. Fakat bu eleştiri yoğunluğunun aksine, eleştirilen gerçekliği dönüştürme gücü izleyene sunulmamaktadır. (Gina Pane’nin performanslarında da ölümü ve acıyı kabullenmiş, mazoşist bir bedenle karşılaşırız) Eleştiri, estetiğin alanından çıkarılmış ve siyasetin tekil alanına bırakılmış gibidir. Yapıt ise izleyeni, eleştirdiği dünyanın, ezilenlerin karanlık dünyasına çeker. Fakat eksik gibi görünmesine rağmen, yapıtın gizil gücünden söz etmeden geçemeyiz. Daha önce sözünü ettiğimiz estetik eksiklik sayesinde sanat eseri, insanın içerisine işleyen ve onu bunaltan bir karanlığa sahiptir. Bu bunalım sayesinde modern

izleyici, içerisinde bulunduğu aydınlatılmış dünyanın –popüler kültürün- yapaylığı ile, sürekli üstü örtülmeye çalışılan kültürün bunalımı ile karşılaşır. Bir başka deyişle, yolda yürürken kendi aynasına rastlar. Çelişki, modern hayatın her alanına yansıdığı gibi sanat eserinin de içerisinde. Gina Pane, performanslarında erkek saldırganlığına karşı, kadın bedeninin çektiği acıların şiddetini, kendi bedeninde uygulayarak, çelişkili olduğu kadar çarpıcı bir etkiye ulaşmıştır. (Resim 92) Estetik anlamda eksik olduğu için hayatın gerçekliğine yaklaşabildiğini düşünen trajik bir sanat.



Resim 93: Ed ve Nancy Kienholz, “Sollie 17”, 1980, Özel Koleksiyon

Brezilyalı sanatçı Vik Muniz, trajik olanın estetiğin dönüştürücü gücü ile nasıl da aşınılabiliyor olduğunu *Çöp Resimleri* ile kanıtlar. (Resim 94, Resim 95, Resim 96, Resim 97) Bir fotoğraf sanatçısı olan Muniz, çöplüklerde geri dönüşüm materyallerini toplayan işçiler ile ortaklaşa gerçekleştirir bu resimleri. Kullanılan malzemeler tamamen çöplüklerden çıkarılan atıklardır. Geniş bir zemin üzerinde, çöplükte çalışan insanların Muniz’in direktifleriyle oluşturdukları bu resimler, daha sonra Muniz tarafından fotoğraflanmışlardır. Bir başka deyişle, bu yoksul insanların yaşama tutunabilmek için sürekli toplamak zorunda

kaldıkları yaşamın atıklarıdır. Yaşamdan arda kalan nesnelerin tutsağı olan bu insanlar, kendilerini tutsak kılan gerçekliği altüst eden büyüsel bir gerçekliğin ortağı olurlar. Muniz'in yarattığı bu aura çöplüğün dilini alt üst eder. Her bir çöp, resimleri oluşturan öğelere dönüşür.



Resim 94: Vik Muniz, "Çöp Resimleri Serisinden, Anne ve Çocuk", 2008, Atık Maddelerden Oluşturulmuş Kolaj Resmin Fotoğrafı

Resim 95: Vik Muniz, "Çöp Resimleri Serisinden, Marat-Sebastio'nun Portresi", 2008, Atık Maddelerden Oluşturulmuş Kolaj Resmin Fotoğrafı

Estetiğin dönüştürücü gücü, işçileri içinde bulundukları ortamdan soyutlar. Geri dönüşüm için toplanan atıklar, auranın hizmetine sokulur ve yaşamın acımasız gerçekliği büyüsel bir gerçekliğe dönüşür. Sıradan işçiler Muniz tarafından bazen bir azizeye, bazen tarihsel bir kişiliğe, bazen de resim 96'da görüldüğü gibi dünyayı sırtında taşıyan Atlas'a benzetilir.



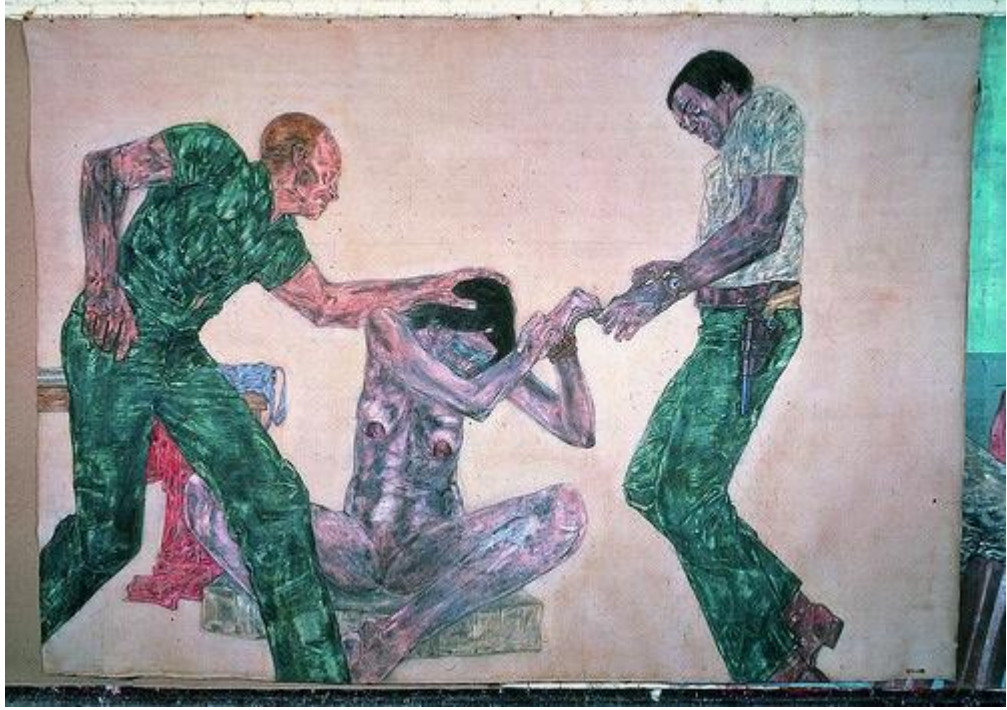
Resim 96: Vik Muniz, “Çöp Resimleri Serisinden, Atlas”, 2008, Atık Maddelerden Oluşturulmuş Kolaj Resmin Fotoğrafı

Resim 97: Vik Muniz, “Çöp Resimleri Serisinden, Irma'nın Portresi”, 2008, Atık Maddelerden Oluşturulmuş Kolaj Resmin Fotoğrafı

Aura'nın yaşamda açtığı özerk alan sayesinde imge, *tarihsizleşir*. Kolajın kurgusunda çalışan işçiler, tarihin dışındaymışçasına kurtarılmış dünyalarını elleriyle oluştururlar. Muniz'in *Çöp Resimleri* serisinde, ezilenleri tarihin dışına sürükleyen romantik-devrimci bir estetikle karşı karşıyayız.

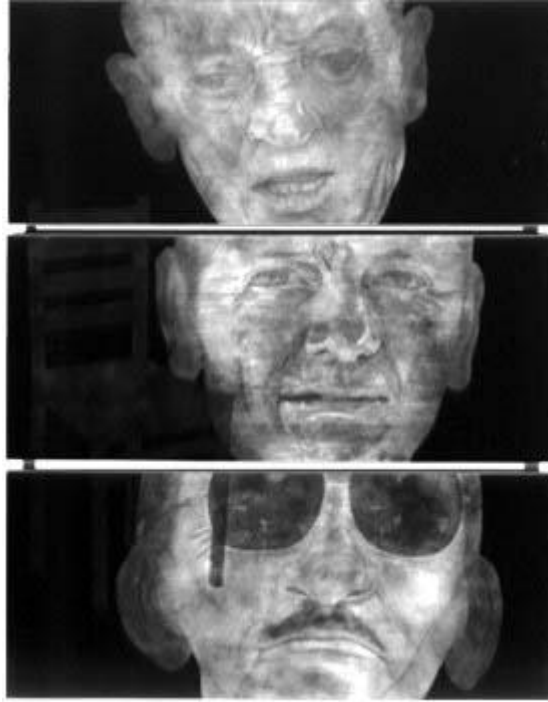
Tarihin sürekliliğini kıran auranın bu anlık eylemleri, ezilenleri temsili anlamda özgürleştirir. Aura bilinçlerimizde tarih-dışı bir alan açarak yaşama dokunur. Bu alan bir imgelemele dolduğunda, statükoya ait olan gerçekliğin algısı da değişebilecek ya da bu statükoya karşı direnen bir algı oluşabilecektir. Leon Golub'un resimlerinde yoğun bir şekilde hissedilen iktidarın zihnimize oluşturacağı karşı bilinç gibi. (Resim 98) Fakat Golub'un resimlerinde eksik olan, bilincimizde açılan tarih-dışı alanın yeterince boyanın büyüğü ile doldurulmamasıdır. Golub'un resimlerinde boyanın şiddete egemen olmasından, onu yeniden yaratmasından ziyade, şiddet boyayı şekillendiriyor gibidir. Fakat her şeye rağmen Golub'un resimleri çağımızda her sanatçıda bulunmayacak

derecede siyasal olana karşı duyarlıdır. Belki de onun resimlerinde boyanın pasifliği, bu duyarlılığın *tarihte mağlup olmuş bir duyarlılık* olmasından kaynaklanır.



