

TOPLUMSAL OLAYLARDA ŞİDDET

Hüseyin SÖNMEZ

Danışman: Prof. Hüsnü DOKAK

Hacettepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmenliğinin
Resim Anasanat Dalı İçin Öngördüğü
SANAT ESERİ RAPORU
Olarak hazırlanmıştır

Ankara

Eylül, 2003

ÖZET

İnsanın insana uyguladığı şiddet eylemlerinin çoğunda, doğasından kaynaklanan, yaşamaya ve korunmaya yönelik eylemlerden çok, öğrenmeye dayalı kültürel şiddeti görmek mümkündür. Bunun temel kaynağını da insanın toprağı işlemesiyle elde ettiği artı değerin özel mülkiyete dönüşmesine, devlet ve otoritenin oluşumuna ve bunların uygulamalarına dayandırmak mümkündür.

İnsan hakları ve modern devlet anlayışının gelişmesiyle birlikte devlet, bireylerden savunma haklarını devralarak, sosyal yaşamı örgütleme, denetleme, düzene koyma uğraşında olmuştur. Ancak iktidarlar bu gücü yurttaşlarına karşı şiddet uygulamalarına da dönüştürmüştür. Bunun nedeni iktidarın ve gücün sürdürülmesi isteğidir. Yüzyıllardır iktidarlar gerektiğinde insanların şovenist ya da narsis eğilimlerini kullanarak, bu duyguları kolaylıkla düşman fobisine dönüştürmeyi başarmışlardır. Böyle bir fobi iktidarın gücünü sürdürebilmesi için gerekli olan silah üretimini ve uygulanan şiddetin gerekçelerini haklı göstermede onlara kolaylık sağlayan önemli bir unsur olmuştur.

Kuşkusuz toplumsal şiddet eylemlerinin tek kaynağı iktidar, güç ve buna bağlı uygulamalar değildir. Göç, işsizlik, sağlıksız kentleşme, eğitimsizlik, bireylerin kendilerini gerçekleştirememeleri gibi sorunlar da toplumsal şiddetin üretkenlerindendir.

Bu sorunlarla baş edemeyen birey, dönüştüremediğı, standardını yükseltmediğı yaşamdan öç almak isteyebilir. Aynı duygulara sahip kitle içerisinde, o gruba ait birey olarak kolaylıkla şiddete dayalı eylemler gerçekleştirebilir.

Amaç şiddetle paramparça olmuş dünyada kitleleri yüksek derecede örgütleyerek, şiddeti ve etkilerini azaltmak olmalıdır. Sanatın da toplumsal yaşama katkıları bu noktada başlamaktadır.

Sanatçılar geçmişten günümüze kadar toplumsal olaylara, yaşananlara, duyarsız kalmamışlar, bu konudaki tepkilerini düşüncelerini ürünleri aracılığıyla dile getirmişlerdir. Kaldı ki sanatın etkililiği sadece yaşanan anla sınırlı değildir. Goya'nın "*Üç Mayıs'ta Kuşuna Dizilenler*"i, Picasso'nun "*Guernica*"sı şiddeti sürekli olumsuzlayabilecek, büyük yapıtlardır. Sanatın yüzü öldürmeye, yok etmeye değil var etmeye, yaşamı daha da yaşanılır kılmaya yöneliktir.

Bu çalışmanın bir bölümünü de şiddet olgusu çerçevesinde üretilen resimler(im) oluşturmaktadır. Toplumsal olaylarla ilgili etkilenmeler resimlerde figüratif soyutlamalara, çizgi ve lekelere dönüşmüştür. Ayrıntılar olabildiğince yok olmuş, geriye etki ağırlıklı siyah-beyaz karşıtlığının egemen olduğu, devinen lekeler kalmıştır. Bu lekeler, yaşamla-ölüm (siyahla-beyaz) arasında gidip gelirler. Olaylardaki rastlantısallık resimlerdeki rastlantısallıklarla anlam ve karşılık bulur.

Kompozisyonlarda doğaya bağlı bir gerçeklik söz konusu değilse de, doğanın yansımalarını görmek mümkündür. Bu yansımaları salt figüratif soyutlamalarda değil, mekanı çağrıştıran resimlerdeki bölümlemelerde de görmek olanaklıdır. Figürler resim boşluğunda koşuştururlarken olayın geçtiği mekana ilişkin çağrışımlar da yaparlar.

Konuyla ilgili gerçekleştirilen çalışmalarda, suluboya tekniğinin boyanın üst üste kullanımına olanak verme, transparan nitelik taşıma ve rastlantılara açık olma özellikleri, lavi ve akrilik tekniğiyle yapılan çalışmalara da gerek düşünsel, gerekse de uygulama açısından zemin oluşturmuştur. Resimlerin düşünsel arka planını resim diliyle örtüştürme çabasının sonucu olarak (karşıtlığa vurgu bağlamında), lavi çalışmalarının salt siyah-beyaz renklere oluşması, bazı akrilik çalışmalarını da etkilemiştir. Resimlerde kullanılan akrilik boyaların yoğunluğu çoğu zaman su ile oldukça inceltirilmiştir. Böylesi bir kullanım resimde kat kat çalışmaya ve geçirgen boya tabakalarının oluşmasına da olanak sağlamıştır. Bununla bağlantılı olarak espasa dayalı derinlik ve zengin etkiler elde edilmeye çalışılmıştır. Boyanın ince sulu kullanımından kaynaklanan rastlantılar ve bu rastlantıların sonuçları hedeflenmiştir. Tekniğin bu tür kullanımı resimlerde harekete dayalı coşkusallığı daha bir olanaklı kılmıştır

SUMMARY

It is possible to see that much of the violence in human to human by executing cultural violence depending on learning rather than causing human nature or living and needs of protection. And also it is possible to say that this is because of cultivation of land and resulting private property to the state and authority.

The state with the development of human rights and modern state understanding, has been trying to put social life into organizing, testing, and ordering by taking over defending rights from individuals. Yet governments have used this power violence applications versus their citizens too. It is because of the questing persistence of power. Governments have succeeded these feeling change into fear of enemy easily when necessary by using chauvinistic or narcissistic bias of humans. The fear of such has been important element of weapon production in order to sustain governing power and to show legacy of violence applied for governments.

Governments, power and their applications are not the only sources of the social violence acts of course. Social problems such as immigration, joblessness, wrong urbanization, lack of education and unsuccessful individual realizations are the productives (causes) of social violence.

The individual who couldn't handle with these problems may want to take revenge from life of his/her which is not standardized. The individual who is in the same mass and has same feelings can easily execute violent acts.

The purpose should be to organize these masses in the world who are scattered by violence and to lessen violence and its effects. Positive effects of the art begins at this point.

Artists have not been neutral to the social events and life from beginning till now. They have told their reactions and beliefs via their art. We can say that effectiveness of art is not only the edge of the life lived in. Paintings of Goya's "The Shootings Of May Third" and Picasso's "Guernica" are the great works that

constantly showing negativeness of violence. The face of art is not towards to killing, terminating but to living, to making life worth to live.

Pictures surrounding in the concept of violence have been consisting part of this work. Influences about social events have caused figurative abstractions, drawings, and tints. Details have been vanished as much as possible, instead, moving colours have been remained which are mostly black and white contrast in power. These colors are in effect of life and death (black and white) back in forth. Randomness in events has meaning and response with the pictures.

While there is not a reality depending nature in compositions, it is possible to see reflections of nature in them. Not only can we see these reflections in figurative abstractions, but also we can see them in compartments of pictures resembling place. While figures are running in the space of painting, they are also making recalls of places which event occurred.

The base of works in terms of context are possibilities of using color layer on layer in watercolour, its transparent quality, conditions of being open to randomness also in techniques of ink and acrylic works either conceptual or application. As a result of trying to create conceptual back-ground with the pictorial language (in terms of stressing the contradictory), the works of ink having just black and white colors have effected some acrylic work. Intensity of acrylic dyes used in pictures have been thinned extensively much of the time. Using such a technique in the pictures have made it possible to work layer by layer and to create diffusive dye layers. In tied with this, deepness depending on space and rich effects has been tried to get. Coincidences resulting from using watery thin paint and outcomes of these coincidences have been targeted. Using the technique in this way has made it much possible in pictures in a movement dependent lyricism.

İÇİDEKİLER

Sayfa

İç Kapak.....	
Jüri Üyeleri İmza Sayfası.....	
ÖZET.....	i
SUMMARY.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİM ÇİZELGESİ.....	vi
ÖNSÖZ.....	viii
I. BÖLÜM:	
ŞİDDET NEDİR KAYNAKLARI NELERDİR.....	1
I.1 Doğa-Şiddet İlişkisi.....	2
I.2 Erk/Otorite İlişkisi.....	5
II. BÖLÜM:	
TOPLUMSAL OLAYLARDA ŞİDDET.....	9
II.1 Toplumsal Olaylarda Şiddetin Nedenleri.....	10
II.2 Toplumsal Olaylarda Şiddetin Yöntemleri ve Araçları.....	16
III. BÖLÜM:	
RESİMDE TOPLUMSAL ŞİDDETİN İŞLENİŞİNE YÖNELİK SEÇİLMİŞ YAPITLARIN İNCELENMESİ VE ÇÖZÜMLENMESİ.....	18
IV. BÖLÜM:	
UYGULAMALARIN OLUŞUM AŞAMALARI VE ÇÖZÜMLEMELER.....	34
SONUÇ.....	78
KAYNAKÇA.....	80

RESİM ÇİZELGESİ

Resim1: Motherwel, İspanyol Cumhuriyetine Ağıt	19
Resim 2: Jacques-Louis David, Marat'nın Ölümü.....	21
Resim 3: Üç Mayısta kurşuna Dizilenler.....	22
Resim 4: Delacroix , Halka Önderlik eden Özgürlük.....	23
Resim 5: Pablo Picasso, Guernica	25
Resim 6: Max Beckmann, Gece1918-1919.....	28
Resim 7: Kathe Kollwitz, Ölü Çocuklu Anne.....	30
Resim 8: Leon Golub, Paralı Askerler IV.....	32
Resim 9: Tuval Üzerine Akrilik, 90x100 cm.....	36
Resim10: Tuval Üzerine Akrilik, 50x60 cm.....	38
Resim 11: Tuval Üzerine Akrilik, 70x80 cm.....	40
Resim 12: Kağıt Üzerine Akrilik, 30x37 cm.....	41
Resim 13: Kağıt Üzerine Akrilik, 28.5x32 cm.....	42
Resim I4: Tuval Üzerine Akrilik, 59x41 cm.....	43
Resim 15: Tuval Üzerine Akrilik, 53x70 cm.....	44
Resim 16: Kağıt Üzerine Suluboya, 26x30 cm.....	45
Resim 17: Tuval Üzerine Akrilik, 46x60 cm.....	47
Resim 18, Tuval Üzerine Akrilik, 34.5x 32 cm.....	48
Resim 19: Tuval Üzerine Akrilik, 100x107 cm.....	50
Resim 20: Tuval Üzerine Akrilik, 80x90 cm.....	51
Resim 21: Tuval Üzerine Akrilik, 74x92 cm.....	53
Resim 22: Kağıt Üzerine Suluboya, 49x63 cm.....	54
Resim 23: Kağıt Üzerine Suluboya, 48x63 cm.....	56
Resim 24: Kağıt Üzerine Suluboya, 34x36 cm.....	58
Resim 25: Kağıt Üzerine Suluboya, 39x36 cm.....	59
Resim 26: Tuval Üzerine Akrilik, 90x100 cm.....	61
Resim 27: Tuval Üzerine Akrilik, 70x80 cm.....	63
Resim 28: Tuval Üzerine Akrilik, 85x100 cm.....	64
Resim 29: Tuval Üzerine Akrilik, 50x60 cm.....	65

Resim 30: Kağıt Üzerine Akrilik, 40x50 cm.....	66
Resim 31: Tuval Üzerine Akrilik,50x60 cm.....	66
Resim 32: Tuval Üzerine Akrilik, 50x60 cm.....	67
Resim 33: Tuval Üzerine Akrilik, 70x65 cm.....	68
Resim 34: Tuval Üzerine Akrilik,45x45cm.....	69
Resim 35: Tuval Üzerine Akrilik, 65x80 cm.....	69
Resim 36: Kağıt Üzerine Mürekkep 25x34 cm.....	71
Resim 37: Kağıt Üzerine Mürekkep, 34x25 cm.....	72
Resim38: Tuval Üzerine Akrilik, 90x100 cm.....	73
Resim 39: Kağıt Üzerine Mürekkep, 25x34 cm.....	74
Resim 40 : Kağıt Üzerine Mürekkep, 25x34 cm.....	74
Resim 41: Kağıt Üzerine Mürekkep, 35x50 cm.....	76
Resim 42: Kağıt Üzerine Mürekkep, 13x19.5 cm.....	76
Resim 43: Kağıt Üzerine Mürekkep, 25x34 cm.....	77
Resim 44: Kağıt Üzerine Mürekkep, 33x46 cm.....	77

ÖNSÖZ

İnsana özgü, ancak, insanca olmayan şiddet olgusu, insanlığın uygarlaşma uğraşısının önündeki en büyük engeldir

Şiddet güdülerıyla davranan hayvanlar açısından yaşamı sürdürebilmenin gereğiiken, insanlar için toplumsal ve kültürel düzlemde edinilen bir davranış biçimidir.

Özündeki yıkıcılık ve yok edicilik nedeniyle sürekli kendini meşrulaştırmaya çalışan şiddete en fazla, egemen olmak ve/veya egemenliği sürdürme zemininde gereksinim duyulur. Bu da şiddetin toplumsal düzlemde-üstelik de çok yoğun biçimde-gerçekleşmesine neden olur.

Sanatta Yeterlilik kapsamında yapılan bu çalışmanın uygulamalar bölümünde, şiddete, özellikle de toplumsal şiddete yönelik eleştirel tutumun resim diliyle anlatımı hedeflenmiştir. Bununla birlikte yeni bir resim dili arayışı ve özgünlük de amaçlanmıştır.