Resim 98: Leon Golub, "Sorgu III", 1981, Bez Üzerine Akrilik, Özel Koleksiyon

Golub'un resmindeki beden ile sorgucular arasındaki gerilim, kadim iktidar ve ezilenler arasındaki gerilimi başarılı bir şekilde yansıtır. İşkence, bedenin güç karşısında pasifleştirilmesidir ve beden o ana kadar kazandığı bütün dillerden soyundurulur. Hakim olan tek dil, sorgucunun şiddetle biçimlenmiş dilidir. (Resim 99) Paul Stopforth'un resmindeki sorgucuların korkutucu bakışları, kadim ve dokunulmaz erkin baskın dilini temsil eder. Ezilenlerin üzerindeki erkin dili, kendini gizemli bir şekilde gizliyor gibidir. İşkence görenler, kökleri tarihin derinliklerine kadar inen kudretli bir ağacın gölgesi altında ezilirler. Söylemin baskın dili elbette sadece işkence odalarında gizli değildir. Bu dil yaşamın tüm alanlarına gizlenerek ve şekil değiştirerek yayılır. Sanat ise bu dili açığa çıkarabilecek güçtedir.

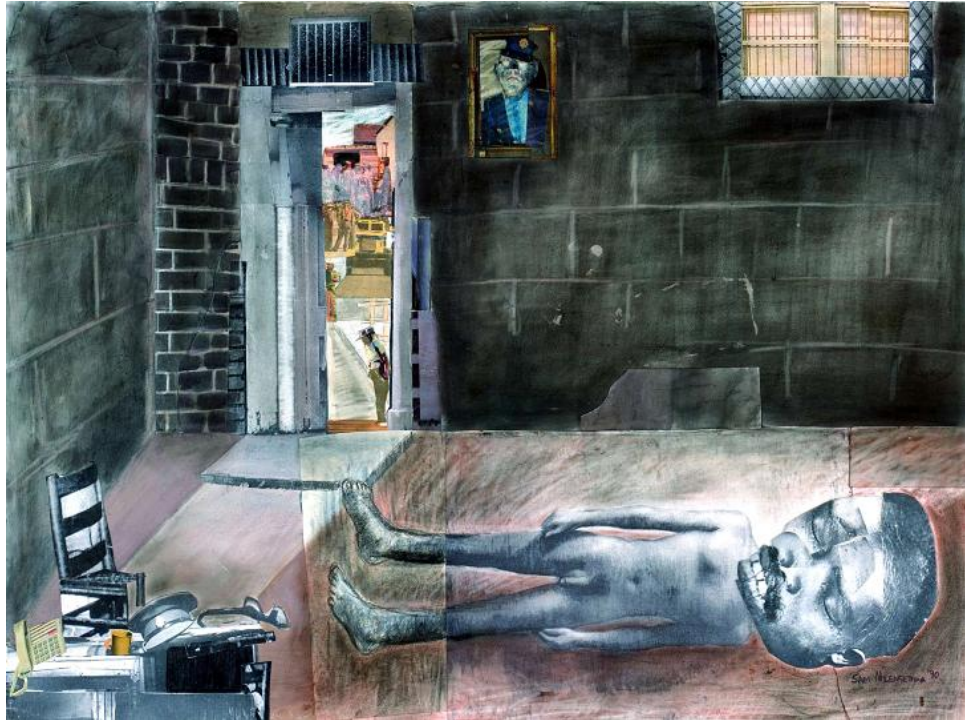


Resim 99: Paul Stopforth, “Sorgucular”, 1979, Ahşap Üzerine Grafit ve Balmumu

Paul Stopforth ve Sam Nhlengethwa, işkence altında öldürülmüş olma olasılığı yüksek olan siyahi önder Stewe Biko’yu resmederek, ölüm anına dair bir şüphe uyandırır ve gizli kalmış gerçekliği gün yüzüne çıkarırlar. (Resim 100, Resim 101) İmge kaybedilmiş, kayıt altında tutulmayan bir zamanın yeniden yaratıcısı olur ve söylemin diline rağmen, tarihin o anını yeniden yazmaya çalışır. Kayıp zamanı dolduran ideolojik dil ile sanatın dili çarpışırlar. Sanat, varolduğu günden bu yana her zaman bir başka dilin de mümkün olduğunu, gerçekliğe farklı bir açıdan da bakılabileceğini kanıtlamıştır. Sanatın gösterdiği gerçekliğin öteki yüzü, bizlere yaşamın farklı boyutlardan oluştuğunu sezdirir. İktidarın tek boyuta indirgemeye çalıştığı yaşama karşın, iç içe geçmiş bilinmeyen gerçekliklerden oluşmuş bir yaşamın açığa çıkarılması, günümüz sanatının mistik ve büyüyle temas eden boyutu olabilir. Bir başka deyişle, yaşamı tek boyuta indirgemeye çalışan ideolojiyi yapısöküme uğratmak.



Resim 100: Paul Stopforth, "Steve Biko İçin", 1981, Ağaç Üzerine Karışık Teknik, Durban Art Gallery



Resim 101: Sam Nhlengethwa, "Steve Biko'nun Ölümü", 1990, Kağıt üzerine Kolaj ve Karakalem, Witwatersrand University Art Galleries, Johannesburg

Gerçekliğin katı ve tek boyutlu halini dağıtıp onu yapı söküme uğratan bir güncel sanatın, yaşamın köklerine kadar işlemiş olan siyasetle ilgilenmesi gayet

doğaldır. Marlene Dumas'nın egemen dünya ideolojisini karşısına alırcasına yaptığı resimlerinde görülen, derinlerde yatan gizlenen bir gerçeklikten öte, tüm dünyanın gözü önünde olan ama yine de görülmemeye çalışılan açık bir gerçekliğin ifadesidir. (Resim 102, Resim 103, Resim 104) Bu resimlerde açıkta olan bir gerçekliğin ideolojik söylemlerle gizlenmeye çalışılmasına imgenin dili dur demek ister. Savaşın şiddetini yansıtabilmek elbette hiç de kolay bir iş değildir. Marlene Dumas, gözleri bağlanmış (Resim 102 ve Resim 103 Irak savaşına bir göndermedir.) ya da Filistin'de duvar dibinde sıraya dizilmiş insanları resmederek , iktidar ile mağluplar arasındaki ezen ve ezilen ilişkisini çarpıcı bir şekilde yansıtmıştır. gözleri bağlanmış insanların, gözleri tamamen açık bir dünyaya ihtiyaçları vardır. İzleyiciler, resimle karşılaştıklarında gözleri kapalı bir dünyayla karşılaşacaklar ve algıları sorumlu oldukları bir dünyaya uyanacaktır.



Resim 102: Marlene Dumas, “Gözleri Bağlanmış Adamlar”, 2001, Kağıt Üzerine Mürekkep



Resim 103: Marlene Dumas, “Gözleri Bağlanmış Adamlar. Ayrıntı”



Resim 104: Marlene Dumas, “Ağlama Duvarı”, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, David Zwirner Gallery

Günümüz sanatında ezilenlerin imgeleri, dünyaya karşı sert bir haykırışa dönüşmüştür. Gerektiğinde sanatçı, duvar ile iktidar arasında sıkışmış yaşamlara imgenin desteğini yollar. (Resim 104) Marlene Dumas resimlerini genellikle medyada yayınlanan fotoğraflardan faydalanarak yaratmıştır. Gerçeği yansıtan fotoğraflardan ziyade, bu sahnelerin resmedilmeleri iktidar üzerinde daha rahatsız edici bir etkiye sahiptir. Bu da, sanat yapıtının yaratımının süreci