Bu çalışma sürecinde desteğini esirgemeyen danışmanın Prof. Hüsnü Dokak'a, tez izleme komitesinde yer alan ve beni sürekli yüreklendiren değerli hocalarım Prof. Zafer Gençaydın ile Prof. Hasan Pekmezci'ye teşekkürü borç bilirim. Ayrıca çalışmamın yazımında görüş, öneri ve düzeltmeleriyle yanımda olan Cezmi Koca'ya, sürekli görüşlerine başvurduğum Yrd.Doç. Cebail Ötgün'e teşekkür ederim. Ve elbette sevgili eşim Ema Sömez'e sonsuz teşekkürler, onun sabrı ve desteği olmasaydı bu çalışmada olamazdı.

.

1.BÖLÜM:

ŞİDDET NEDİR ŞİDDETİN KAYNAKLARI NELERDİR

Şiddet, “yer”e ve “zaman”a, topluma egemen olan kültürel dizgeye bağlı olarak tanımı kısmi değişkenlikler gösteren bir kavramdır. Bu da doğal olarak farklı tanımlar üretilmesine neden olmuştur.

Riches’e göre şiddetin tanımı uygulayan ve uygulanan açısından farklılık içerir: “Şiddet, belirli eylemleri yapanlardan çok onların tanığı ya da kurbanlarına ait bir kelimedir”(Riches 1986:12). Sözcüğün kökeni ile ilgili yaklaşımlar, şiddet (violence) sözcüğünün İngilizce ve Fransızca’daki anlamlarının çift anlamlılık ve görecelik içerdiğine dikkat çeker. İngilizce’deki anlamı “fiziksel saldırganlıktır, yasadışı haksızlık”. Fransızca’daki anlamlarından ilki İngilizce’dekine benzer, ikinciyse, birine kabulünü sağlamak için baskı yapılmasıdır. Riches bu “ikilik”i şöyle formüle eder: yasal/yasadışı, fiziksel/dolaylı (Riches 1986:69).

Riches bir noktaya daha dikkat çeker: “Maddi olarak şiddet, nesneleri çarpıtmak, hasara uğratmak veya yok etmek için zor uygulanmasıyla ilgilidir; zihinsel olarak ise kimliklerin tecavüze uğramasıyla. Zihinsel tasarımdaki bir terim tehdit edildiği zaman tecavüz gerçekleşmiş olur” (Riches 1986:44).

Bütün bu şiddet tanımlamaları insanın yapıp ettiklerine ilişkindir. Doğadaki herhangi bir canlı için şiddetin karşılığının bu tanımlamalar olmadığı, şiddete yönelik bu tanımlamaların doğada insan dışındaki canlıları kapsamadığı açıktır.

İnsanın doğası-doğal yapısı başka canlıları şiddetle yok etmeye uygunluk içerir. Ancak burada amaç “yaşama güdüsü” ya da “öz savunma güdüsüdür”. Öte yandan insan “akıl yetisi” özelliğiyle doğadaki diğer canlılardan ayrılmaktadır. İşte “akıl” devreye girdiği bu noktada insan açısından şiddetin niteliği de farklılaşır. Artık şiddet yaşamı sürdürme, öz savunma güdülerini çerçevesinde varolan bir olgu

olmaktan çıkar, doğaya, hatta “öteki insanlara” egemenlik kurma uğraşında bir araca dönüşür. Artık “akla ve aklı kullanma becerisine sahip insan” için şiddet, yaşamı destekleyen bir unsur değil, yönünü gereğinde öldürmeye çeviren, yaşama karşı bir eylemdir. Bu düzlemde şiddet, insana özgülük ve kültürellik içerir.

Şiddetin nedenleri ve sonuçları arasında sayısız bağlantı ve bu bağlantılar arasında sınırsız ilişki vardır. Bu ilişkileri belli başlıklar altında irdelemek gerektir.

I.1 Doğa- Şiddet İlişkisi

İnsanın aklıyla doğaya egemen olma, onu değiştirme ve dönüştürme çabası kendi varlığını da tehdit etmektedir. Arendt’in belirttiği gibi, “... insana fazladan bahsedilen “akıl”, onu diğer hayvanlardan daha tehlikeli bir canavar yapar” (Arendt1997:70).

Uygarlıklar yaratan bu tehlikeli canavar, şiddet araç ve uygulamalarıyla hem kendi türünü hem de diğer canlıları tehdit etmektedir. Bu da insanın nasıl bir canlı olduğuna ilişkin soruları çoğaltmaktadır. Freud, insan davranışlarının kökenini şöyle yorumlamaktadır:

“En titiz çözümleme ve en dikkatli gözlemler bile ruhsal yaşamda ancak az sayıda bilinçli nedenlerin varlığını kanıtlamaktan öteye geçmemektedir. Bilinçli dediğimiz eylemler, özellikle kalıtsal etkilerden oluşan bilinçsiz bir özden alır kaynağını” (Freud 2000:12).

Kuşkusuz bu bilinçsiz özün kaynağı içgüdülerimizdir. Yine insan davranışlarının kökenini biyolojik nedenlerde arayan bazı bilim adamları da ilginç, şaşırtıcı hatta insanı dehşete düşüren görüşler sunarlar:

“Milgram’ın deneylerinde, bir psikoloji araştırması için laboratuvara çağrılan eğitimli orta sınıf Amerikalılardan, deney gereği,

bir başka deneğe bazı sorular sormaları ve her yanlış yanıtta bir elektrik şoku vermeleri isteniyordu. Kişi, üzerinde 15’den 450 volta kadar değişen düğmelerin bulunduğu bir levhanın önüne oturtuluyor ve deney boyunca bir görevli yanında durarak onu yönlendiriyordu. Verilen şokların düzeyi yükseldikçe, şok verilen denek inliyor, kalbinin rahatsız olduğunu, devam edemeyeceğini söylüyor, duvarları tekmeliyor, acıyla kıvranıyordu. Şok veren kişi kararsızlık gösterdiğinde, görevli “Lütfen devam edin. Deney devam etmenizi gerektiriyor” diyerek onu yönlendiriyordu. Deneye katılanların yüzde 62’si görevlinin buyruklarına tam olarak itaat etti ve hiçbirisi 300 volttan önce durmadı. Daha sonra, bu mantık dışı uygulamaya niye bu denli uyum gösterdikleri, niçin karşı çıkmadıkları sorulduğunda verdikleri yanıtlar ilginçti. Tıpkı, savaş suçlarından yargılanan Naziler gibi, onlar da “Yalnızca verilen emirlere uyduklarını” söyleyerek kendilerini mazur görmeye çalışıyorlardı” (Mete 1996:3).

Deneysel psikolojinin bu tür bulguları yayınlandığında, hayvanın hayvana işkence yaptığı pek görülme de, hayvana ne kadar yakınız sorusuna, bazı bilim adamları “tamamen değil” cevabını veriyorlar. Mete’nin aktarımına göre Bibring, insanların hemcinslerine bu kadar kötü davranırlarken, gönül rahatlığı içinde olmadıklarını vurguluyor. Bu insanların, kendilerini güçlü, iyi bir insan hissedebilmenin yanı sıra, saldırgan ve yıkıcı olmadıklarına da kendilerini inandırma ihtiyacı duyduklarını belirtiyor. Benlik değerlerini korumak için, suçüstü yakalananlar dahi, asıl suçlunun kendileri olmadıklarını, yalnızca verilen emri yerine getirdiklerini ileri sürüyorlar (Mete 1996:3). Bütün bunlardan şiddet eylemlerine katılanlar insanların büyük çoğunluğunun şiddete yönelimlerinde, bir tür koruyucu şemsiye altına sığındıkları düşüncesinin yattığı ortaya çıkmaktadır.

Konuya açıklık getirmesi açısından bir olaya ve araştırmasına bakmakta yarar vardır: Bir demiryolu işçisinin, patlama sonucu beynine saplanan çubuğun, iyileştikten sonra onda yarattığı davranış değişiklikleri incelenmiştir. Beynin ön lopuna saplanan çubuk, hastanın zihinsel işlevini bozmuş, normal davranış özellikleri

gösteren bir insanken, “yalancı”, “anti-sosyal”, “düşük çeneli”, “küfürbaz”, “müsrif” birisi olmuş.” Doktoru onun hakkında yazdığı raporda, bilişsel yönüyle hayvansal içgüdüleri arasındaki dengenin sanki tümüyle kaybolmuş olduğundan söz eder. Bu tür bulguların bilimsellikleri doğrulanmasa da uzmanlar, şiddet eylemlerine katılan çoğu suçlu üzerinde yapılan deneylerde “anti-sosyal” özellikler görüldüğünü belirtiyorlar. Bu deneylerin, sonuçlarının yanlış değerlendirilmesi; “suç işleyenin başka çaresi olmadığı” gibi yargıya vardırılmaması gerektiğini de vurguluyorlar (Tozar 2000:51).

Erich Fromm ve Hannah Arendt insan davranışlarının, biyolojik kökene dayandırılmasına ve hayvanlarla karşılaştırmalarına karşı çıkarlar. İnsanın “salt insan” olduğu için iyiye ya da kötüye yönelebileceğini, “insan insanın kurdudur”, “insan doğuştan kötüdür” gibi dogmatik yaklaşımları onaylamadıkları gibi, insanın şiddetle mücadelesinde bu tür yaklaşımların doğru sonuç vermeyeceğini belirtirler.

Bu bağlamda Fromm, şunları söyler:

“Kötülük insana özgü bir olgudur. İnsanlık öncesi duruma dönme, insana özgü olan nitelikleri (aklı, sevgiyi, özgürlüğü) yok etme çabasıdır. Ama kötülük yalnız insana özgü değil aynı zamanda trajik bir şeydir de. İnsan gerileyerek en ilkel yaşama, en ilkel deney biçimlerine dönse bile insan olmaktan kurtulamaz: Bu yüzden bir çözüm olarak kötülükten doyum bulamaz. Hayvan kötü olamaz; temelde, yaşamını sürdürmesini sağlayan yaradılıştan getirdiği dürtülerine göre davranır. Kötülük insanlık alanının dışına kayarak insanca olmayan alana taşma çabasıdır; ama gene de son derece insanca bir şeydir, çünkü insan “Tanrı” olamayacağı gibi hayvan da olamaz. Kötülük, insanın insanlık yükünden kurtulma yolunda giriştiği trajik çabada kendisini yitirmesidir... İyilik varlığımızı özümüze gittikçe daha çok yaklaştıracak biçimde değiştirmek demektir; kötülük de varlıkla öz arasında gittikçe büyüyen bir yabancılaştırma yaratmaktadır” (From 1994:138).

Arendt, bu yaklaşımı daha da ileri götürür: “Bu anlamda hiddet ve her zaman değilse de zaman zaman onunla birlikte karşımıza çıkan şiddet, “doğal” insan duygularındandır ve insanı buna karşı tedavi etmek, onu insanlıktan çıkarmak ya da hadım etmek anlamına gelir” (Arendt 1997:70).

Köknel, şiddet eylemlerinin kökenine ilişkin şu saptamayı yapar: “İnsanda başkalarını, doğayı, nesneleri yakmaya, yıkmaya, yok etmeye yönelik saldırgan davranışların kaynağı, doğal evrensel olan bütün canlılarda bulunan saldırganlık dürtüsü değildir. Öğrenilen bir eylem biçimidir (Köknel 2000:28). Yine Köknel, tarihteki en kanlı olayların kökeninde açlık dürtüsünün yattığını ve bu gereksinimimizin dürtüye, dürtünün güdüye ve güdünün de davranışa neden olduğunu belirtir. Bu davranışların nedenlerini “şiddet kültürü” veya “saldırgan” kültürün oluşturduğunu belirtir.

İnsan-doğa ilişkisinde en temel sorunlardan biri şudur: İnsan “ilerleme(me)siyle” doğaya da kendine de yabancılaşmaktadır. Bu durum da şiddetin ve çeşitlemelerinin başlıca üretenlerinden biridir.

1.2. Erk/ Otorite- Şiddet İlişkisi

Erk ve otorite, insanı ve özgürlüklerini sınırlandıran, yaşama hakkını tehdit eden bir gücün kullanımı olarak, olumsuzluğa vurgu yapar.

Şiddet konusuna ilişkin düşünce üretenlerin tanımlamaları da bu gerçekliği desteklemektedir. Arendt, “şiddet ve iktidarın içiçe” olduğunu; şiddetin “iktidarın en göze batan dışavurumundan daha fazla bir şey olmadığını” belirtir. Arendt, C.Wright Mills’in tanımına da bu çerçevede dikkatimizi çeker: “Şiddet, iktidarın nihai biçimidir”(Arendt 1997:41).

TDK Türkçe sözlüğünde erk sözcüğünün tanımı şöyledir : “Bir bireyin, bir toplumsal kümenin, bir toplumun, başka birey, küme ya da toplumları, egemenliği,

baskısı ve denetimi altına alma, özgürlüklerine karışma, ve onları belli biçimlerde davranmaya zorlama yetkisi ya da yeteneği, iktidar” (TDK Sözlük 1983:1120). Tanımlamada yer alan iktidarın gücünün oluşumu, insanın toprağı işlemeye başlamasıyla yakından ilişkilidir. Yerleşiklikle ortaya çıkan özel mülkiyet, insanın köleleştirilmesini, sınıfların ortaya çıkışını, iktidarı ve sonucunda da devletin oluşumunu yaratmıştır.

Modern devletin oluşumuna kadar insanın otorite karşısında yaşamı genellikle trajik bir süreçtir. Bu yıllar savaşların, korkunun ve şiddetin yaygın olarak görüldüğü yıllar olmuştur.

On altıncı ve on yedinci yüz yıllarda insanın eşitliğine, özgürlüğüne, yaşam hakkının kutsallığına ilişkin düşünceler, uygarlaşma çabası içerisinde olan devletlerin yasalarına da yansımıştır.

İnsan-toplum-devlet-şiddet ilişkisi Rönesans’tan günümüze sürekli olumsuz bir yol izlemiştir. Fromm da buna vurgu yapar: “ İnsanın iyiliğine olan inancı Yenidendoğuş’la başlayan büyük ekonomik ve siyasal gelişmelerin bir sonucu olarak insanın kendisine güvenmesinden doğuyordu. Bunun tersine Birinci Dünya Savaşı’yla başlayıp Hitler’le Stalin’den öteye evrensel yok etme eylemi için yapılan bugünkü hazırlıklara dek uzanan ‘batı’daki ahlaksal çöküş, insanın kötülüğüne olan geleneksel inancı aynı yoğunlukta geri getirdi”(Fromm 1994:16).