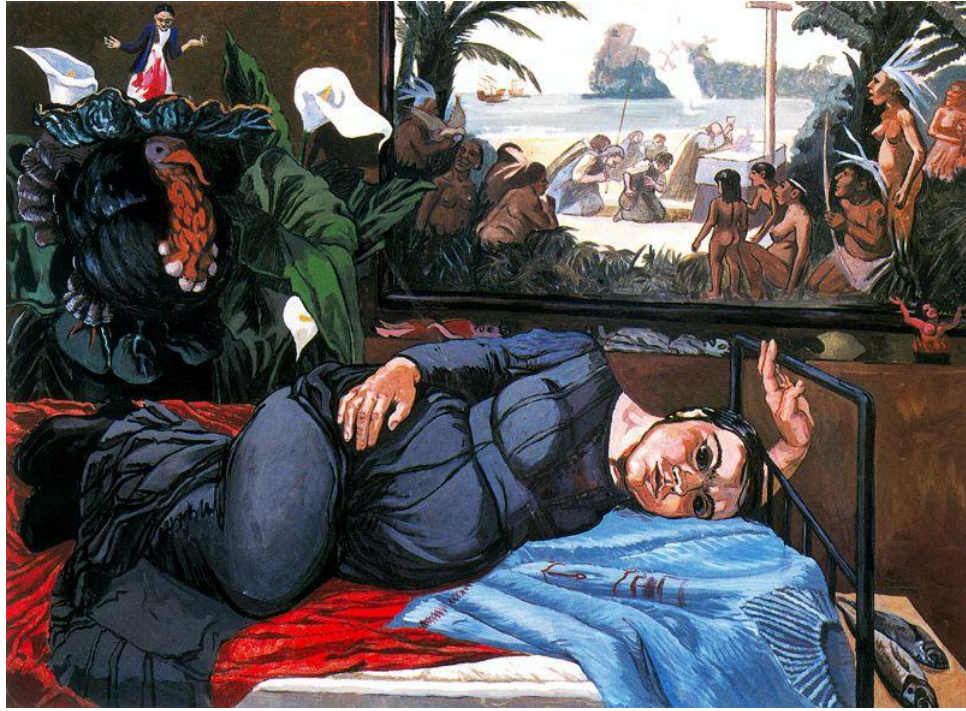
dayanan bir eylem olmasından kaynaklanır. Fotoğrafın anlık gerçekliğinden ziyade resmin sürece yayılan eylemselliği, yaşanan gerçekliği dönüştürme bilincinin bir sonucudur. Fotoğrafın, içinde taşıdığı eleştireliliğe rağmen gerçekliği yeniden kurabilme gücü sınırlıdır. Oysa gerçeği birebir taklit etme derdinde olan resmin bile biçimle –doğal olarak öz ile- arasında bir sorun vardır. Yaratım sürecinin bilinçli bir seçim olması ve imgenin zamanı durdurabilmesi, sanatın büyüüdür. İktidarların haber fotoğraflarından ziyade sanat yapıtlarından rahatsız olmalarının temelinde, sürece katılan ve onu dönüştürmeye çalışan bir bilinç yatar. (Sanat bugün dokunulmaz bir özerklik taşıyorsa eğer, bunu romantiklere borçludur.)

Tarihin dışına çıkabilen bir eylem olan sanatın ezilenler ile kurduğu ilişki, sadece şimdi ile sınırlı değildir elbette. Belçikalı olan Luc Tuymans, *Lumumba'nın Portresi*'nde, kendi ülkesinin sömürge geçmişi ile hesaplaşabilmenin kaygısı içindedir. (Resim 105) Kongo Demokratik Cumhuriyetinin ilk cumhurbaşkanı olan ve öldürülen Lumumba'nın portresi geçmişe yöneltilen sessiz bir soru gibidir. Lumumba'nın öldürülmesi Belçika hükümetinin sömürgeci tarihinin bir sonucudur. Tuymans'ın portresi, izleyene neredeyse hiç bir şey söylemeyen, sessiz bir portredir. Gördüğümüz sadece bir kişinin portresidir. Hatta portre, Lumumba hakkında hiçbir bilgisi olmayan izleyici için hiçbir şey ifade etmeyebilir. Resim, bize Lumumba hakkında özel bir bilgi vermemektedir. Luc Tuymans, bu yalın ve güçlü portre ile, hiç konuşulmayan ve görülmezlikten gelen sömürgecilik geçmişini tartışmaya açar. Lumumba'nın boş bakışları, bizleri sömürgecinin kanlı ve soğuk tarihi ile yüzleştirir adeta. İmgenin siyasal bir içerik taşıyor gibi görünen yalınlığına rağmen, ezilen bir halkın öldürülmüş lideri ile karşılaşp yüzleşmek, insanı tarihin duvarına çarpmışçasına sarsabilir. Bunun tersi de doğrudur. Lumumba'nın imgesi, kendini yok eden Batının kanlı tarihi ile karşılaşabilmek için vardır aynı zamanda. Herhangi bir Batılı seyirci sömürgeci geçmişi ile karşılaşırken, Lumumba'nın imgesi de onlarla yüzleşebilmek için sessiz bir şekilde oradadır. Tarihi yargılayabilen bir diyalog, ancak sanat eylemi ile gerçekleşebilir.

Paula Rego ise, tarih içinde sömürgeciler ile yerli halk arasındaki diyalogun kirliliğini yüzünü açığa çıkarır. (Resim 106) Sömürgelerin tarihinde diyalog yoktur. Sömürgecinin söylemi, sömürgeleştirilen halkın üzerinde hakim kılınmak istenen tek ve baskın hakikattir. Böylesi bir ortamda bir diyalogdan çok, diyalogu olanaksız kılan bir şiddet söz konusudur. Rego'nun resminde arka plandaki diyalogsuz iletişim, sömürgecinin en büyük silahlarından biriydi. Ötekini birer hayvan olarak gören sömürgeci için, kendi hakim dili aynı zamanda ötekini ehlileştiren bir dildir.



Resim 105: Luc Tuymans, "Lumumba", 2000, Tuval Üzerine Yağlıboya, Museum of Modern Art, New York



Resim 106: Paulo Rego, “Brezilya’da İlk Ayın”, 1993, Tuval Üzerine Akrilik

Ernest Pignon Ernest, şair Mahmud Derviş'i yıkılmış Ramallah şehrinde duvarlara resmederek, şairi işgal altındaki bir şehrin tanığı kılar. (Resim 107, Resim 108, Resim 109) Filistin direnişine şiirleriyle katkıda bulunan Mahmud Derviş, henüz çocukken köyü İsrail tarafından işgal edildiğinde Lübnan'a göç etmek zorunda kalmıştı. 1970 yılında ise tamamen İsrail'den sürgün edilen şair, Ernest Pignon Ernest'in resimleri sayesinde memleketine geri dönmüş gibidir. Sürgün, yurdundan edilmiş bir insanın tek memleketidir. Yıkılmış Ramallah kentinde duvarlara resmedilen Mahmud Derviş, (çarşıda, otobüs garında ve İsrail ordusunun yıktığı bir villada) yeniden memleketine dönmüş ve tıpkı şiirlerinde olduğu gibi direnişe destek verir. İmgenin Ramallah'a yolculuğu, bizlere sanatın aslında orada olmayan bir varoluşu yaratmaktaki hünerini kanıtlar. Gerçek bedeni temsil eden imge, işgalin sürgün ettiği bedenin yerine kendi temsili varlığını koyar. İktidarın sürgün ettiği bir bedenin imgesi, her şeye rağmen oradadır ve etrafında yaşayan dünyaya karışmak için bekliyor gibidir. İmge, adeta içine gireceği bir beden arar. Fakat Ramallah'ta yaşayan diğer insanlar ile imge arasındaki fark nedir? İşgal altındaki bir şehirde yaşamaya

alışan insanların tutsaklığı ile duvara tutsak bir imgenin bekleyişi birbirine benzerdir. Ve gerçek sanat, bu bekleyişin tanıklığını yapar.



Resim 107: Ernest Pignon Ernest, “Mahmud Derviş”, 2009, Ramallah



Resim 108: Ernest Pignon Ernest, “Mahmud Derviş”, 2009, Ramallah



Resim 109: Ernest Pignon Ernest, “Mahmud Derviş”, 2009, Ramallah

20.yüzyılın ikinci yarısına doğru tüm dünyaya yayılan toplumcu bilinç ve sistem eleştirisi, Türkiyeli sanatçıları da geç de olsa etkilemişti elbette. Cumhuriyetin kurmaya çalıştığı ulusal bilinç, Batı modernizmini biçimsel anlamda kavrayan Modern Türk resminin ana sorunuydu. Bu yüzden, Modern Türk resminin başlangıç yıllarında toplumsal bir gerilimin izlerini görmek mümkün değildir. Yerel ile modern olanın birlikteliğinden ulusal bir sanat yaratmaya çalışan Türk modernizmi, toplumcu siyaset bilinci ile daha sonraları karşılaşacaktır. Nuri İyem, ezilen Anadolu insanı (özellikle kadınlarını) tutkulu bir şekilde resmederek, yaratılmaya çalışılan ulusal bilince toplumcu bir bilinç de eklemeye çalışan ender ressamlardan biriydi. Koca gözlü köylü kadınları resmetmekten asla usanmayan Nuri İyem bu portrelerde, bireyin gerçekliğinden daha çok tüm Anadolu gerçekliğini görmeye çalıştı. (Resim 110, Resim 111) İnsan yüzünün, bireyin gerçekliğinden çok tümel bir gerçekliğe açılması, onun resimlerinde özellikle gözlerde hissedilen bir simgeselliği doğurmuştur. Gözlerde hissedilen yoğun duygusallık, bu insanların yaşadığı acıların ve çok görmüşlüğü ifadesidir. Hayatı seyre dalan bir çift göz, Nuri İyem’in resimlerinde izlenen bir seyirliğe döner. Acıdan gerilen bu gözlerden içeriye baktığımızda toplumsal bir gerçekliğin tanıklığını yaparız. Nuri İyem, Anadolu kadınının tipolojisini yaratmaya çalışır gibidir. Fakat bu insan tipolojisine bir tür güzelleme çabası da

eklenir. Çileyle yoğrulmuş yüzlerin sağlam bir konstrüksiyonla anıtlştırıldığı bu resimlerde, güzelleme çabası acının yaratacağı anıtsallık etkisinin önüne geçer. Bu çaba gerçeklikte bir kırılma yaratır. Gerçekliğe yenik düşmemek için sanatın içinde barındırdığı estetik boyut, idealleştirilmiş bir biçim sorunu değil, gerçekliğe karşı kurulmaya çalışılan boyanın karşı kurgusudur. Yani, aurayı yakalamak için biçimin idealize edilmesi gerekmemektedir. Nuri İyem'in tutkulu resimleri, ezilenlerin gerçekliğini yakaladığı *an* elinden kaçırdığı için trajiktir.