Ancak, toplum adına şiddeti kullanma yetkisi alan iktidarlar; ne yazık ki şiddeti, günümüzde de yalnızca savaş alanlarıyla sınırlı tutmayıp, her türlü yönetime karşı muhalefeti susturmanın da bir aracı olarak kullanmışlardır. Ya da sert önlemlerle karşılaşan muhalefet, iktidar olma mücadelesinin yolu ve yöntemi olarak şiddeti seçmektedir.

Keane’nin Arendt’ten aktardığı gibi “Şiddet iktidarı yıkabilir; ama hiçbir şekilde yaratamaz” (Keane 1998:79).

Toplumsal şiddet olaylarının çoğu, iktidarların insan hakları temeline dayalı çözüm üretememeleri, baskıcı yöntemlerden yana olmalarından kaynaklanmaktadır.

Yine Arendt'e kulak vermekte yarar var: "...hiçbir şey iktidarla şiddetin iç içe geçmesinden daha yaygın ve hiçbir şey bu ikisinin katıksız ve dolayısıyla aşırı biçimlerinde görünmesinden daha nadir değildir. Bundan otorite, iktidar ve şiddetin bütünüyle birbirinin aynı olduğu da çıkar sanamaz... şiddet iktidarın önkoşuluymuş ve iktidar da bir peçeden öte bir şey değilmiş gibi görünür" (Arendt 1997:53).

Görüldüğü gibi toplumsal düzlemde şiddetin siyasa ile dolaysız bir ilişkisi vardır. Bu ilişkinin karşımıza çıkardığı fotoğraf iktidarın fotoğrafıdır. Ekonomik ve sosyal adaletin eşitsizliği üzerine kurulan iktidarlar, güçlerini sürdürebilmek için, düşman fobisi yaratırlar.

"Tehdit edilme duygusu ve bunun yol açtığı tepkisel şiddet çoğu zaman gerçeklikten değil insan zihninin bulandırılmasından doğar; siyasal ve dinsel önderler düşman tarafından tehdit edildiklerine inandırarak yandaşlarında tepkisel düşmanlıktan doğan öznel bir karşı koyma duygusu yaratırlar"(Fromm 1994:19).

Tehdit edilme konusu iktidarların dün olduğu gibi bugün de en çok tutundukları yöntemlerden biridir. Devletlerin, akıl almaz silahlanma yarışında, kendilerini haklılaştırdıkları en temel savunusu, düşman tarafından tehdit ediliyor olmalarıdır.

Bu nedenledir ki artık günümüzde şiddeti üretenler üretilen neden olarak "saldırı"yı değil, "savuma"yı hedeflediklerini söylenmektedirler. İktidarlar da "savuma" amaçlı şiddet sanayisine dev bütçeler ayırmaktadırlar.

İktidarlar, iç ve dış düşman duygusunu yaratmada, normalde bireyin yaşaması ve toplumun sürekliliğini sağlanmasında gerekli olan narsisist yapıdan da yararlanabilirler.

"Varlığın sürdürmek isteyen örgütlü bir topluluk açısından üyelerini narsisist enerjiyle yüklemesi gereklidir. Topluluğun ayakta kalabilmesi, topluluk üyelerinin buna kendi yaşamları ölçüsünde, giderek yaşamlarından çok önem vermeleriyle sağlanır, dahası, o topluluğun üyeleri kendi topluluklarının öteki topluluklardan daha erdemli, daha

üstün olduğuna inandırılmalıdır. Bu narsisist birikim olmazsa, topluluğu ayakta kalmasını sağlayan gerekli enerji ya da topluluk uğruna yapılan özveriler büyük ölçüde azalır” (Fromm 1994 :70).

Çoğu zaman, ırksal üstünlük idealine dayanan narsisizmin temelini Erich Fromm, orta aşağı sınıfa bağlar. Ekonomik ve kültürel açıdan gelişmemiş, gelişmeye ilişkin umudu kalmamış sınıfların tek doyum yolunun bu olduğunu söyler:

“Kendini dünyada en büyük hayranlığı toplayan topluluk sayarak, aşağı ırk diye damgalanan bir ırksal guruba üstünlük taslayarak kendi imgesini şişirmek. Bu geri kalmış toplulukları üyeleri şu duygular içindedir: Yoksul ve kültürsüz olsam da önemli bir kişiyim ben, çünkü bugüne dek dünyanın gördüğü en üst topluluğun üyesiyim –“Beyaz’ım” ya da “Hristiyan’ım” (Fromm 1994 :71).

Bu durumun Hitler Almanya’sıyla ne tür uygulamalara ve sonuçlara yol açtığı görülmüştür. Bugün de ırk temeline dayalı benzer arayışları ve bunun sonucu olan şiddet olaylarını dünyanın çeşitli coğrafyalarında görmek mümkündür.

İktidarla şiddet arasındaki ilişki Somersan’ın şu cümlesiyle özetlenebilir: “Şiddet iktidarın yapışık ikizidir. Gücün koruyucusudur” (Somersan 1996:49).

II BÖLÜM

TOPLUMSAL OLAYLARDA ŞİDDET

İnsanın doğasındaki şiddetin, korunma ve yaşamaya dönük olduğunu söylemiştik. Ancak özel mülkiyetin ve devletin ortaya çıkışıyla şekillenen şiddet eylemlerinin özünde bu temel iç güdülerini görmek oldukça zordur. Bu eylemlerin çoğu öğrenmeye dayalı şiddet kültürlerine dayanır. Özel mülkiyetin ve devlet olgusunun ortaya çıkışıyla oluşan iktidarlar ve onların güç uygulamaları, şiddetin ve eşitsizliğin temel kaynağını oluşturmaktadır.

Ekonomik ve toplumsal yaşama eşit koşullarda katılmayan birey, ya da topluluklar, bu eşitsizliği gidermede, şiddeti bir çözüm yolu olarak görebilirler. Bu bazen mazlumların haklı çılgınlıklarına da dönüşebilir. Arendt bundan sonrasına yönelik olası duruma da dikkat çeker: “Her eylem gibi şiddet pratiği de dünyayı değiştirir; ama en olası değişim, daha şiddetli bir dünya doğrultusundadır” (Arendt 1997:90).

Bireylerin, toplumların gerek bir talebi yerine getirmek, gerekse de öç almak için giriştikleri şiddet eylemleri, ya da bu eylemlerin katı bir şekilde bastırılması, şiddetin sürekliliğini sağlamaktadır. Bu da çözümden çok çözümsüzlüğü üretmektedir. Silah sanayisinin gelişimindeki sürekliliği de bu temele dayandırmak olanaklıdır.

Şiddet “araçlara gereksinme duyar”. Bu araçların üretimi de daha şiddet dolu bir toplum ve dünya yaratır.

Hedefi ve yönü belli olmayan şiddet olayları, toplumlarda karmaşık bir yapı oluşturur. Bu uygulamalarının etkililiğini gören gruplar, olayların cazibesine de katılarak, şiddet eylemlerini amacı ve yönü belli olmayan, keyfi uygulamalara, olaylara dönüştürebilirler.

Şiddet olaylarında güç elde edenler, bu gücü kolay kolay bırakmak istemeyeceklerdir. Bu da yeni güç kullanımlarına ortam hazırlayacaktır.

Şiddeti bir yöntem olarak kullananlar, barışı ve şiddetsizliği, toplumların yaşamlarından gittikçe uzaklaştırarak, şiddeti kaçınılmaz bir çözüm yöntemiymiş gibi sunmaktadırlar

II.1. Toplumsal Olaylarda Şiddetin Nedenleri

Toplumsal şiddet olaylarının bir çok nedeni ve bu nedenler arasında sayısız bağlantılar vardır. Ekonomik ve sosyal yaşamdaki standart düşüklüğünün şiddet olaylarına zemin hazırlayan en önemli nedenlerden olduğu düşünülmektedir.

Özellikle bizim gibi modernleşme sürecinde olan geçiş toplumlarında, ekonomik yetersizliğin sancıları daha da yoğun yaşanmaktadır. Bu gibi toplumların ne tarım ekonomisine dayalı ekonomik bir yapıları vardır ne de sanayi toplumu özelliği göstermektedirler. Ne kentlidir ne de köylüdürler. Bu kimliksizlik insanların yaşama karşı duruşlarını belirsizleştirmekte, bireyleri de kimliksizleştirmektedir.

Göç, bu süreci hızlandıran en büyük nedenlerdendir. Bizim toplumumuzda da modernleşmeyle başlayan kırdan kente göç, içinden çıkılmaz sorunlar yumağının temelini oluşturmaktadır.

Kırdan kente göç ile zaten planlı ve yeterli alt yapısı olmayan kentlerin, sorunlarına yenileri eklenmektedir. Kentlerde her tür olanaktan yoksun varoşlar oluşmaktadır. Bu varoşlar, işsizliğin, açlığın, sefaletin, sosyal, ekonomik ve kültürel çatışmaların odağına dönüşmüştür. Bu nedendir ki toplumsal şiddet olaylarının en yoğun yaşandığı yerlerdir.

Modernleşmenin getirdiği ekonomik ve kültürel değişimlerin sorunları ülkenin her yerinde kendini hissettirmekle birlikte, bu durum varoşlarda daha da

yoğun olarak yaşanmaktadır. İşsiz, eğitim alamamış, kimliğini bulamamış birey, yaşadığı ya da varsaydığı haksızlığa karşı, kimlik arayışında şiddeti bir yöntem olarak seçebilir.

“Şiddet açısından önemli olan tepki aslında çok daha başka bir tepkidir. Büyük ölçüde aldatılmış ve düş kırıklığına uğramış bir kişi yaşamdan da nefret edebilir. İnanacak hiç kimse, hiçbir şey yoksa kişinin iyiliğe ve adalete olan inancı aptalca bir yanılsamadan başka bir şey değilse, yaşamı Tanrı değil de Şeytan yönetiyorsa o zaman yaşam gerçekten nefret edilecek bir şeydir; insan artık düş kırıklığının getirdiği acıya katlanamaz. Yaşamın kötülük dolu, insanların kötü, kendisinin de kötü olduğunu kanıtlamak ister. Yaşama inanan, yaşamı seven ama düş kırıklığına uğramış olan kişi böylece sinik , yıkıcı birisi olup çıkar. Yıkıcılık umutsuzluktan doğmuştur; yaşamda karşılaşılan umut kırıklığı yaşamdan nefrete yol açmıştır”(Fromm 1994:23).

İnsan yaşayamadığı, yaratamadığı, dönüştüremediği yaşamdan, öç almak isteyebilir. Şiddet onun açısından haklı bir savunuya dönüşür.

“Yaşam yaratmak, yaşamın içine zar gibi rast gele fırlatılıp atılan insanın salt bir yaratık olma durumunu aşması demektir. Oysa yaşamı yok etmek yaşamı aşmak, edilgenliğin dayanılmaz acısından kurtulmak demektir. Yaşam yaratabilmek güçsüz insanda bulunmayan birtakım nitelikler gerektirir. Yaşamı yok etmek içinse yalnızca bir tek nitelik-şiddete başvurmak- yeter. Güçsüz insan tabancası, bıçağı ya da kuvvetli bir bileği olduğu sürece başkalarının ya da kendisinin içindeki yaşamı yok ederek aşabilir onu. Böylece kendisini yadsıyan yaşamdan öç almış olur” (Fromm 1994:25).

Birey topluma duyduğu bu tepkilerini, çeşitli kanallarla yaşama geçirebilir. Örneğin, din kanalını kullanabilir; Sivas'ta olduğu gibi. Aydınlanmacı otuz beş barışsever insanı, bir otelde yakarak, kendisi gibi düşünmeyen ve yaşamayan insandan öç almak isteyebilir. Ayrıca birey, yine tepkilerini dile getirmedi

milliyetçi, ırkçı, narsisist bir kanalı da seçebilir. Milliyetçilik, kökeni itibariyle kana dayalı bir olgu değil siyasi bir olgudur. Keşfettiği insanın kanını ısıtan bir güçtür. Sivil toplumun bitmez tükenmez sorgulayıcı yapısı karşısında yönetene karşı güvenle bağlanır. “Diğer ideolojiler gibi milliyetçilik de, yanlış evrensel iddialar taşıyan, yukarı doğru toplumsal hareketliliğe sahip, iktidar hırsı taşıyan ve potansiyel şiddet kaynaklarını besleyen bir dil oyunudur” (Keane1998:119). Milliyetçilik ulus bilincinden beslenir, evrensel değil, yereldir; ötekileri yok etmeye çalışır. ”Milliyetçilik bir akbabadır” (Keane1998:119). Diğer ulusları mutlak ve değişmez bir düşman görür gibi kendi ve ulusunun üstünlüğünü savunur. Milliyetçiliğin, sivil toplumun çoğulcu yapısının, değişen, tartışan kimliği karşısında, suçluluk dayanışması içinde kendini yücelten ve güvende hisseden bir yönü vardır.

John Kean’ın yukarıda açıkladığı milliyetçilik tanımlarında vurgulanan, hissedilen şiddettir. Başkalarının yaşamını yok etmeyi hedeflemektir. Bu tür toplumlarda yetişen birey, kendisi gibi olmayana yaşam hakkı tanımayacaktır. Dünya tarihinde olduğu gibi bizim tarihimiz de ırk veya din temeline dayalı cinayetler ve katliamlarla doludur. Maraş’ta, Sivas’ta, Çorum’da, Malatya’da olduğu gibi...

Birey yaşama karşı duyduğu hoşnutsuzluğu, kendisi gibi düşünen, davranan bir kitle içerisine girerek, kitlenin onurlu bir üyesi olarak gidermek ister. Kişinin örgütlü bir kitleye katılımı uygarlıktan uzaklaşma serüvenine dönüşmektedir. Kitle içerisine giren birey, neredeyse kişiliğini kaybederek, başka bir kimliğe bürünebilir.

“Yalıtık durumdayken belki üstün bir aşamada bulunan birey, kitlede barbar bir kişiye dönüşür, yani içgüdüleriyle davranan bir varlık olup çıkar, ilkeller gibi içten geldiği gibi davranır, ansızın parlar, vahşice eylemlere girer, coşkulara ve yiğitlik gösterilerine kaptırır kendini” (Freud 2000:16).

Kitle içerisinde birey hipnotize edilmiş gibi tavırlar gösterebilir. Verilen görevleri yapmak için, kendinde karşı konulmaz bir güç hissederek. Birey telkin yoluyla kitlenin etkisi altına girmiştir. Kitle içerisindeki bireyin tutumu için Freud, Le Bon’a göndermeler yaparak açıklamalar yapar. Normalde yalıtık durumdayken,

üstün aşamada bulunan birey, kitle içerisinde davranışlarının bilicinde olmayan, iç güdüleriyle davranan, hipnotize edilmiş birey gibi, bazı davranışları körelirken, bazı davranışları öne çıkar. Kitle içerisinde telkin yoluyla etki altına alınan bireyin duygulanımları daha da güçlenir. Verilen emirleri vakit geçirmeden yerine getirme isteği duyar. Birey artık kendi olmaktan çıkar, kitlenin etkisinde otomat bir hal alır.

Freud Le Bon'dan aktardığı düşüncelerle kitlenin de durumunu açıklar. Kitle davranışlarında içtepisel değişken aşırı duyarlılıklar hemen hemen bilinç dışının egemenliği altında bulunur. Kitleye egemen olan duygular acımasız, atılgan, ya da korkak nitelik taşıyabilir. Ama hepsinde zorlayıcı karakter saklıdır. Öyle ki bazen kişisel çıkarlar, hatta öz yaşamı sürdürme kaygısı, bireyin gözüne görünmez olur. Kitle etkilenmelere alabildiğine açık ve saftır; eleştirilere yer vermez, davranışlarında olanaksız diye bir şey tanımaz. Kitle gerçeğe gereksinim duymaz. Kendi gücünün farkındadır. Otoriteye, inançla bağlı olduğu kadar, hoşgörüsüzdür de. Güce saygı duyar, güçsüzlük diye baktığı davranışların etkisi altında kalmaz. Üstün bildiği kişilerde aradığı güçlülük ve zorbalıktır. Egemenlik ve baskı altında efendisinden de kokmayı ister. Gerçekte tutucudur, tüm ilerlemelerden nefret eder, geleneğe karşı sınırsız saygı duyar (Freud 2000:17).

Freud, kitlenin bu akıldışı durumunun hiç değilse biraz “ kitlenin yüksek derecede örgütlenmesiyle” aşılabileceğini, ancak bunun da zor olduğunu belirtir (Freud,2000). Birey bir kitle içerisine girerek kendisi için daha yüce olan değerlere bağlanmaktadır. Bağlandığı bu değerler için birey, yaşamından bile vazgeçebilmektedir. Bu yola ulaşmanın yöntemi şiddetten geçiyorsa eğer, birey ve kitle bu yöntemi deneyecektir.

Güçlü iktidarlar, şiddet olaylarını engellemede, olumlu bir unsur olarak görünür. Ancak bu iktidarların şiddet olaylarını engellemedeki çözümleri demokratik değil de katı ve baskıcı bir karakter çiziyorsa şiddet olayları artabilir.

Demokratik kültür geleneği olmayan toplumlarda, gerek iktidarlar, gerekse bireyler, sorunlarının çözümünde, karşısındakine baskı uygulamayı, zor ve şiddet

kullanmayı, genelde bir yöntem olarak seçmektedirler. Bu da özlenilen barışçıl, demokratik kültür geleneğinin oluşumunu engellemekte, geciktirmektedir.

İletişim çağında üretilen bilginin paylaşımı konusunda önemli görevler yaptığı düşünülen basın, aynı zamanda, şiddetin yaygınlaşmasındaki rolü nedeniyle de suçlanmaktadır.

Televizyonda, gazetelerde ticari sinema filmlerinin de gösterilen şiddet sahnelerinin, toplumu olumsuz etkilediği, toplumda şiddeti kanıksayan, hafife alan, giderek şiddete eğilimli bireylerin oluşumuna katkı sağladığı ileri sürülmektedir. Bu sahneleri izleyen çocukların, çeşitli şiddet olaylarına karıştıkları hatta cinayet işledikleri bilinmektedir.

Diğer taraftan, basın araçlarının, televizyonun, sinemanın, şiddeti önlemede, insanları uygarlaştırmada güçlü rolleri olduğu açıktır.

“Şiddetin televizyondaki imgeleri, asla basitçe şiddetin yıkıcılığını büyüteç altına almakla kalmaz. Yalnızca yakıp yıkmak, talan etme, öldürme görüntüleri; yıkılmış binaların, kana bulanmış görüntülerini görmeyiz. Aynı zamanda gayri medeni bir savaş bölgesinde sivil toplumun ilk filizlenmelerini görürüz” (Keane1998:167).

Yine Keane, savaşın görüntülerini bize ulaştıran muhabirin kamerasındaki görüntüleri ve etkilerini de açıklar:

“ Öbür yandan kurbanın sessizliğinde, uğradıkları ihlalin, tarife gelmesi bir yana, konuşulamaz olanların tekinsiz durgunluğu vardır; ve sessizlikleriyle bir şekilde bağlantı çığlıkları, sessiz çığlıkları- özel olarak hiç kimseye ve herkese seslenen haykırıışları, hiçbir zaman bugün olduğu kadar sıklıkla ya da bu kadar geniş ölçekte başkalarına aktarılamamıştır. Bunların bazıları- Nick Uts’un 1972’de çektiği, napalm bombardımanına tutulan bir köyde çığlık atan bir kızı gösteren fotoğraf buna örnektir- ikona haline gelmiş bulunuyor. Kuşkusuz haykırıışların etkileri belirsizdir. Haykıranlar, anlaşılıp anlaşılmayacakları bir yana , işitilip

işitilmeyeceklerini bile asla bilmezler. Ama bu çığlıkların böylesine güçlü olabilmesi de işte bu yüzdendir. ığlık, tüm dilleri aşar; yalnızca pençeleriyle onları kısıkvrak yakalamış olan şiddeti çevreleyen ilksel anidenliğıyle değil, aynı zamanda dilin gramerini militanca atmasından da bu böyledir. ığlık, adeta anlaşılmaz bir konuşmaya dönmüşçesine, asla sona ermez. Dilsel anlamların sınırı dışında öylece durur; işitenlerin kulaklarında öylece durur ve anlamları sonsuza dek havaya asılı kalmıştır; asla deşifre edilmeyecektir. ığlık, işitmek için, anlaşılmaq için, bir umar bulunsun diye sonsuza değin ığlıklarır” (Keane 1998:169).

Keane, ihlale uğrayanların çığlıklarının izleyiciler üzerindeki etkisine de değinir. İhlale uğrayanların çığlıklarıyla buna tanık olanlar arasında bir empati kurulur. Empatinin kurulmasıyla da insanlar olayın sorumluluğı konusunda, kendilerini sorgularlar. Bu tanıklığı çoğı zaman basın sağlar. Böylece de basın insanlığı uygarlaşma sürecine katkı sağlamış olur (Keane 1998:168).

Öte yandan Keane televizyon karşısında ya da sinemada rahat koltuğına oturmuş, belki de “çekirdek çitleyen” izleyicinin bu sahneler karşısında, çeşitli, utanç, suçluluk gibi duygulara kapılabileceğini de belirtir. Utanç ve suçluluk duygusu birbirinden farklıdır. Suçluluk duygusu içerisinde olan birey izlediğı şiddet sahnelerinden dolayı kendini sorumlu tutabilir, dahası kendisinin cezalandırılabilceğı kuşkusıyla, kendine zarar verebilir.

Keane çalışmasını “Şiddetin uzun yüz yılı boyunca birbirimize yaptıklarımızdan bizim de utanca kapılmamız gerekmez miydi?” sözleriyle bitirir (Keane 1998:170).

Şiddet dolu dünyada, şiddeti önlemek güç olsa da, en azından azaltmaq için mücadele zorunludur ve insanlık ödevidir. Şiddeti insanının doğal davranışı gibi görmemek gerekir. Onu haklılaştırmanın yolu ve yöntemlerinden çok, olumsuzluğunu benimsemek, sorunları çözmede yöntem olmadığı bilincinde olmak

gerekiyor. oğul çözümler aranmalı, demokratik kültürün, davranış kalıplarıyla bezenmiş bireyler hedeflenmelidir. Uluslararası silahsızlanma da bir zorunluluktur.

II. 2. Toplumsal Olaylarda şiddetin Yöntemleri ve Araçları

şiddet uygulamalarında insanı hayvanlardan ayrılan en önemli özelliklerinden biri hiç kuşkusuz “araç” kullanıyor olmasıdır. Teknolojik gelişmelere koşut bir şekilde gelişen şiddet araçları, bugün için neredeyse hayal gücümüzün sınırlarını zorlamaktadır. Yıkıcılığı ve caydırıcılığı son derece de etkin olan bu araçlar, insanlığı bizleri dehşete düşürmesinin yanı sıra, insanı canavar bir varlığa da dönüştürmektedir.

Bugün şiddet araçlarının geldiği nokta korkunçtur. Araçların yıkıcılığı o derece artmıştır ki “... ilerinden biri kazanırsa ikisinin de sonu olacaktır” (Arendt 1997:10). Bu nedenledir ki, savaş için üretilen silahların gücünün, barışa hizmet ettiği, caydırıcılığı hedeflediği söylenmektedir.

Silahların retilmesi ve denetlenmesi, daha çok ekonomik ve teknolojik gücü elinde bulunduran ülkelerin, ya da onların güçlü şirketlerinin elinde bulunmaktadır. Her ne kadar teknolojik ve bilimsel gelişmeler iletişim çağında bu durumu tersine çevirebilecek gteyse de, silah sanayisinde güçlü ülkeler ve iktidarları, şiddet araçlarına sahip olmayı bir g, tehdit ve caydırıcılık unsuru olarak kullanmaktadırlar.

Ekonomik ve askeri gücü elinde bulundurabilmek için sürdürülen yarış endişe vericidir. “...gözle görülür çılgınlıktan kendimizi nasıl kurtaracağımız sorusuna verilecek yanıt yok”(Arendt 1997:10).

Sözde savunma amaçlı üretilen bu silahlar yaşamı, yalnızca savaşta değil, barışta da tehdit etmektedir. Örneğin Birinci Dünya Savaşında tanklara karşı kullanılmak üzere üretilen kara mayınlarının, ilk zamanlar üretilmesi ve kullanılması

güçtü. Ancak, üretimlerinin ve kullanımının kolaylaşması, maliyetinin düşüklüğü (yaklaşık bir dolar) savaş sonrası da yalnızca canlıların, insanların yaşamını değil ekonomik ve sosyal yaşamı da ciddi bir biçimde “tahrip” etmektedir. Toprağa döşenmiş mayınlar dünyanın bir çok yerinde, sivil halkı, en çok da habersiz tarlada çalışan, hayvanları otlatan, oynayan çocukları tehdit etmektedir. Yerlere çok kolaylıkla döşenen mayınların, bulunması ve temizlenmesi çok güçtür. Bu mayınlar nedeniyle ekip biçilemeyen tarlalar ülke ekonomilerine ciddi zararlar vermektedir.

Yalnızca savaşlar ve çatışmalar değil her tür silah üretim ve denemeleri de ekolojik dengeyi bozmaktadır. Yalnızca Irak savaşında günlerce yanan petrol kuyularının çıkardığı duman ve zehirli gazların doğaya verdiği zararları, düşünmek bile ürperticidir.

Bu silahlar yalnızca uluslararası barışı tehdit etmez; ondan bağımsız düşünemeyeceğimiz iç barışı da tehdit eder. Bu olumsuzluk ülkenin ekonomik potansiyelinin çoğunun buralara aktarılıyor olmasıyla da sınırlı değildir. Olumsuzluk, üretilen silahların bir şekilde ülke içerisinde kullanılıyor olmasıyla da ilgilidir. Toplumsal olaylarda silah kullanılıyor olması, şiddetin etkililiğini arttırmaktadır. Karşıt gurupların ellerindeki şiddet araçları olayları tırmandırabileceği gibi, önlenemez ve denetlenemez noktalara da taşıyabilir. Bu yalnızca “huzur içinde” yaşayan insanları yaşam karşısında güvensiz kılmaz, iktidar için de bir tehdit unsurudur.

Güçlü iktidarların toplumsal barış için bir olumluluk olduğu söylenmektedir. Ancak bu güç şiddete dayalı bir güç ise, insanların, toplumların, temel hak ve özgürlüklerini kullanmalarını engelleyebilmektedir. Bu engelleme birey ve toplum için bir şiddet nedenidir.

III.BÖLÜM

RESİMDE TOPLUMSAL ŞİDDETİN İŞLENİŞİNE YÖNELİK SEÇİLMİŞ YAPITLARIN İNCELENMESİ ve ÇÖZÜMLENMESİ

(David-*Marat'nın Ölümü*, Goya- *Üç Mayısta Kurşuna Dizilenler*, Delacroix-*Halka Önderlik Eden Özgürlük*, Picasso-*Guernica*, Beckmann-*Gece*, Kollwitz- *Ölü Çocuklu Anne*, Golub-*Paralı Askerler-IV*)

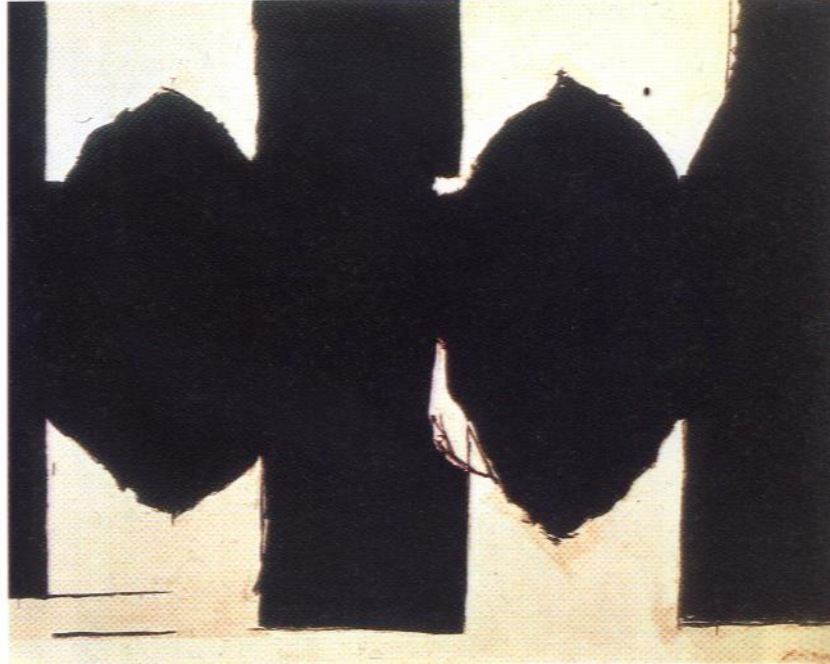
İnsan bütün etkinliklerini toplumsal alanda gerçekleştirir. Sanatın da etkinlik alanı kaçınılmaz olarak bu alandır. Bu nedenle sanat, toplumun tarihsel, sosyal ve ekonomik yapısından etkilenir. Toplum da belirli ölçüde etkiler. Bu etkileşim nedeniyle, sanatı ideolojik etkinlik alanı olarak gören düşünürler de vardır. Örneğin Wolff, “ Sanat her durumda ideolojik bir etkinliktir” der (Wolff 2000: 56). Aynı görüşü “...her resim kolektif görsel ideolojinin bir parçası olmakla kalmaz; ayrıca onun tikel ve biricik olan bir somutlaştırımıdır da” (Hadjinicolaou 1987:135) diyen Hadjinicolaou da paylaşır. Her iki yazar da sanatı ideolojik bir etkinlik alanı olarak görmelerine karşın sanatın doğrudan ideolojiye indirgenemeyeceğini belirterek, toplumdaki her yapının sanata yansıtacağı değerlendirmesini basit bir yansıtma kuramı olarak görürler. Toplumla sanat arasındaki bağın görüldüğünden daha karmaşık olduğunu vurgularlar.