Resim 110: Nuri İyem, "Güvercin ve Kadınlar", 1970, Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim 111: Nuri İyem, "Portre", 1984, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 90 cm

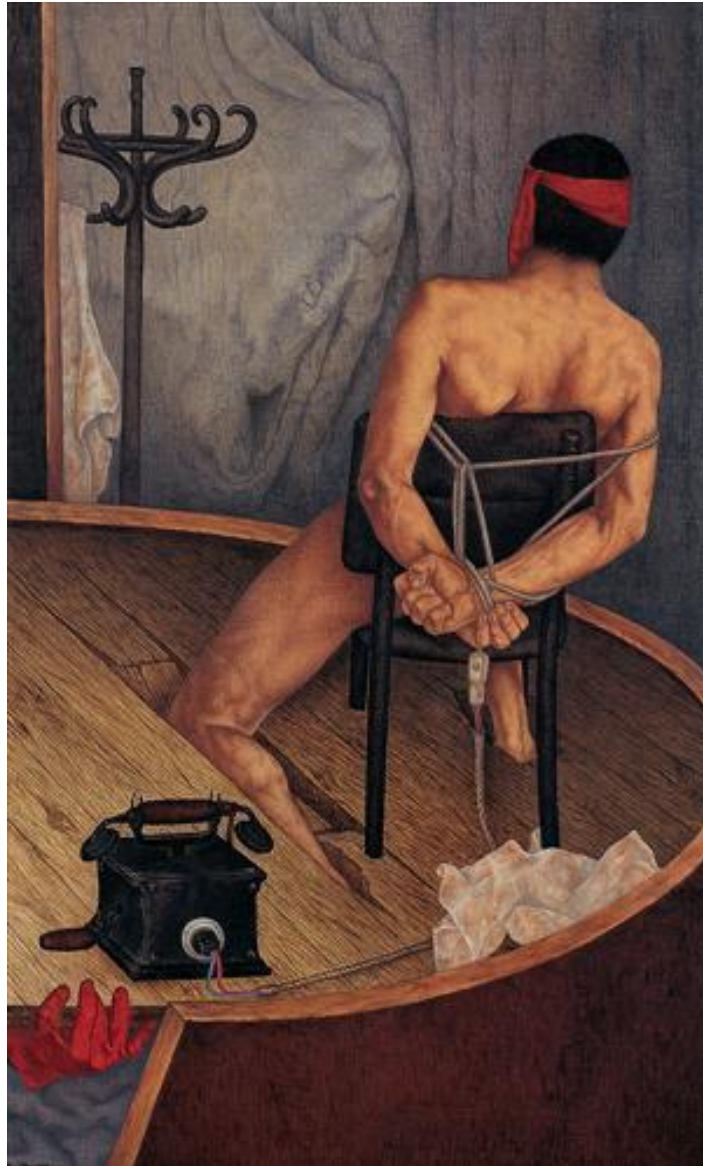
Türkiye’de toplumcu gerçekçilik denildiğinde ilk akla gelen isimlerden biri kuşkusuz Neşet Günal’dır. Onun resimlerinde bir güzelleme çabasından çok abartılmış biçimlerle toplumsal acıyı ifade edebilme çabasını görürüz. (Resim 112) Nuri İyem’ de görülen güzelleştirilmiş anıtsallık, onun resimlerinde emeğin anıtsallığına dönüşür. Yüzlerde, ellerde ve ayaklardaki biçimsel abartı, dünyayı kuran uzuvların önemini vurgular. Neşet Günal, acının şekillendirdiği bir tipoloji yaratır. Onun resimlerindeki bedenlere işlemiş olan yoğun acı sayesinde, yaşanmışlık açığa çıkar ve popüler kültürün acıdan arındırılmış insan tipolojisinin karşısına emeğin tipolojisi koyulur.



Resim 112: Neşet Günal, “Duvar Dibi III”, 1973, Tuval Üzerine Yağlıboya

Türkiye’deki toplumcu gerçekçiliğin günümüz temsilcilerinden biri de Aydın Ayan’dır. Ayan’ın özellikle politik içerikli resimlerindeki gerçeklik, insan ruhunda tedirginlik yaratan bir gizemi de barındırır. *Elektrik İşkencesi* adlı yapıtı politik bir karşı duruşun yanı sıra, iktidarın görülmeyen gizli yapısını da hissettirmeye çalışır. (Resim 113) Paul Stopforth’un resminin (Resim 99) aksine bu resimde işkenceciyi değil, işkenceye uğrayan bir insana tanıklık ederiz. Telefonun, kırmızı eldivenin, askılığın ve tuhaf zeminin varlığı uzamdaki gerilimi ve gizemi artırır. Yaşanan acıyla gerilen bedenin döşemeyi kırması şiddetin izleyici tarafından hissedilmesini sağlar ve izleyiciyi uzamın içerisine çeker. Figürün

arkadan görülmesi, izleyicinin bakış açısını işkencecinin bakış açısına yaklaştırır ve bu durum resmin şiddetini daha da artırır. Gizemli bir odada acı çeken bir ezilenle beraberizdir. İşkencenin görülmediği bu resimde, tuhaf bir şekilde telefonda bedene verilen bir elektrik söz konusudur. Telefonun ucunda belirsiz olan gizemli iktidarı aydınlatacak olan bu eyleme tanıklık eden izleyicidir. Telefonu kaldırıp işkenceciyle yüzleşmek ya da gerilmiş bedene verilen elektriği kesmek izleyicinin sorumluluğuna bırakılmış gibidir.



Resim 113: Aydın Ayan, "Elektrik İşkencesi", 1978, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160 x 100 cm



Resim 114: Lütfü Özden, “Kent'in Sırrı”, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x160 cm

Figüratif resmin genç temsilcilerinden Lütfü Özden, şehirlerin insana yabancılaşan atmosferini ve bu yabancılaşmış ortamlardaki anlamsız ilişkileri çarpıcı bir şekilde yansıtır. Lütfü Özden resimlerinde, sahte kurgulardan oluşmuş giderek insansızlaşan yaşamın karanlık atmosferini yakalamaya çalışır. *Kent'in Sırrı* resmi, yabancılaşan insan ilişkilerine eklenen şiddeti betimler. Yabancılaşan toplumsal ilişkilere karşı herhangi bir direnişin ya da eylemin mevcut düzenin aygıtları tarafından hemen susturulmasıdır resmedilen. Resmin adı da manidardır. Kentin içinde barındırdığı sır nedir? Kentleri oluşturan toplumların, toplumları oluşturan bireylerin ve o bireyleri kendilerine yabancılaştıran bilinmeyen bir güç müdür bu sır, bir tür Matrix midir? Bu sırta yaklaşmaya cüret eden her eylem erk tarafından ya pasifleştirilerek görmezden gelinir ya da güç kullanılarak susturulur. Resimde darp edilen eylemcilerin –ki büyük ihtimalle öğrencilerin- görülmemeleri, yabancılaşmayı çözecek olan gücün bilincinin erk tarafından gizlendiğini simgelemek içindir. Lütfü Özden’in resmi, susturulmaya çalışılan ezilenlerin çığlıklarını şiddetli bir şekilde duyurur

izleyene. Sanat yapıtı, bir kez daha kurgulanan mevcut görüntüler dünyasının karşısına kendi imgesini koyar.



Resim 115: Burcu Perçin, “Duvar İktidarı Serisinden”, 2012, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 170 x 235 cm

Burcu perçin’in resmine ilk bakışta ezilenlerle ilgili bir imge görülmüyor gibidir. (Resim 115) Fakat resme yoğunlaşıldığında uzamın insanı içine çeken derinliği ve atmosferi algımızda sarsıcı bir gizem duygusu yaratır. Uzamın terk edilmişliği ve insansızlığı izleyiciyi; insan, mekan ve ideoloji hakkında düşünmeye zorlar. Resim son derece siyasal bir resimdir ve Burcu Perçin bunu estetiğin dışına çıkmadan başarabilmektedir. Uzamda oluşan gizem, insanın şekillendiği mekanları oluşturan bir üst bilinçten, uzamın arkasında konuşan ideolojik dilden kaynaklanır. Resimde görülen uzamın terk edilmiş harabe hali ve sessizliği ideolojik dilin kurgusunun orayı geçici de olsa terk ettiğini sezdirir bizlere. Tam da bu geçici zaman diliminde, toplumda kendini ifade edemeyen insanların –özellikle gençlerin- kendilerini ifade ettikleri uzamlara dönüşür terk edilmiş mekanlar ve duvarlar. Sahipsiz duvarlar, kurgulanmaya çalışılan gençliğin ve yaşamın başkaldırı alanına dönüşür. Köken olarak iktidar yapısı olan duvarlar, dünyanın her yanındaki gençlerin imgeleri tarafından işgal edilirler. Burcu