Hiç kuşkusuz sanat, toplumun ürettiği dili kullanmak durumundadır. Bu yüzden de ideolojinin dışına çıkması pek de olası değildir. Ancak, sanat, dilini kendi şifreleriyle oluşturur. Bu özel dil sanatla ideoloji sanatla toplum arasındaki bağı karmaşıktır.

İdeoloji Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde şöyle tanımlanmaktadır: “Siyasal ya da toplumsal bir öğreti oluşturan, bir hükümetin, bir partinin, bir toplumsal sınıfın davranışlarına yön veren politik, hukuksal, bilimsel, felsefi, dinsel, moral, estetik düşünceler bütünü” (Türkçe Sözlük 1983:561). İdeoloji bir gerçeklik kavrayışıdır ve

var olan bir gerçeklikten çok idealle ilgilidir. Sanatçının yapıtlarında, bir dünya özleminin, bir düşüncenin dile getirilişinin izleri bulunabilir.

Bu yaklaşım Türk resminde Kurtuluş Savaşı konulu resimlerde, Goya'nın "*Üç Mayısta Kurşuna Dizilenler*" Delacroix'nin "*Özgürlük Halka Önderlik Ediyor*" adlı yapıtlarında görülebilir. Ancak bir resimde ideolojik yaklaşımı dolaysız belirlemek oldukça güçtür. Çünkü anlatılan konu, resmin ideolojisini belirleyemeyebilir. Estetik görsel ideoloji alanını egemen ideolojinin belirlediğini söyleyen Nicos Hadjınicolaou, David'in "*Marat'ın Ölümü*" adlı tablosu hakkında yaptığı incelemede resmin, "sınıf mücadelesinin baş yapıtlarındandır" yaklaşımının tersine, "...devrimci Fransız burjuvazisinin görsel ideolojisi..."ni yansıtan bir biçime ait olduğu kanısını taşıdığını belirtir (Hadjınicolaou 1987:156).



Resim1: Motherwel, İspanyol Cumhuriyetine Ağıt

Resmin dilini plastik öğeler oluşturur. Onun için, resimdeki ideolojik konumlanış ya da anlatılmak istenenin algılanışı oldukça zordur. Örneğin Picasso'nun “*Guernica*”sı bütün dünyada I savaşı ve şiddetin karşısında, simgesel bir başyapıtı dönüşürken, aynı konuda Motherwel'in İspanya İç Savaşı'nı konu alan “*İspanyol Cumhuriyetine Ağıt*” adlı resminde anlatılmak istenen bir anda görmek ve algılamak kolay değildir. Çünkü sanatçı soyut lekelerden oluşan bir anlatım yolunu tercih etmekte, alımlayıcıya doğrudan bir ipucu vermemektedir.

Anlatım yolu ve teknikleri ne olursa olsun sanatçılar, genellikle çağına, toplumuna ve dünya sorunlarına uzak kalmamışlar, konuya ilişkin tepkilerini kendi biçimleriyle yansıtmışlardır. John Berger, konu seçiminin bir tercih nedeni olduğunu vurgulayarak, sanatçının seçtiği konuyla tercihinin de belirtmiş olduğunu vurgular

“Günümüzde sık sık konunun önemsiz olduğu söylenmiştir. Ama bu, on dokuzuncu yüzyılda konu sorununun aşırı sadık ve ahlakçı bir yaklaşımla yorumlamasına karşı bir tepkidir. Aslında resim, tam anlamıyla konuyla başlar, konuyla biter. Resim bir seçmeyle başlar (dünyadaki başka herhangi bir şeyi değil de, bunu resmedeceğim); bu seçmenin haklı gösterilmesiyle de biter” (Berger 1986:142).

Sanatçının tepkisini dile getirmedeki özgürlüğü, bağımsızlığını kazanma süreciyle birlikte daha da artmıştır. Yine de bu sanatçı için, sınırsız özgürlük anlamına gelmez. Toplumsal yapı, teknoloji, tüketici gibi belirleyenler ve değişkenler sanatçıya etki eden unsurlardır.

Hadjinicolaou, eser incelemelerinde, tıpkı “*Marat'nın Ölümü*” adlı resimde olduğu gibi, eseri sipariş verenleri ve sosyal durumlarını ciddi bir belirleyen olarak görür. David'in bu yapının “ devrimci Fransız burjuvazisinin görsel ideolojisi”ni yansıttığını ileri sürer. Sanat tarihi içerisinde üretilen resimler için de şu görüşü dile getirir: “..., her toplumda, estetik ideoloji alanı yönetici ideoloji tarafından belirlenir” (Hadjinicolaou 1987:26).



Resim 2: Jacques-Louis David, Marat'ın Ölümü, 1793

David, *Marat'ın Ölümü* adlı resminde, kendisi gibi Fransız devrimcisi olan , “halkın dostu” dediği arkadaşının öldürülüşünü konu alır. O dönemin yeni klasik gerçekçiliğinin de öncüsü olan David, Marat'ın banyoda çalıştığı sırada bir kadın tarafından öldürülüşünü, mahkeme kayıtlarına da dayandırarak olayı olanca gerçekliğiyle, donuk renklerin egemen olduğu bir atmosferde resmetmiştir. Böylece David, devrim şehidi olarak gördüğü arkadaşını ölümsüz kılmakla kalmamış, aynı zamanda çağının önemli bir olayına da tanıklık etmiştir.



Resim 3: Üç Mayısta kurşuna Dizilenler, 1814

David bu yapıtıyla daha çok Fransız Devrimiyle ilişkilendirilerek anılırken, Goya, şiddete karşı tavrı ve ürettikleriyle sanat tarihinde ilk akla gelen ressamlardandır. Goya seksen iki baskıdan oluşan “*Savaşın Felaketleri*” baskı dizisini oluşturarak (1810-1814) resimleriyle açıkça insanın insana ettiği zulme karşı çıkar. Bu resimlerinde kahramanlık konularının dışında, savaşın, zulmün baskının resim yoluyla lanetlendiğine tanık oluruz. Bu tavır neredeyse resim tarihi içerisinde bir ilk gibidir.

Goya’nın 3 Mayıs 1808’de Napoleon’nun askerleri tarafından katledilen Madrid halkının direnişini konu alan resmi, yurttaşı olan Picasso’nun *Guernica*’sı gibi sanat tarihinin bu konuda üretilmiş baş yapıtlarındandır.

“*3 Mayıs Kurşuna Dizilenler*” yapıtında Goya, direnişçilerin endişe, korku, öfke ve isyanlarında, savaşın duygusuzluğunu, acımasızlığını anlatır. Olay bir katliam anıdır. Yan yana duran askerler, karşılarında duran direnişçileri kurşuna dizmektedirler. Askerlerin yüzlerini göremeyiz. Direnişçilerin yüzlerinde ise, fenerin ışığıyla birlikte korku, endişe ve öfke dolanmaktadır.

Goya tablonun her tarafını, anlam ve biçim zıtlıklarıyla örmüştür. Resmin önünde sere serpe yatan ölmüş figür, bizi ölüm karşısında diz çökerek ellerini yanlara açıp haykıran figüre götürür. Ölüm sırası ona gelmiştir. Birazdan öldürülecektir. Ve son kez insani bir duyguyla haykırır. Yeter!



Resim 4: Delacroix ,Halka Önderlik eden Özgürlük, 1830

Koyu lokal tonların egemen olduğu yapıtta Goya, bütün dikkatimizi bu figüre yönlendirir. Askerlerin silahlarını yönelttiği figür, onların tam karşısındadır. Resmin en açık tonu burada kullanılmıştır. Figür diz çöktüğü halde, diğer figürlerden daha uzun boyludur. Katliama karşı direnmektedir. Belki de Goya'nın kendisidir.

Korku, endişe, öfke gibi insana özgü bütün değerleri bulabileceğimiz resimde suskunluğu da buluruz. Fenerin zayıf ışığıyla aydınlanan tepenin arkasına “gizlenen” kent ve kilise suskundur. Gecenin alacakaranlığına gömülmüş öylece durmaktadırlar. Ya çok uzaklarda olan bu katliamdan haberleri yoktur, ya da duyarsızdırlar.

Goya'nın “*Üç Mayıs'ta Kurşuna Dizilenler*”, Picasso'nun “*Guernica*” ve Delacroix'nın “*Halka Önderlik eden Özgürlük*” yapıtları vahşetin ve katliamın karşısında çok güçlü görsel imgeleri ile durmaktadırlar. Sayısız incelemenin, kitabın, kitap kapağının konusu olmuşlardır.

Devrimci bir aileden gelen Delacroix, “*Sakız Adası Katliamı*” (1824) ve “*Halka Önderlik Eden Özgürlük*” yapıtları ile özgürlükçü düşüncenin görselleştirilmesinde neredeyse bir simgeye dönüşmüştür.

Delacroix'nın “*Halka Önderlik Eden Özgürlük*” yapıtı, 27-29 Temmuz'da Paris'te meydana gelen ve daha sonraları 1830 Devrimi adıyla anılan, Kral X. Charles'ı deviren ayaklanmayı konu edinen bir çalışmadır. Delacroix bu yapıtta özgürlüğü simgeleyen kadın kahramanını bir elinde devrim bayrağı, diğer elinde de silah tutarken resimlemiştir. Kadın hareketin etkisiyle göğüsleri açık olarak gösterilmiştir. Delacroix belki de kadını özgürlüğün simgesi olarak gören tarihsel geleneğe gönderme yapmak istemiştir.

Sanat tarihinde özgürlüğün ve barışın simgesi olan diğer bir yapıt ise, Picasso'nun “*Guernica*”sıdır. Picasso, “*Kore Katliamı*”, “*Savaş ve Barış*” gibi konuyla ilgili birden çok yapıt üretmişse de bu tablolardan kuşkusuz en ünlü olanı “*Guernica*”dır. Bu tablo modern çağın başyapıtı olarak kabul edilir.

Bu resmin gücünü kuşkusuz salt yapıtta değil, Picasso'nun kişiliğinde de aramak gerektiğini düşünen John Berger, Picasso için iki gerçeklikten söz eder: “onun İspanyol olması” ve “ bir dahi çocuk olması.”(Berger 1986:36). Berger, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı* kitabında, İspanya'nın şiddet dolu tarihçesinden kısaca söz ederken, Picasso'nun İspanyol kimliğiyle yapıtı ilişkilendirir:

“ Picasso'yu oluşturan tüm olayları, kafasındaki tüm imgeleri, tüm düşünceleri ben bilemem, kimse de bilemez. Ancak şu ya da bu deneyimle, milyonlarca deneyim yoluyla, içinde büyüdüğü ülkenin ve toplumun yapısından çok derin bir biçimde etkilenmiş olmalıdır” (Berger 1986:36).

Resim, 26 Nisan 1937’de Bask kasabası “*Guernica*”nın bombalanışını konu edinir. Bu olay, sivillerin ilk defa askeri uçaklar ile bombalanması nedeniyle, dünya kamuoyunda simgesel bir nitelik kazanır. Olay savaş karşıtı her tür eylem ve söylemlerde konu edilir. Böylece, bir protesto resmi olan *Guernica* da savaşa ve şiddete karşı, güçlü ve etkin duruşuyla hep anılır olur.



Resim 5: PabloPicasso, *Guernica* 1937

Siyah-beyaz etkinin egemen olduğu bu resimde Picasso kübik parçalanmışlıkları çığığa dönüştürmeyi başarır. Lambanın üstten aydınlattığı resimde, karanlıklar içerisinde öne çıkan parçalanmış, insan, at, baş ve bedenleri görülür.

“... *Guernica*, çok derinden özellik taşıyan bir yapıttır-gücü de buradan kaynaklanır zaten. Picasso, gerçek olayı imgelerde canlandırmaya çalışmamıştır. Kent yoktur, uçaklar yoktur, patlama yoktur; günün, yılın, yüzyılın belli bir zamanına ya da İspanya’da olayın geçtiği kesime hiçbir gönderme yoktur. Suçlanacak düşman yoktur. Kahramanlık da yoktur. Gene de yapıt bir protestodur- resmin tarihini bilmese bile anlar insan bunu. Öyleyse protesto nereden kaynaklanmaktadır? Bedenlerde-ellere, ayak tabanına, atın diline, annenin memelerine, başlardaki gözlere-onlardadır protesto. Resmediliş yoluyla bunlara olanlar, bedende

duyulanların, olup bitenlerin duyuluş biçiminin imgelemdeki eşdeğeridir. Onların acıları gözlerimiz yoluyla hissettirilir bize. Acı da bedenin protestosudur” (Berger 1986:179).

Picasso, Juan Larrea’nın “*Guernica*” ile ilgili yaptığı çalışmada, resimdeki “At İspanyol milliyetçiliğini, boğa da halkı temsil eder” yorumuna sanatçının işinin sembol yaratmak olmadığı, onu halkın yaratacağını belirterek karşı çıkar ve “...boğa, bir boğadır, at da bir attır ” der (Ashton 2001:172). Böylece Picasso resmin yorumlanmasına kaynaklık etmez.

“Söyleyecek bir şeyim olduğunda, bunu söylenmesi gerektiğini hissettiğim tarzda söyledim. Değişik etkiler kaçınılmaz olarak değişik ifade yöntemleri gerektiriyor. Bu evrim ya da ilerleme anlamına değil, insanın ifade etmek istediği fikrin ve bunu ifadede kullanılacak araçların uyarlanması anlamına gelir” (Berger 1986:39).

İnsanlık tarihi için iki büyük aşamadan söz edilir: Bunlardan ilki, insanın toprağı işlemeye başlamasıyla yerleşik kültüre geçişi, ikincisi ise sanayi devrimiyle toplumsal yapının yeniden biçimlenmesidir. (İkinci aşamayı birçok tarihçi ve sosyal bilimci “modern toplum” diye nitelendirir/adlandırır.) Sanayi devrimiyle başlayan bu süreç, insanlar için başlangıçta salt ekonomik, teknolojik bilimsel gelişmelerin çağı değil, aynı zamanda insanca yaşama düşünün gerçekleşeceği çağ olacaktı. Ancak, insanlık bu düşünden daha yüzyılın başında savaşlarla uyandı. Birçok sanatçı, ya savaşa doğrudan katıldı ya da onun olumsuz etkisini yoğun bir şekilde yaşadı. Max Beckmann, George Grosz, Otto Mueller, August Macke, Ernst Ludwig Kirchner, Franz March savaşa doğrudan katılan Ekspresyonist sanatçılardan bir kaçıdır.

Savaşın etkilerini bu denli yoğun yaşayan sanatçılar, resimlerinde de sık sık savaşın yıkımlarını konu edinmişlerdir. Yalnızca savaşın yıkımlarını değil, endüstri toplumunun yarattığı sorunları da eleştirmişlerdir. Bu dönemde sanatla ilgili oluşumlarda, sanat akımlarında, çoğu sanatçıların yapıtları aracılığıyla çağları ve toplumlarıyla olan bağlarını görürüz.

Örneğin Dada tam bir yıkımın ve anarşizmin savunusudur. Her türlü geleneksel ve toplumsal değerlere, beğenilere karşıdır. Dünyada yaşanan savaşın ve olumsuzluğun nedenleri madem bu değerlerdi o zaman bunlarla savaşılmalıydı. Bu değerler yok edilmeliydi. Kübizm, Ekspresyonizm geleneksel beğeniye yansıtan yaklaşımlardı. Hatta Ekspresyonistler arasında aşırı milliyetçiler bile vardı. O halde tüm bu akımlar da mevcut düzenin birer uzantısıydılar; devrimci ve yenilikçi içerikten yoksundular.

Dada yeni biçim yaratmak yerine, var olanı yıkmayı hedefledi. Dada'yı savaş yaratmıştı. Dadacılar da yerleşik, kokuşmuş kabul ettikleri bir çok değerle savaştılar. Aynı savaşı bir çok sanatçı farklı yer ve zamanda değişik boyut biçimiyle günümüze değin sürdürmüştür. Örneğin Max Beckman, “Gece” adlı yapıtında (1918-19) savaşın yıkımları arasında, genel grevlerin, çatışmaların, kargaşanın ve politik cinayetlerin olduğu Almanya’da, bir eve düzenlenmiş gece baskını konu edinmiştir.

“Gece” adlı tablo Beckmann’ın erken döneminin önemli yapıtlarındandır. Resim o gün için alışılmadık bir çok öğeyi içermektedir. Örneğin resme atılan tarih “1918-1919” dur, ve bu alışagelmedik bir tutumdur. Elger’in yorumuna göre, sanatçı olasılıkla o dönemin olaylarını afişe etmek için böyle bir tarih kullanmıştır (Elger 1991:212). Bir başka belirgin özellik ise, resimdeki dışavurumcu tavrın yanı sıra, resmin simgesel öğelerle kurgulanmasıdır.

1918 Devrimi’nden sonra Almanya, sokak çatışmalarının, politik cinayetlerin, açlığın ve yoksulluğun çokça yaşandığı, toplumsal olarak karışık bir sürece girmiştir. Genel grevlerle çalkalanan Almanya’nın sokaklarında yaşanan şiddet giderek evlerin içlerine dek girer. Beckmann böyle bir anın resmini yapmıştır. Üç memur basık tavan arasında yaşayan ailenin evine gece baskın düzenlemiştir. Koca hemen oracıkta bir çarşafla boğazlanarak tavana asılmaktadır. Resmin ortasında bir görevi yerine getirmenin rahatlığı içerisinde, piposunu içen kravatlı görevli memur asılan kocanın ellerini bükmemektedir. Resmin sağ üst köşesinde, kasketiyle işçi gibi duran kişi ise eliyle kapanacak olan perdenin kıvrımlarını tutmaktadır. Evin hanımı ellerinden bağlanmış,

tecavüz edilmiş yarı çıplak bir konumdadır. Çocuk ise tüm masumiyetiyle acı ve hüznün içerisinde.



Resim 6: Max Beckman, Gece 1918-19

Beckmann, çatı katının aşağıya doğru inen tavan ağacıyla, döşeme tahtaları arasında, basık bir oda içerisinde “paramparça”lık duygusu yaratan bir kompozisyon oluşturmuştur; tıpkı yaşamda olduğu gibi... Figürler, nesneler her şey basık tavan arasında sıkıştırılmış, deforme edilmiştir. Parçalanmışlıkların yoğunluğu arasında kalıp susan yüzeyler, ancak resimde olan biteni anlamamıza yardımcı olurlar.

Gecenin karanlığını, kaldırılan perdenin kıvrımları arasından görürüz. Uzaklarda bir ışık yanmaktadır. Bu ışık, gecede olan biteni aydınlatamayacak kadar, uzak, çaresiz ve cılız durmaktadır. Goya’nın “*Üç Mayısta Kurşuna Dizilenler*” yapıtındaki, günün geceye döndüğü anı çağırıştırır. Her iki yapıtta da gece, günün bir “an”ını göstermesi dışında başka anlamları da imlemektedir. Gece karanlığın ve “karanlık eylemlerin” simgesi gibidir.

Beckmann, resimde kullandığı bir çok öğeyi görünenin dışında, simgesel anlamlarda da kullanmıştır. Odanın aydınlatılmasında katkısı olmadan yanan mum, pencerenin aralığından uzaklarda görünen gece, giysiler, şapkalar, pipo, eşyalar, masanın altında yatan köpek, her biri sanatçının bize iletmek istediği düşünceyi dışa vuran simgelerdir.

Elger'e göre sanatçının resimde kullandığı simgeleri açıklayan kapsamlı bir çalışma yapılmamıştır (Elger 1991:212). Ancak belirgin simgeleri açıklamak olanaklıdır. İri gözleriyle, başı sarıklı, ağzında piposu olan, kravatlı figür, olasılıkla dar gelirli, küçük burjuva sınıfını temsil eden bir memurdur. Sorgulamadan gerçekleştirilen bir görev bilinciyle asılmakta olan kocanın kolunu kıvrırmaktadır. Resmin sağında duran şapkalı figür ise işçi gibi durmaktadır. Kocayı asan figüre ilişkin, belirgin bir ipucu olmamasına karşın, işçi gibi, sıradan biri gibi durmaktadır. Sanatçı yalnız bu simgelerle değil, masanın altına korkuyla sinmiş köpekle, hemen onun yanında duran şapkaya, küçük çocuğun masumiyetiyle, biri yanan, diğeri devrilmiş mumlarla, şiddet olaylarında sorumluluğu olan her sınıfa ya da kuruma eleştiri yöneltir.

Aynı dönemin sancılarını yaşayan bir başka sanatçı da Kathe Kollwitz'dir. Kathe Kollwitz'in, "*Ölü Çocuklu Anne*" gravürüne bakıldığında herhalde öncelikle hissedilen şey yoğun bir duygulanımdır. Bu duygulanımın annenin ölü çocuğuna duyduğu acıya ne kadar yaklaşır bilinmez. Bilinen, sanatçının bu acıyı bizle paylaşma istencinde olduğudur. Ancak paylaşılacak istenen şey yalnızca bir annenin ölü çocuğunun ardından duyduğu acı değildir. Resim, iri elleri, kolları ve vücuduyla yoksul ve acı içinde ezilen bir annenin acısının görselleştirilmesidir aynı zamanda.

Kağıdın bütün alanını kaplayan anne, acısının yoğunluğuyla kendi yalnızlığı ve çirkinliği içerisinde ölü çocuğunun vücuduna kapanmıştır. Annenin çenesi çocuğunun cansız bedeninde kaybolmuştur. Çocuğun henüz kirlenmemiş, belki de kirlenecek kadar yaşamaya fırsat bulamamış ak-pak yüzünü taşıyan kafası gerilere düşmüştür. Annesinin omuz ve baş aralığından görünen yüzünden ne kadar acı çektiğini tahmin edebiliriz. Annenin, Kathe Kollwitz'in "*Dokumacıların Ayaklanması*", "*Köylülerin Savaşı*" gibi yapıtlarına da bakarak ezilen, yoksul, olasılıkla işçi olduğunu

söyleyebiliriz. Annenin acısı gibi kendisi de çıplaktır. Bu çıplaklıkta vücudunun irileşmiş, kaslaşmış yapısını görürüz.



Resim 7: Kathe Kollwitz, Ölü Çocuklu Anne, 1903

Kathe Kollwitz, evlendiği Sosyal Demokrat Parti üyesi doktor Karl Kollwitz'in muayenehanesinde daha da yakından tanıdığı bu yoksul insanların acılarını, direnişlerini yaşamı boyunca iletmeye çalışmıştır.

“Özellikle kocam aracılığıyla, işçi sınıfının yaşam batağının ağırlığını ve trajik yönünü gördüm, kocam ve bazen de bana bir destek arayışı içinde sığınan kadınları tanıdığım zaman, işçi sınıfının yazgısı ve yazgının doğurduğu tüm sonuçlar, bütün kesinliğiyle sardı beni. Fuhuş, işsizlik gibi çözülmemiş sorunlar bana acı ve huzursuzluk veriyor ve alt sınıfların betimlenmesine yönelik bu bağımlılığımın nedenlerinden

biri oluyordu; onları yeniden ve yeniden betimlemekse, hayata katlanabilmem için bir sübap, bir olanak sağlıyordu bana (Grafiken Zeichnungen Plastiken, 1985:7)

Kathe Kollwitz, “Ölü Çocuklu Anne” gravürünü yaptığında oğlu Peter, Birinci Dünya Savaşında daha ölmemişti. Buna karşın, yaşanan dramatik acıyı bu kadar yoğun hissedebilmesi, iletebilmesi onun toplumsal duyarlılığından kaynaklanıyor olsa gerek.

“İnsanların, haklarını savunma ödevinden kaçmanın mümkün olmadığını hissediyorum. İnsanların, hiçbir zaman sonu gelmeyen ve şimdi dağlarda büyümüş olan acılarını dile getirmekle yükümlüyüm. Benim görevim bu. Ancak yerine getirilmesi hiç de kolay değil. İnsanın çalışarak rahatladığı söylenir. Peki, yaptığım afişe rağmen Viyana’da her gün insanların açlıktan ölmesi, rahatlatıcı bir şey midir?” (Grafiken Zeichnungen Plastiken, 1985: 11).

Bir başka sanatçı Leon Golub, Vietnam savaşının yanı sıra sorgulama, paralı askerler gibi dizi resimlerle, genellikle insanın insana yaptığı zulümle ilgilenmiştir. Çağdaşları soyut dışavurumcu resimler yaparken, Golub politik tavrı, seçtiği konu ve resimleme biçimiyle çağdaşlarından farklı bir konumda yer alır.

“Golub’un çizgisini belirleyen kaynaklar ve etkenler çeşitlilik gösterir. Ancak yarattığı sanat kendisi için de sıra dışı ilgi alanı konusunda tek ve çağdaş estetik bağlamında, ahlaki ve siyasal söylemiyle alışılmadık bir bileşimdir” (Lazere 2002:2).

Leon Golub’un 1980’de yaptığı “*Paralı Askerler IV*” adlı yapıtı incelendiğinde resimde grafiksel yalın anlatımın egemen olduğu görülür. Bu resim Golub’un paralı askerler dizisindendir. Figürlerin duruşlarından, hareketlerinden, birbirleriyle olan ilişkilerinden şiddet dolu bir dünyanın insanları oldukları izlenimini ediniriz. Sanatçı figürlerde medya imgelerini kullanarak anlatımını çağrışımlarla güçlendirir. Ortadaki figür elinde silah olmamasına karşın, filmlerin şiddet

sahnelerinde görülen gangster tiplerine benzemektedir. Bacaklarını hafifçe yana açmış, güvenli bir edayla durmaktadır. Sigarasının dumanını ciğerlerine doldururcasına içine çekerek, birazdan gerçekleşecek olan, kötü şeylerin işaretini vermektedir.



Resim 8: Leon Golub, Paralı Askerler IV, 1980

Diğer paralı asker ise bir elinde makineli tüfeğini tutmakta diğer eliyle de karşısındakileri tehdit etmektedir. Tuvalin sağında yer alan grupta üç asker bulunmaktadır. Bunlar da aynı tehditkar bakışla ve hareketlerle kavganın hazırlığı içerisinde olduklarıdır.

Resimde yer alan figürler, resim alanının neredeyse tamamını kaplamaktadırlar. Böylelikle sanatçı bütün dikkatimizi askerlerin eylemlerine yöneltir. Tek rengin egemen olduğu zemin üzerinde figürler Mısır resmi kadar yalın ve anıtsaldırlar. Figürler bir zemine basmazlar. Onların paralı asker olduklarını gösteren işaretlerin dışında bir işaret taşımazlar. Milliyetleri de belli değildir. Olayın nerede geçtiği de anlaşılmamaktadır.

Olasılıkla sanatçı, bu tür imler kullanmayarak, şiddeti haklılaştırmaz. Siyah ırktan askerlerin yanı sıra beyaz ırktan askeri de resimleyerek, şiddeti her iki ırka, dolayısıyla insana ait kılar.