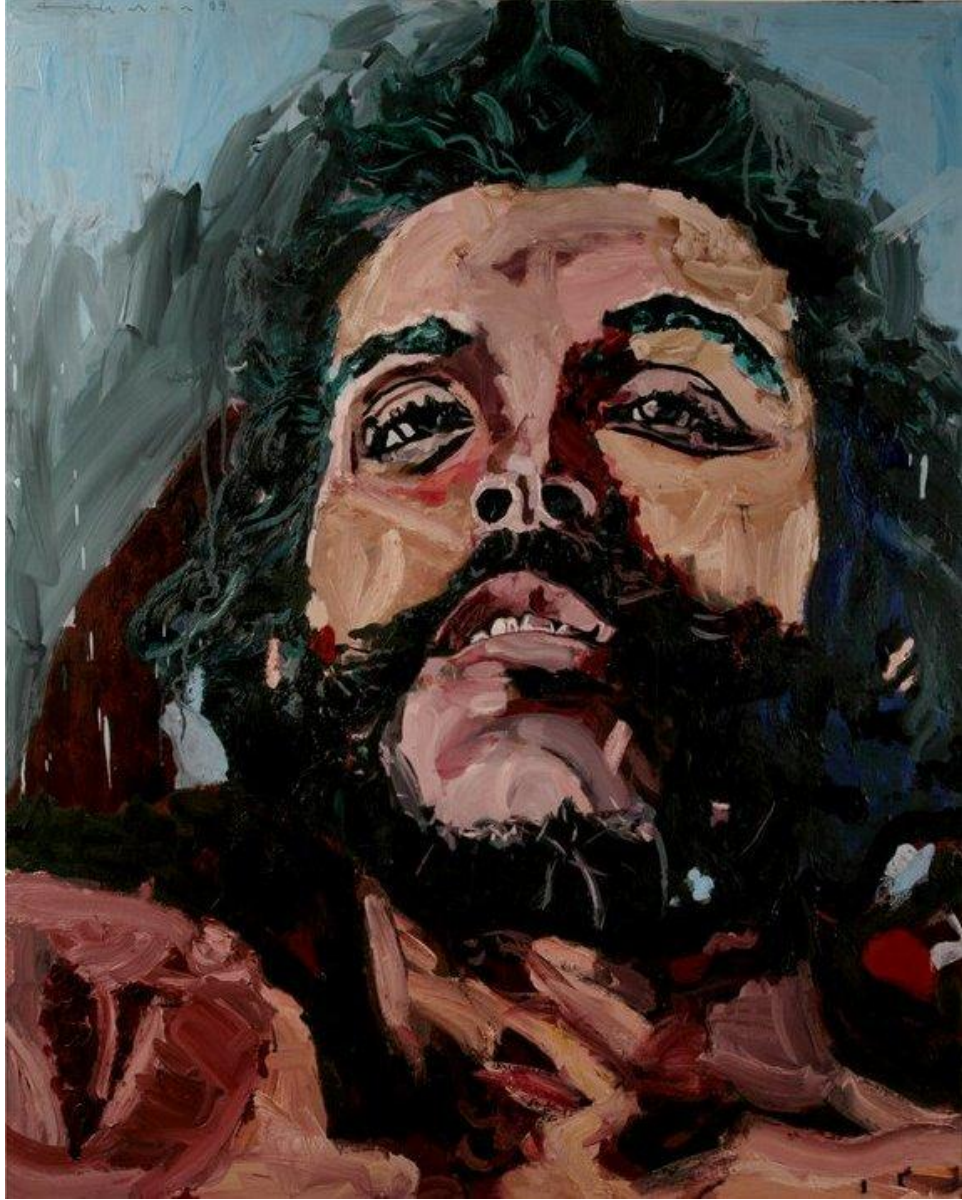
Perçin, her an üstü silinebilecek ve yıkılabilecek olan bu imgeleri auranın koruması altına alarak, direnişî kalıcı kılar. Duvarlar, ezilenlerin mevcut yaşamdan bir anlığına da olsa kaçabildikleri alanlara dönüşmüşlerdir.

Gelecekte de Mevcut dünya düzenine karşıt her ses, sanatın içinde kendine yer bulmaya devam edecek gibi görünüyor. Ezilenlerin imgeleri, bir karşı-varoluş alanı yaratan sanat içerisinde direnmeye devam edecekler ve egemen tarihin dışında farklı bir perspektifin mümkün olduğunu her zaman hatırlatacaklardır.

5. RESİMLERLE İLGİLİ AÇIKLAMA

İnsan yüzü, salt bireysel kimliklerimizin dışında tarihsel şiddetin de okunabilineceği bir uzamdır. Özellikle ezilenler, tarih içinde en fazla şiddete uğrayanlar oldukları için, yüzlerindeki gerçeklik erkin şiddetini daha da net bir şekilde görünür kılar. Tarihin mağluplarının yüzleri, tarihin şiddetini çığa çıkaran kimliklerdir. Ezilenlerin yüzlerini şekillendiren baskın bir tarihse eğer, onların resimleri de bir tür edilgenliğin ifadesi midir? Aksine sanatın aurası sayesinde mağlup bir yüz, tarihin dışında yeni bir kimlik kazanır. Tarihin nesnesi konumundaki ezilenlerin yaşadıkları acılar, resimlerde tarihi yargılayan öznelere dönüşürler. Resmedilmek bir nesne konumunu gerektirse de, sadece portrelerin resmedilmesiyle, ezilenlerin izleyene bakan ve izleyen aracılığıyla tüm tarihi yargılayan bireyler olduklarının altı çizilmiştir. Resimlerde, ezilenlerin yaşadıkları acılar derinlemesine hissedilmeye çalışılmış ve bu acılara direnen bir aura yaratılmak istenmiştir. Sanatta yeterlilik raporunda ve resimlerinde amaçlanan, sanatın aurasının ezilenlere tarihin dışında özerk bir alan yaratabilmektir. Sanatın aurasında, insanoğlunun tüm baskın ve mevcut düzenlere direnebilme geleneği barınabilmekte ve bu gelenek tüm zamanlara yayılabilmektedir. Sanatta yeterlilik resimlerinde auranın bu gücü, ezilenlerin hizmetine sunulmuştur.

Sanatta yeterlilik resimlerinde ezilenlerin yüzleri resmedilse de, sanat tarihinde ezilenlerin portrelerine pek rastlanmamaktadır. Bunun nedeni elbette sınıfsal nedenlerdir. Geçmişte, sanat eserlerine sahip olabilen insanlar genellikle yüksel sınıftandı. Ayrıca, portre ve iktidar arasındaki ilişki, ezilenlerin kişiliklerinin resmedilmesine olanak vermemiştir. Ezilenler, dünya tarafından genellikle sömürülen bedenleri üzerinden okunurlar. Sanatta yeterlik raporu resimlerinde sadece ezilenlerin portreleri ele alınmıştır. Bunun nedeni; ezilenlerin tarihin gerçek öznelere olduklarını göstermek ve ezilenlerin bedenleri üzerinden yapılan okumalara karşı, alternatif okumalar geliştirebilmektir.



Resim 116: Rahman Işık Sarıalioğlu, “Ölü Che-I”, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 86x108 cm

Devrimci bir ezilen olan Che Guevera'nın portreleri, yaşamı direnmekle geçen bir kişinin trajedisini yansıtmaktadır. (Resim 116, Resim 117) Che Guevera'nın Bolivya askerleri tarafından idam edildikten hemen sonra çekilmiş fotoğraflarından faydalanılarak yapılan bu resimlerde, iktidar ile ezilen bir yüz arasındaki görülmeyen diyalog sezdirilmeye çalışıldı. Che'nin ifadesinde gösterilmeye çalışılan bir ölünün yüzünden çok daha fazlası, ezen ile ezilen arasındaki kadim ilişkinin kendisidir. Ezilenlerin yüzleri tarihin şiddetinin okunabilineceği en uygun alanlardır. Bu şiddeti görünür kılmak için, kendini