Sanatçı, şiddet karşıtı mesajı iletmede, resmin yüzeyini kazıyarak ya da üst üste boya, vernik sürerek, “...süngerimsi ham bir yüzey...” elde eder (The 20th-Century Art Book). Bu anlatımla Golub, bizi şiddetin ilkelliğiyle de yüzleştirir.

Tüm bu sanatçılar, toplumsal duyarlılıklarını, şiddete karşı olan tavırlarını resmin dilini kullanarak göstermişlerdir. Başka sanatçılarda da benzer tavırları görmek mümkündür. Çünkü sanatçı verili olanla hesaplaşırken, yeniden yarattığı “şeyleri” paylaşacağı, sanatsal duyarlılıkların varolduğu bir dünya özlemini de taşır.

IV.BÖLÜM

UYGULAMALARIN OLUŞUM AŞAMALARI VE ÇÖZÜMLEMELER

Konunun seçimi, şiddet olaylarından etkilenmeler sonucu oluşmuştur. Her gün dünyanın bir çok yerinde, özellikle de ülkemizde, insanlar hiç de hak etmedikleri şekilde öldürülmekte , işkenceye maruz kalmakta ve acı çekmektedirler. Doğal olmayan her ölüm hüznü ve trajiktir.

Şiddetin iki cephesinden söz edilebilir; şiddeti uygulayanlar ve şiddette maruz kalanlar. Bu iki guruptan olmamak üçüncü bir seçeneği oluşturmamaktadır. Şiddete tanık olmak ister istemez taraf olmayı gerektirmektedir. Görerek ya da basın yoluyla tanık olunan görüntüler, özdeşleşme yoluyla değişik yoğunlukta duygu durumları yaratmaktadır. Bu etkilenmeler ve tepkiler konunun seçiminde etkili olmuştur.

Sorunlara şiddet yoluyla çözüm arama çalışmaları yaşamın çeşitliliğini ve zenginliğini tehdit etmektedir. Oysa sanat yaratma ve yeniden oluşturma etkinliklerine dayanır. Yaşamın çeşitliliği sanat için zengin olanaklar sunar. Şiddet ve otorite bu çeşitliliğe karşı bir duruştur. Bu konuda sanatın gücünü küçümsememek gerekir.

İnsan doğanın bir parçasıdır. İnsanın içinde barındırdığı şiddet yalnızca doğasından kaynaklanmaz, öğrenmeğe dayalı kültürel bir boyutu da vardır. Dünyanın neresinde olursa olsun utanç verici ve üzücüdür. Şiddet, insan doğasının bir parçasıdır savına katılmadan, onunla mücadele edilmelidir. Sanat da kendi gücünde bu mücadeleye katılabilir. Keane sanatın gücü konusunda şu görüşünü ileri sürer:

“Her ne kadar ütopyacı inanışlar, şiddetle delik deşik olmuş dünyada şiddetin niteliğini ve yoğunluğunu azaltmak gibi ilkeyi canlı tutsalar da, pratikte Kamboçya’nın ölüm tarlalarını anlatan bir filmin

sonunda çalan bir John Lennon şarkısı kadar yararsızdırlar” (Keane 1998:134).

Ülkemizde, çevremizde, şiddet eylemleri varlığını hala sürdürmektedir. Yoksulluk, işsizlik, köyden kente göç gibi temel sorunlar, var olan bütün yerleşik değerleri sarsmaktadır. Bu nedenle insanlar arasındaki din, dil, ırk, ekonomik vb. farklılıklar kolaylıkla çatışmaya dönüşebilmektedir.

Yaşam standardının düşüklüğü insanların sorunları çözmede şiddeti tercih etmelerinde etkili olmaktadır. Ayrıca Türkiye’de erk/otorite de olayları engellemede, şiddete, sıklıkla ve sistematik olarak başvurmaktadır. İnsanlar hak arayışlarında bile bu engellemelerle karşılaşabilmektedir.

Bu engellemeler genelde zor kullanarak yapıldığı için, gayri insani görüntüler ortaya çıkmaktadır. Havada uçuşan sopalar, joplar, taşlar, birilerine yönelmiş silahlar. Kovalayanlar, kaçanlar, acı içinde bağırان, kıvrانان ve hiç hareketsiz öylesine sonsuza dek yatanların oluşturduğu sıra dışı görüntüler. Bu görüntüler içiçe, üstüste binerek ve bambaşka görüntülere dönüşerek insanı, insanca olana yabancılaştırır.

Yukarıda anlatılanlardan da anlaşılacağı gibi toplumsal şiddet olayları ve görüntüleri araştırmanın ve uygulama çalışmalarının odak noktasını (konu-tema) oluşturmaktadır. Bu olaylarda oluşan görüntülerden etkilenilmektedir. Bu etkilenmeler resimlerde figüratif soyutlamalara çizgi ve lekeye dönüşürler. Ayrıntılar olabildiğince yok olur. Geriye etki ağırlıklı siyah ve beyaz karşıtlığının egemen olduğu, devinen lekeler kalır. Yaşamla–ölüm, siyahla-beyaz arasında gidip gelirler. Olaylardaki öngörülmezlik, rastlantısallık resimlerde lekelerle anlam ve karşılık bulur.

Resimlerde boya genellikle oldukça inceltilerek kullanılmıştır. Özellikle akrilik boyanın kullanımında bu yöntem, hızlı ve üst üste çalışma olanağı sağlamaktadır. Aynı yöntemle çalışırken, altta kalan boyaların belli belirsiz varlığı, resmi zenginleştirmektedir. Boyanın ince-sulu kullanımı rastlantılara dayalı etkiyi de artırmaktadır. Rastlantı, çarpıcı, beklenmedik lekesele etkiler yakalamada, bir yöntem olarak kullanılmaktadır.

Kompozisyonda ele alınan alanlar genelde dış mekanlardır. Bu alanlar resme kendi doğal gerçeklikleriyle girmezler. Boya katmanları arasında, belli-belirsiz etkilerle resimde kendilerini mekan olarak hissettirirler. Biçimler ise, kendilerini çevreleyen mekanın içerisinde kimi zaman yüzeye yaklaşıp uzaklaşırlar.



Resim 9: Tuval Üzerine Akrilik, 90x100 cm

Resim 9, basında çıkan bir fotoğraftan etkilenecek yapılmıştır. Fotoğrafta figür elleri arkadan bağlanmış, kirli, parçalanmış giysileri ve uzanmış sakalıyla, taş ve toprak bir alanın ortasında, çaresiz öylesine oturmaktadır. Silahlı bir kişi ona kaşıkla yemek vermektedir. Görüntü bir şiddet anının sonudur. Şiddetin etkisi ise geçmemiştir. Bu fotoğrafta şiddete uğrayan figür alınmıştır. Fotoğraftan yararlanılırken biçim deforme edilmiş, resmin gereksindiği bir yapıya dönüştürülmüştür. Figür, kendi

yalnızlığı ve çaresizliğiyle başı öne eğik olarak yere oturmuştur. Çevresinde tuval boyunca uzanan gri ve sarıların oluşturduğu boşluk ise figürün yalnızlığını çoğaltır.

Fotoğraf bulunuşundan bugüne, Monet'den Delacroix'ya, Osman Hamdi'den Pop Art'a, Foto Gerçekçilerden günümüze kadar kullanılan, yararlanılan, bir tür malzeme olmuştur. Günümüzde ise, yalnızca belge olarak ondan yararlanılan bir malzeme değil, başlı başına bir sanat alanı ve disiplinler arası bir malzemedir de. Yapılan resimlerde genelde, basında haber niteliğinde çıkan belgesel fotoğraflardan yararlanılmıştır. Bu yararlanma, yalnızca toplumsal olaylarda görüntülenen şiddet içeren gazete ve dergi fotoğrafları değil, konunun anlatımına katkı sağlayacak konuyla ilgili ya da ilgisiz fotoğrafları ve malzemeleri de kapsamaktadır. Savaşla veya ayaklanmalarla ilgili gazete ve dergi haberlerinde yer alan fotoğraflardan yararlanılmıştır.

Fotoğraftan yararlanmalar daha çok, resimde figürlerin hareketlerini yakalamaya yöneliktir. Çoğu zaman bu hareketler resmin oluşum sürecinde değişime uğramakta, başka biçimlere dönüşmektedir.

Resim 9, başarısız bulunan ilk çalışmanın üzerine yer yer renk etkileri korunarak yapılan yeni bir çalışmanın ürünüdür. Önceki tuvalin yönü ters çevrilerek yeniden çalışılmıştır. Böylelikle yön olarak zıt etkiler elde etmek hedeflenmiştir. Bu karşıtlığın şaşırtıcı, beklenmedik etkiler yarattığı, dramatik yapıyı güçlendirdiği düşünülmektedir. Resimde figür tuval yüzeyinin sol alt tarafına yerleştirilmiştir. Böylelikle figürden diyagonal olarak uzaklaşan boya akıtmalarının oluşturduğu boşluk yakalanmaya çalışılmıştır. Sarı renk, şiddetiyle kolaylıkla öne doğru yönelen bir renk olduğu kadar, beyazla açılarak geriye doğru gidebilen de bir renktir. Rengin beyazla karışımı çoğu zaman renk kalitesini öldürdüğü için, bu resimde istenilen sonucu elde edebilmek için sarı renk tempera boya da kullanılmıştır. Böylelikle ne limon sarısı kadar canlı bir renk, ne de beyaza çok yaklaşan bir renk elde edilmiştir. Sarı zemin üzerinde koyu mavilerin olduğu figür ayrıntılardan yoksundur. Yüzde ise diğer resimlere oranla biraz daha ayrıntıya girilmiştir. Bu ayrıntıyla resimdeki ifadenin güçlendirilmesi amaçlanmıştır.



Resim 10: Tuval Üzerine Akrilik 50x60 cm

Resim:10'da tuval yer yer akrilik boyayla sulandırılarak rastlantısal etkiler oluşturulmaya çalışılmıştır. Yeşil rengin egemen olduğu bu resimde, gösteri anında, polis panzerinin püskürttüğü suyun etkisiyle kaçışan insanlar konu edinilmiştir. Çoğu resimde olduğu gibi, konu plastik öğelerle gizlenmiştir. Resimde panzerler, silahlar ya da başka şiddet aletleri görülmez. Yalnızca belli belirsiz koşuşan insanlar vardır. Bu durum resme hareketlilik sağlarken temel hareketliliği koşuşan insanlardan çok, tuvalin ortasında soldan sağa doğru yönelen beyaz boyanın savruluşu yaratır. Boyanın sürülüşü resmin konusu ile kurulan ilişkiyi (atmosferi) güçlendirmektedir.

Çalışmalarda yöntem ve teknik olarak rastlantısal etkiler aranmaktadır. Bu durum çoğu zaman istenilen etkiyi yakalayınca kadar bir çok çalışma seansı sonucunda gerçekleşebilmektedir. Bu resim ise çok kısa süren bir çalışmada ortaya çıkmıştır. Resmin bir çırpıda bitmiş havası heyecan verici bulunduğundan öylece bırakılmıştır.

Çalışma sırasında tuval yüzeyine karakalem eskiz çizildikten sonra, boyanın bu alanlarda dağılması için (figürlerde olduğu gibi), tuval yüzeyi yer yer su ile ıslatılmıştır. Boya dağılmalarının harekete dayalı etkiyi artırdığı düşünülmektedir. Resmin çok anlamlılığı ve katmanlılığı içerisinde kuşkusuz hiçbir öge tek başına bir “şeyi” karşılamamaktadır. Boyanın kendiliğinden dağılımlarıyla, resimdeki harekete dayalı etki yoğunlaşırken, aynı zamanda beklenmedik boya ve biçim ilişkileri kurmak da amaçlanmaktadır.

Tuvalin beyazlığı resmin alt alanında korunarak mekan etkisi elde edilmeye çalışılmıştır. Mekanın beyazlığı resmin orta alanında yer alan beyaz boya ile karışarak, tuvalde mekanla gökyüzünün karıştığı bir atmosfer oluşturur. Resmin orta yerinde yer alan beyaz boya, aşama olarak yeşillerin ve figürlerin üzerine sürülmüştür. Bu heyecana dayalı kullanım resimde hareketi güçlendirirken, tuval yüzeyindeki elamanları da bütünleştirir. Resimde egemen olarak yeşil renk, kullanılmıştır. Karşıt kırmızılar ise beyaz rengin ışıklılığı arasında ve altında tuval yüzeyinde az bir alanda dolaşmaktadır. Peyzaj havasındaki bu çalışmada kırmızının tonları, figürün dışında mekan çağrışımını destekleyen öğelerdir. Kompozisyonda yatayları dengeleyen dikey öğeler figürlerdir.

Resim 11’de tuvale yeni bir anlatım ögesi olarak köpek figürü girmiştir. Köpek resim sanatında çeşitli anlamların simgeleri olarak kullanıla gelmiştir. Bu konuda örnek olarak Tiziano’nun “*Urbino Venüsü*” adlı yapıtındaki sadakati simgeleyen köpek, 17. Yüzyılda Flaman Ülkelerinde yapılan “avlanma sahneleri” resimlerindeki köpekler gösterilebilir. Ayrıca Joseph Beuys’un “*Amerika’yı Seviyorum Amerika da Beni*” adlı işinde kullandığı bir köpek türü olan kır kurdu (Coyot) ve Oleg Kulig’in Beuys’a gönderme yaptığı “*Avrupa Beni Isırıyor Ben de Avrupa’yı*” adlı işler de resim tarihinde köpeğin ele alınmasına örnek teşkil ederler. Kulig bu performansında merkezde köpekleşmiş saldırgan bir imgeyi oynarken, çevresinde her Avrupa ülkesini silahlı bir adam ve zorla zapt edilen bırakıldıklarında avını (Oleg Kulig’i) parçalayacak zincirli, ağız bölgesi kafesli, saldırgan bir köpekle simgelemiştir. İnsan, köpeği şiddeti uygulayanın yanında, ne denilirse onu yapabilecek bir silah olarak da kullanmaktadır. Nazi Almanyası’nda, Türkiye’de ya da dünyanın bir çok yerinde köpeğin özellikle

kitle gösterilerini bastırmada bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Kuşkusuz sorun köpekte değildir; köpeğin araç olarak kullanımındadır.