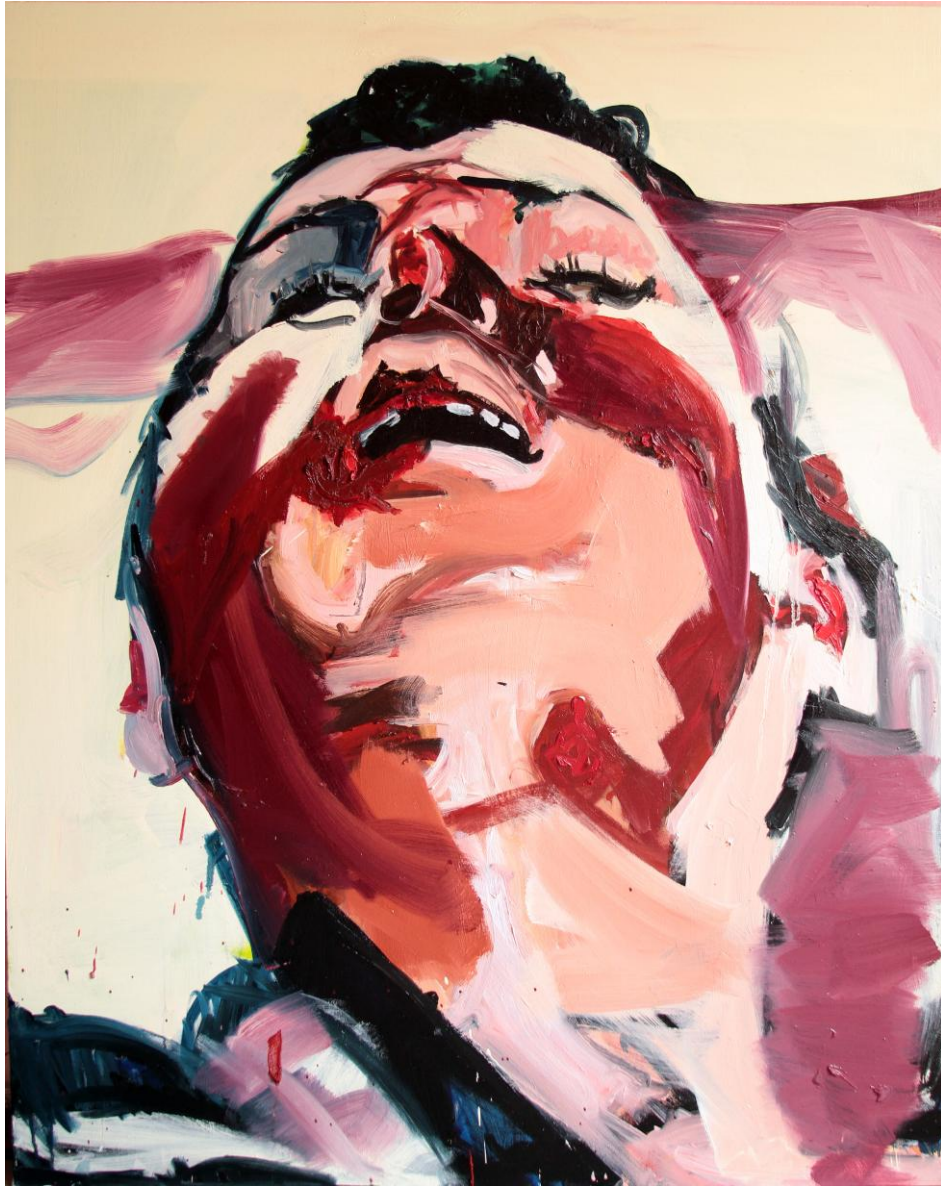
ezilenlere adanmış bir yaşamdan daha uygun bir adres olabilir mi? Resimde Che'nin yüzündeki ifade ve yaşanmışlık hissi, kalın boya dokusunun etkisiyle hissettirilmeye çalışılmıştır. (Resim 116) Bir ezilenin yüzünde göze çarpan ilk şeylerden biri yorgunluk hissidir. Ömrü mücadele ve direnmekle geçen Che'nin yüzündeki yorgunluk hissi, boyayı kalın kullanarak verildi. Boyanın yoğun bir şekilde kullanımı, tendeki yorgunluk hissini yakalayabilmek içindir. Che, ölmesine rağmen iktidara karşı diyalogunu sürdürür. Bu resimler, zaferlerini yüceltmek ve sonsuz kılmak adına Che'nin fotoğraflarını çeken iktidarın kurgusuna karşı bir kurgu yaratabilmek için yapılmışlardır. Resim 116'da ölümü aşan ve hala canlı olan bir ifade aranmıştır. Aura, bu ifadeyi canlı tutmaya ve tarihin karşısına kendi gerçekliğini koyma çabasıdır. İktidarın yazmaya çalıştığı tarih, bir ezilen olarak Che'nin kaybettiğini yazar. Oysa yapıt, gerçekliği tersine çevirir ve Che'nin yorgun yüzünde bir zafer görür. Sanat yapıtı, yazılmış tarihin görmemezlikten geldiği gerçekliği yakalayan, farklı bir tarih yazımı çabasıdır da aynı zamanda. Auranın devrimci doğası, bir iktidar kurgusu olan yaşamın gösterilmeyen yüzlerini açığa çıkarmak değil midir? Che, resimde iktidar ile karşıt-diyaloğunu sürdürmekte ve bu diyalogu izleyenle buluşturabilme çabası içindedir. Ölü Che-II adlı yapıtta ise izleyene bakıp iletişime geçen bir Che'nin aksine, yandan görülen bir portre ile karşı karşıyayız. (Resim 117) Bu resimde Che'nin izleyenle olan duygusal iletişimi kesilmekte ve şiddetin altındaki nesnellik daha da artmaktadır. İktidar tarafından otopsi için nesne konumuna indirgenmiş bir Che ile karşı karşıyayız. Bu nesnel pozisyon, iktidarın beden üzerindeki şiddetini daha da açığa çıkarır. Ölü Che-II adlı resimde, resim 116'ya oranla daha ince boya kullanıldı. Bunun nedeni, Che'nin iktidar altındaki nesnelliğini azaltmak ve iktidarın baskınlığını hissettiren maddeselliği hafifletmektir. Boyanın ince kullanımı sayesinde, iktidarın maddeselliği azaltılıp, daha tinsel bir doku aranmıştır. İktidarın şiddetini de içine alan bir güzellik sayesinde aura, şiddete baskın gelebilir. Fakat, auranın şiddete baskın gelmesi demek şiddete ait olanı törpülemek ve gizlemek anlamına gelmemelidir. Önemli olan; tarihin gerçek yüzünü okuyabileceğimiz şiddeti, boyanın gücü ile dengelemektir. Tinsellik ile maddeselliğin birlikteliği, mevcut şiddetin dönüştüğü alternatif bir gerçeklik arayışından kaynaklanır.



Resim 117: Rahman Işık Sarılioğlu, “Ölü Che-II”, 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 102x129 cm

Irak adlı yapıt, adından da anlaşılacağı gibi Irak savaşında ölmüş bir insanın portresidir. (Resim 118) Memleketi işgal edilmiş bir insanın yüzü, kendi bireyselliğini aşan ve yaşadığı toprakların acısını yansıtan bir portreye dönüşür. İşgal altındaki Irak'ta yaşanan şiddeti, bir ezilenin yüzünde görebilmek mümkündür. Savaşın şiddetinin yoğun bir şekilde hissedildiği portrede anıtsal bir etki yaratılmak istenmiştir. Ölümün araladığı ağız, Bacon'ın Papa resimlerini anımsatır. (Resim 119) Ağızın karanlık boşluğu, dünyaya duyulan güvensizliğe işaret eder. Bacon'ın resimlerinde bir iktidar aygıtı olan ağız, bu resimde iktidar aygıtlarının susturduğu sessiz çığlığın ifadesine dönüşmüştür. Portrenin anıtsal etkisi, bu sessiz çığlığın etkisini görsel bir şekilde arttırmak içindir. Bu çaba, insanlığın yalnız bıraktığı ölümlerin yardımına koşabilecek bir sanat arayışından kaynaklanır. Resimde savaşın yarattığı tahribatı hissettirebilmek için, kalın boya kullanıldı. Kalın boya tabakalarının yarattığı maddesellik, tendeki yoğun yaşanmışlığı ve acıyı yansıtabilmenin yollarından biridir. Resmin soğuk renklerden oluşması ise, ölümün soğukluğunu yansıtabilmek içindir. Fırçanın,

hızlıca ve kimi yerlerde kabaca kullanımı, ezilen bir insan yüzünde savaşın şiddetini yakalayabilmeyi kolaylaştırmıştır. Her ezilenin yüzü, daha önceden de belirtildiği gibi tarihin savaş alanıdır. Öyleyse, yorgun ya da ölü bir yüzün acısını hissedebilmek tarih ile yüzleşmek anlamına gelir. Ve tarihin derinliklerini bir insan yüzünde hissedebilmek için boyanın maddeselliğinin yaratacağı tinsel etkiye ihtiyaç vardır.



Resim 118: Rahman Işık Sarıalioğlu, "Irak", 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x142 cm



Resim 119: Francis Bacon, “Baş VI”, 1949, Tuval Üzerine Yağlıboya, Hayward Gallery, London



Resim 120: Rahman Işık Sarıalioğlu, “Madenci”, 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 88x107 cm

Madenci resminde, boyanın tinsellik arayışı devam eder. (Resim 120) Diğer resimlerin aksine, fırça daha ekspresif bir şekilde kullanılmıştır. Bunun nedeni; madenciyi çevreleyen karanlığa karşı, yaşamı ve direnişi hissettirebilmektir. Maden ocaklarının ışığı yutan karanlığına rağmen, fırçanın hareketi uzamda bir derinlik yaratır. Uykuya dalmış madencinin yüzündeki yorgunluk, insana işçilerin yaşam şartlarının ne denli zor ve karanlık olduğunu hissettirir. İşçiyi içine alan karanlık uzam, sadece maden kömürünün karanlığı değildir elbette. Aynı zamanda, işçilerin yaşamlarını çalan kapitalizmin karanlığıdır da. İşçi yorgunluktan uyuyakalmıştır kalmasına ama belki de dışarıda gün aydınlıktır. Madenci, güpegündüz karanlıklar içinde uykudadır.

Kuzey Afrika adlı yapıtta göze çarpması istenen ilk etki renklerin sıcaklığıdır. (Resim 121) Tunus’lu bir ölü çocuğun portresi olan bu resmin sıcaklığı ile Afrika’nın sıcaklığı ve ışığı yansıtılmak istenmiştir. Resimdeki tüm karamsarlığa rağmen, boyanın gücü izleyende bir umut ışığı yakabilir. Coğrafyanın sıcaklığına kanın sıcaklığı eklendiğin de zihinler tedirgin olur. Çocuğun bu dünyadan göçmek zorunda bırakılmış boş bakışları, kırmızının insanı rahatsız eden sıcaklığı ve yanağa vuran sıcak güneş ışığı, izleyeni çelişkili bir ruh haline sürükleyen bir atmosfer yaratır. Çocuğun boş bakışları izleyenle buluşmaz. Çocuk, ölmeden bir an önce bizimle temasa geçmek için bakmış fakat gözlerimizle buluşamamış gibidir. Bakışın hava da sahipsiz kalması, vicdan sahibi izleyeni tedirgin bir ruh haline sürüklemelidir. Çocuklar bu dünyadaki masumiyetin kendisidir. Bu yüzden yanağa vuran sarı sıcak ışık, umudu kaybetmemek için oradadır.

Ezilenlerin yüzleri resimlerinde karamsarlık ögesi yoğundur. Bunun nedeni elbette yaşamın acımasız gerçekliğini yansıtabilmek ve zamanın tanıklığını yapabilme isteğidir. Fakat bu karamsarlığa rağmen, auranın içinde barınabilen umut duygusu da aranmıştır resimlerde. Yaşam ne siyah ne de beyazdır. Yaşamın çelişkili, karmaşık ilişkilerden meydana gelen gerçekliğini karamsarlıktan arındırıp aramak, bir idealizmdir ve mümkün değildir.

Unutmamak gerekir ki, tan vaktinden bir önceki an, günün en karanlık anıdır! Karamsarlık umut ilkesini de içinde barındırır.



Resim 121: Rahman Işık Sarıalioğlu, “Kuzey Afrika”, 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x142 cm

Tarih, en doğru bir şekilde, ancak döneminin sanat yapıtları üzerinden okunup yorumlanarak anlaşılabilir. Çağının tanığı ve vicdanı olan şair Metin Altıok'da bu tanıklığın bedelini yaşamıyla ödemiş bir sanatçı olarak, *galerimizde* yerini alır. (Resim 122)



Resim 122: Rahman Işık Sarıalioğlu, “Metin Altıok”, 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 102x129 cm

Metin Altıok resminde diğer yapıtlara oranla son derece ince boya dokusu kullanılmıştır. Kalın boya dokusu ile ince boyanın birlikteliği bu resimde varlık ile yokluğun gerilimini yansıtmak için kullanıldı. Tuvalin beyazlığının yarattığı boşluk ve bu boşluğun üzerindeki ince kırmızı çizginin yarattığı psikolojik etki, bu gerilimi daha da iyi hissettirir. Tuval boşluğunun üzerindeki kırmızı çizgi ve tuvalin sol alt köşesindeki sarı lekeler, dışavurum etkisini arttırdığı gibi, Metin Altıok'un hayatını kaybettiği Sivas yangınına da çağırıştırır. Diğer resimlere oranla, bu resimde şiddet oranı son derece azdır. Şairin yüzünün imgesi,

yangında yok olmaya direnen bir insanın yüzüdür. Bu portrede, varlık ile yokluğun arasında bir yerde sıkışıp kalmış bir yüzün gerilimi ve hüznü yaratılmak istenmiştir. Kimi yerlerde kalın boya kullanımı ve resmin genelini oluşturan ince boya dokusu, bu gerilimin hissedilmesinde yardımcı olur. Metin Altıok, varlık ile yokluğun kıyısında izleyene dimdik bakar. Şairin yangında kaybolan yüzü, çağın vicdanının yüzüdür aynı zamanda. Bu bağlamda izleyene bakan sadece bir yüzden çok daha fazlası, zamanın vicdanıdır. Yok olmaya direnen bir bedenin imgesi ona bakan her insanı vicdanlı olmaya davet eder gibidir.

“KANA GAZEL

Kandır can veren kan dökenin de gövdesine
Delik deşiktir uykusu, kan damlar döşeğine

Sofrasında ekmek kanar bölününce sımıcak
Kan sızar su testisinden, ince ince dibine

Kan döken kurtulamaz eline bulaşan kandan
Sinekler üşüşür bıraktığı parmak izlerine

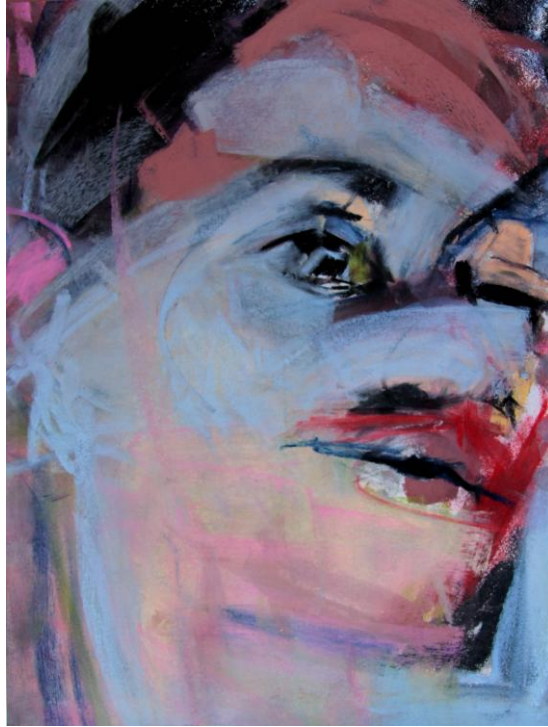
Silinmez hiçbir şeyle, akan insan kanıdır
Toprak bile içemez, sindiremez onu kendine

Sen söyle Altıok Metin, dökülen sıcak kanı
Ki kan sıçrasın senin de incinmiş şiirine” (Altıok, 1998, s:301)

Ezilenlerin yüzleri resimleri, kağıt üzerine pastel çalışmalarla da desteklenmeye çalışıldı. (Resim 123, Resim 124, Resim 125, Resim 126, Resim 127, Resim 128) Bu resimler, yağlıboya çalışmaları için bir tür ön çalışma olmalarının ötesinde, her biri bağımsız çalışmalardır. Pastelin çizim yaparken sağladığı olanaklar yağlıboyaya göre çok daha farklıdır. Kağıt üzerinde çok daha hızlı ve ekspresif bir biçimde çizilen bu çalışmaların pastel etkisi, ezilenlerin yüzlerini çok daha hafiflemiş bir alana taşır. Kuru pastel tekniği, maddenin katı yanını yansıtabildiği gibi maddeyi hafifletebilen bir etkiye de sahiptir. Yağlıboya, şiddeti kendi maddeselliğinde taşıyabilirken, pastel boyanın etkisi, şiddeti emer. Bu resimlerde, pastel boyanın maddeselliği yumuşatan etkisinin yardımıyla, şiddete direnen bir varoluşun izleri arandı.



Resim 123: Rahman Işık Sarıalioğlu, "Filistin'li Çocuk", 2010, Kağıt Üzerine Pastel, 32x23 cm



Resim 124: Rahman Işık Sarıalioğlu, "Kuzey Afrika", 2012, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 29x21 cm



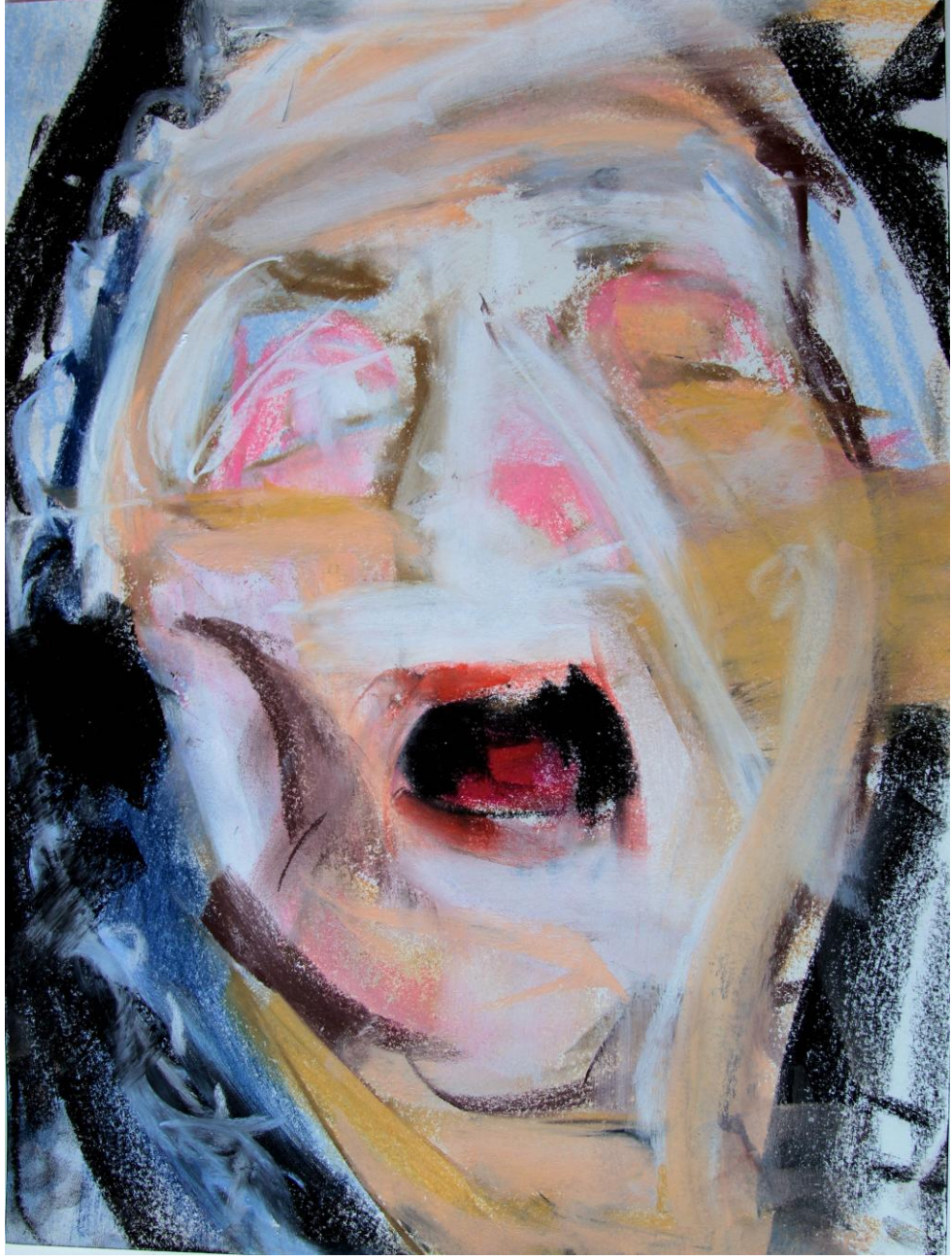
Resim 125: Rahman Işık Sarıalioğlu, “Madenci”, 2010, Kağıt Üzerine Pastel, 29x21 cm



Resim 126: Rahman Işık Sarıalioğlu, “Irak”, 2011, Kağıt Üzerine Pastel, 29x21 cm



Resim 127: Rahman Işık Sarıalioğlu, "Metin Altıok", 2012, Kağıt Üzerine Pastel, 29x21 cm



Resim 128: Rahman Işık Sarıalioğlu, “İsimsiz”, 2012, Kağıt Üzerine Pastel, 29x21 cm

SONUÇ

Tarih bizi bozuk, çarpık insanlar haline getirmek için bir aldatmacadır, diyordu Jean Genet. (Genet, 1994, s:120) İnsanı bugüne taşıyan tarihin, doğruları söyleyebilmesi mümkün müdür? Egemen ideolojinin dili, Genet'nin ifadesiyle insanı çarpıtan bir kurgunun sahibidir. Böylesi bir kurgunun aldatmacasına karşı sanat, gerçekliği yakalayabilecek en iyi ifade biçimidir. Çünkü sanat, ideolojinin söyleminin kurguladığı dünyayla yetinmeyip onu yorumlayan insanın yarattığı bir karşı-kurgudur. Tarihin aldatmacasına, sanatın yorum gücüyle ulaşılabilir ancak. Auranın tarihin dışında, zaman dışı bir *an* yaratabilme gücü, insanı sürüklendiği felaketten çekip çıkarabilir.

Sanatta yeterlik çalışması kapsamında yapılan araştırmalar ve resimler, tarihin şiddetle dolu kurgusunu açığa çıkarabilmenin kaygısı içindedir. Ezilenlerin bedenleri ve yüzleri, tarihin şiddetini en iyi şekilde yansıtabilen gerçekliklerdir. Tarih onların üzerinden yürüyerek kendini kurgular. O halde ezilenlerin perspektifinden yapılacak olan her okuma, tarihin akışına karşı yapılmış bir okumadır da. Resimler şiddeti içinde barındırmalarına rağmen, bu tarihin akışına teslim olmak anlamına gelmemektedir. Aksine auranın, şiddet üzerinden ezen tarihle yüzleşmesi sayesinde, ezilenler direnç kazanabilir. Eğer mağlupların perspektifinden tarih okuması yapılacaksa, kurgu olan bedenlerin ve yüzlerin üzerindeki şiddet görmemezlikten gelinemez. Ezilenler, bedenlerindeki ve yüzlerindeki şiddeti, sanatın gücü sayesinde dışavurduğu zaman, tarihin sürekliliği kesintiye uğrayacaktır. Çünkü tarih, ezilenlerin ifadeleri üzerinden yorumlanan bir nesneye dönüşecektir o an.

Ezilenlerin yüzlerindeki derin anlamlar içeren ifadelerden faydalanarak yapılan bu çalışmalar *kara romantik* olarak adlandırılabilir. Resimlerde yeni figüratifçi bir biçim kullanılmaya çalışılmıştır. Sanatta yeterlik çalışması kapsamında yapılan araştırmalar ve resimler, bir sonraki projelerin hazırlanmasına katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (1998). *Minima Moralia*, (O. Koçak, A. Doğukan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Baudelaire, C. (1996). *Kötülük Çiçekleri*, (S. Maden, Çev.). İstanbul: Çekirdek Yayınları
- Baudelaire, C. (1996). *Les Fleurs du Mal*, Paris: Gaillimard
- Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*, (A. Berktaş, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Beauvoir, S. (1976). *Denemeler, Pyrrhus ile Cineas*, (A. Bezirci, Çev.), İstanbul: Payel Yayınevi
- Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*, (C. Ünlü, N. İleri, R. Gürtuna, Çev.). İstanbul: Ntv Yayınları
- Benjamin, W. (1993). *Pasajlar*, (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Berger, J. (1999). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, (Y. Salman, M. Sökmen, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık
- Brecht, B. (1985). *Halkın Ekmeği*, (A. Kadir, A. Bezirci, Çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Corbin, A. Courtine, J. Vigarello, G. (2007). *Bedenin Tarihi 1*, (S. Özen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Dellaloğlu, B. (2005). *Benjamin*, İstanbul: Versus Kitap
- Dellaloğlu, B. F. (2010). *Romantik Muamma*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

- Eco, U. (2009). *Çirkinliğin Tarihi*, (A.Ergün, Ö. Çelik, A. Uysal, E. Akbaş, M. Barsbey, K. Akbulut, D. Arslan, B. Yılmazcan, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap
- Eisenman, F. S. (2007). *Ebu Graib Etkisi*, (I. Özbek, Çev.). İstanbul: Versus
- Eisenman, S.F. (2007). *Ebu Graib Etkisi*, (I. Özbek, Çev.). İstanbul: Versus
- Fanon, F. (2007). *Yeryüzünün Lanetlileri* , (Ş. Süer, Çev.). İstanbul: Versus
- Freire, P. (2008). *Ezilenlerin Pedagojisi*, (D. Hattatoğlu, E. Özbek, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Freud, S. (1999). *Uygarlığın Huzursuzluğu*, (H. Barışcan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Genet, J. (1994). *Açık Düşman*, (Dolanoğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Gombrich, E.H. (1976). *Sanatın Öyküsü*, (B. Cömert, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Hilav, S. (1973). *Giriş, Devlet, Platon* (H. Demirhan, Çev.). İstanbul: Hürriyet Yayınları
- Kerov, Zubritski, Mitropolski. (1976). *İlkel Topluluk, Kölecî Toplum, Feodal Toplum*, (S. Belli, Çev.). Ankara: Sol Yayınları
- Kocabıyık, E. (2010). *Aynadaki Narkisos*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Kojeve. (1988). *Köle – Efendi Diyalektiği*, Defter, s:6, İstanbul
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*, (Y. Tezgiden. Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık
- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamların Görüntüsü*, (İ.Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Löwy, M. (2007). *Walter Benjamin: Yangın Alarmı*, (U. U. Aydın, Çev.) İstanbul: Versus

Marx, K. Engels, F. (1970). *Manifesto*, (T. Ağaoğlu, Çev.). İstanbul: Öncü Kitabevi

Mcwilliam, N. (2011). *Sanat/Ütopya*, (E. Soğancılar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları

Newman, S. (2006). *Bakunin'den Lacan'a*, (K. Kızıltuğ, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Paz, O. (1996). *Çamurdan Doğanlar*, (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Can Yayınları

Proudhon. (1969). *Mülkiyet Nedir?*, (V. G. Üretürk, Çev.). İstanbul: Ararat Yayınevi

Rousseau. (1982). *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*, (R. N. İleri, Çev.). İstanbul: Say Yayınları

Spence, D. (2001). *Manet: Yeni Bir Gerçekçilik*, (N. Üner, Çev.). İstanbul: Alkım Yayınevi

Ulaş, S. E. (2002). *Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat

Zeytinoğlu, E. (2003). *Sanatın Suç Ortakları*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Rahman Işık SARIALIOĞLU

Doğum Yeri ve Tarihi : TRABZON, 20.09.1979

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi Resim Bölümü

Yüksek Lisans : Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler
Öğrenimi Enstitüsü Resim Anasanat Dalı

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri :

İş Deneyimi

Stajlar :

Projeler :

Çalıştığı Kurumlar :

İletişim

E-Posta Adresi : rahmansaral@gmail.com

Tarih : 10.04.2012