Resim 11: Tuval Üzerine Akrilik 70x80 cm

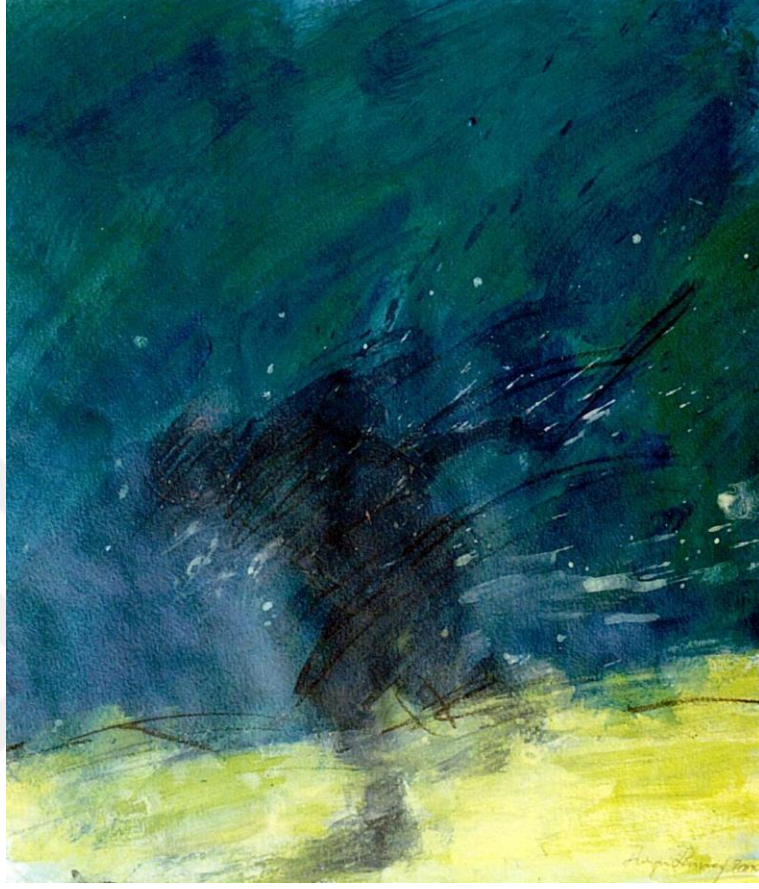
Bu resim yukarıdaki düşüncelerle birlikte S.Speilberg'in "*Schindler'in Listesi*" filminden etkilenerek yapılmıştır. Filmde ellerinde her an birilerine saldırıp parçalayacak köpekleri dolaştıran Nazi askerleri, sessizliğe bürünmüş sokakta Yahudi avında gösterilirler. Bu görüntüler resmin oluşumuna zemin teşkil etmiştir..

Çok az rengin kullanıldığı resimde, mekan derinliğine dayalı perspektif çözümlenmesi söz konusu değildir. Resimde derinlik boya espaslarıyla ve renklerle

yakalanmaya çalışılmıştır. Köpeğin kayışını elinde tutan figür resme egemendir. Figür izleyene doğru yaklaşırken, köpeği tehditkar biçimde bir yere yöneltmektedir. Bu yönelim resimdeki hareketi güçlendirirken, çalak fırça hareketleriyle de bu etki desteklenmektedir. Sarı tonların egemen olduğu bu resimde zıt renk olarak morlar resmin dar bir alanında alt tarafta yer alırlar. Yatay olarak sürülmüş morlar resimde mekan etkisi yaratırlar. Dar alana sıkıştırılan mekan, figürün devasa, kuşatıcı ve tehditkar etkisini artırmaya yöneliktir.



Resim 12: Kağıt Üzerine Akrilik, 30x37 cm



Resim 13: Kağıt Üzerine Akrilik, 28.5x32 cm

Genelde saçık tonlarla oluşturulmuş zemin üzerindeki figürlerde koyu tonlar kullanılmıştır. O nedenle de öncelikle figürleri ve onların eylemlerini algılarız. Yöntem olarak renk tonları üst üste kullanılmış, silerek, kazıyarak ve transparan etkilerle boya espasları elde edilmeye çalışılmıştır. Bu etkiler alımlayıcıda doku efektleri oluştururken, resimdeki derinlik etkilerine de katkı yaparlar.



Resim I4: Tuval Üzerine Akrilik, 59x41 cm.

14 ve 16. çalışmalar, Resim 11'deki ile aynı etkilenmeler sonucu oluşturulmuştur. 14. Resim kağıt üzerine akrilik çalışmadır. Suluboya üzerine akrilik boyanın örtücülüğünden yararlanarak oluşturulmuştur.

Çalışma sürecinde resimlerin oluşumuna birçok şey kaynaklık etmiştir. Bazen önceden yapılmış bir resim, elde edilen bir renk, bazen bir figür, bir gazete haberi ya da bir görüntü. Resmin plastik oluşumuna kaynaklık eden şey, sevilen bir resmin yeniden yorumlamasının dışında mürekkebin mor rengi olmuştur. Aynı mor renkli mürekkep bir çok çalışmada da kullanılmıştır. Kağıda karakalem çizim yapıldıktan sonra, öndeki figürün çizilen alanı sulandırılarak fırçayla mor mürekkep sürülmüştür.

Uygulama çalışmalarında kullanılan figürlerin hareketleri genellikle tuvale ya da kağıda çizilmiştir. Daha sonra boyamaya geçilmiştir. Yöntem olarak da boya genellikle çizilen figürün dışına taşırılmıştır. Üst üste yapılan çalışmalarda bu sınırlar zaman zaman daralır, genişler. Elde edilmek istenen şey, plastik etki olarak doğal sınırlarından kurtulmuş, şiddetin etkisini çevresiyle birlikte dışa vuran eylemlilik halindeki figür hareketleridir.

Bu dışavurum, çalışma sırasında boya lekeleriyle, sıçratmalarıyla, dağıtmalarıyla ya da teknik uygulamalarla elde edilmeye çalışılmıştır. Resim 14’de akrilik boya sulandırılarak ıslatılmış kağıt üzerine dağılmıştır.



Resim 15: Tuval Üzerine Akrilik, 53x70 cm

Resim 11’de köpeği elinde tutan figür tek ve resme hakimken Resim 14’te öndeki figürü gerilerden takip eden iki figür daha görülür. Resim 14’de köpek, zemin renginin üzerine çizgisel bir sınırla verilmeye çalışılmıştır. Yine bir av peşindedirler. Suluboyayla elde edilen renklerin zenginliği türük olarak resmin zemininde korunmaya çalışılmıştır. Suluboyanın solmaması için de resmin bütün yüzeyinde akrilik bir boya tabakası dolaştırılmıştır. Bu resimde hafif sarıların resmin değişik yerlerinde dolaştığı yeşil mor ilişkisi araştırılmıştır.



Resim 16: Kağıt Üzerine Suluboya 26x30.5 cm.

Resim 16, 11. Resmin suluboyayla yapılmış eskizi gibidir. Buna karşın resimlerde genellikle eskizden hareketle resim oluşturulmamıştır. Küçük boyutlu bu

resimde yine mor rengin baskınlığı plastik etki yaratma çabasının sonucudur. Fon sarının tonlarıyla boyanarak mor rengin etkisi artırılmaya çalışılmıştır. Resim, fon ve mekan etkisi oluşturacak şekilde ikiye bölünmüştür. Figürler bu bölünmeyi birleştiren biçimsel öğelerdir. Kağıdın kendi rengi ve boya dağılımları bu bütünleşmeye katkı sağlar.

Hareket bütün sanat dallarının, yaşamın temel ögesidir. Konuyla ilgili yapılan çalışmalarda da hareket plastik olarak resmi dinamik kılan en temel unsur olarak gösterilmiştir. Harekete dayalı dışavurumcu kompozisyonlar sevimle birlikte toplumsal olaylarda şiddet konusunun da hareketle doğrudan ilişkisi vardır. Konunun belleğimizde oluşan ilk çağrışımı harekete dayalı bir görüntüdür. Şiddet ve olay sözcüğünün yapısında zaten bu çağrışım vardır.

Neredeyse tamamen harekete dayalı kompozisyonların seçimi yalnızca konunun gereğinden kaynaklanmamaktadır. Beğeni de bunda rol oynamaktadır. Konu kapsamı dışında yapılan çalışmalarda da harekete dayalı etki yoğun olarak görülür.

Şiddet ve şiddete dayalı eylem, durağanlığın dışında bir olgudur. Bundan dolayı şiddeti savunanlar, toplumun durağanlığına, kokuşmuş çürümüş, sıradan ilişkilerine karşı da şiddeti savunmaktadırlar.

Resimlerde hareket bir beğenin yansıması olarak öne çıkarken, konunun aktarımında, şiddetin dışavurumunu çağrıştıran dramatik ve trajik yapısını yansıtan temel unsur olarak görülmektedir. Hareket, resimlerde sadece figürlerin yönelimlerinde ya da fırça darbelerinde değil boya dağılımlarında da aranmıştır. Devinime dayalı bu çalışmalarda boyaların üst üste sürümleri sonucu elde edilen etki, boyanın savrulduğu figürlerdeki sınırları belirsizleştirerek kabalaştırarak bir etki oluşturur. Böyle bir etkinin çalışmaların dışavurumunu artırdığı ve konunun dramatik veya trajik yönüyle örtüştüğü düşünülmektedir.

Resim 17, önceki resimle aynı kompozisyondadır. Mor rengi ile tuvale hakim olan figür sarı zemin üzerinde öne, izleyene doğru yönelmektedir. Resim 16'dan farklı olarak mekan belirsizleşmiştir. Bu belirsizlik içerisinde fırçanın hareketleri mekan

duygusu oluştursa da bu net değildir. Resim daha çok yüze ye yakın olarak çözülmüştür.



Resim 17: Tuval zerine Akrilik 46x60 cm

Aynı kompozisyondan oluşturulmuş resimler tarih olarak genelde birbirlerini izlemezler. Değişik zamanlarda yapılmışlardır. Dolayısıyla bu belirlenmiş bir problemin üzerine ısrarla gidilmesiyle birlikte yeni etki arayışlarının da bir sonucudur.

Bu resimde fonun çözümlenme yöntemi daha sonraki çalışmalara kaynaklık etmiştir. Yapılacak çalışmanın zeminini oluşturmak için su ile oldukça inceltilmiş boya tuval yüzeyine dökülmüştür. Tuval yüzeyinde biriken boya değişik yönlere akıtılarak, bez ile sürülerek efektler elde edilmeye çalışılmıştır. Amaç boya espasına

dayalı zengin bir zemin elde edebilmektir. Daha sonra fark edilen şey ise, yapılacak resmin konusundan bağımsız elde edilen bu zeminin resme yeni bir çözümleme olanağı sunmasının yanı sıra, ilişkisiz duruşuyla da resimde oluşan dramatik yapıyı güçlendirmesi olmuştur. Zeminde elde edilen etkiler daha sonraki aşamalarda geçirgen boya sürüşleriyle korunmaya çalışılmıştır. Bu etkiler resmi hem doku, hem de renk olarak zenginleştirmiştir.



Resim 18, Tuval Üzerine Akrilik, 34.5x 32 cm.

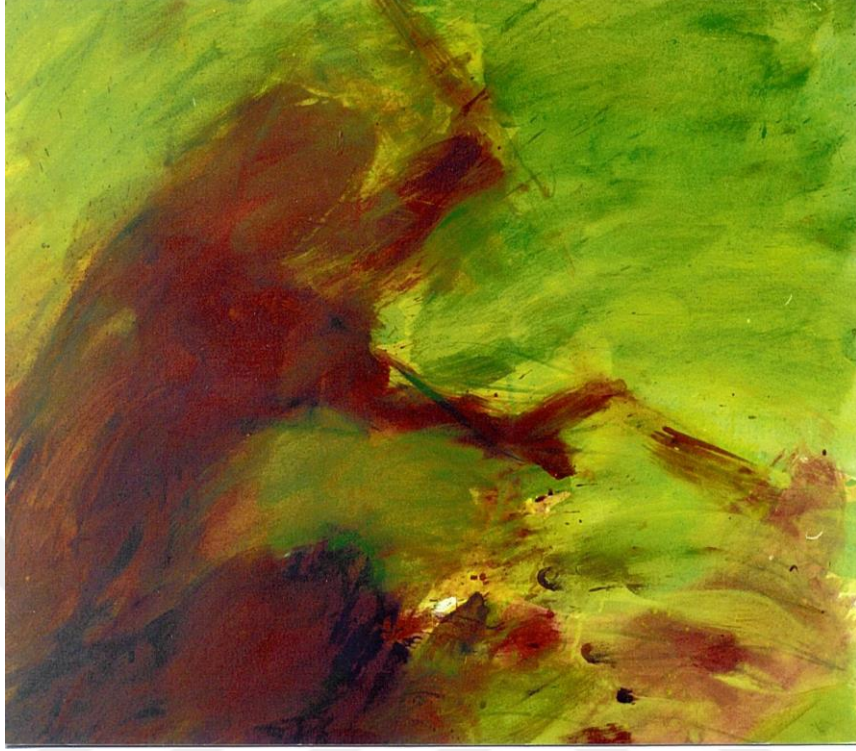
Resim 18, tuval üzerine yapılan siyah-beyaz çalışmaların ilkidir. Lavi çalışması için hazırlanan siyah kumaş boyası tuval yüzeyine akıtılarak, boyanın dağılımından anlık bir etki yakalanmak istenmiştir. Bunun sonucunda boya kuruduktan sonra, tuval

yüzeyi beyaz akrilik ile transparan boyanarak hem zemin hem de biçim elde edilmeye çalışılmıştır.

Figür ve hareketi önceden belirlenmemiş, çalışma sırasında lekelerin çağrışımları sonucu oluşturulmuştur. Figür, tuval yüzeyinin boşluğunda gizemli bir hareketle öne doğru eğilmektedir. Boya kurumadan yağlı kalemle figürün üzerine çizilen çizgiler, resimdeki hareketi güçlendirmeye, dinamizmi artırmaya yöneliktir. Çizgiler ve beyaz boyanın sürülüşündeki sıçratmalar figürdeki koyuluğu derinleştirerek gizemli bir atmosfere dönüştürürler. Tuvalin boşluğu bu atmosferi destekler. Resmin alt tarafında yer alan çizgiler ve lekeler, resmin boşluğunda mekan ve denge arayışlarının sonucudur.

Resimde bir “şey” bir çok “şeye” karşılık gelebilmektedir. Bu resme çok katmanlılık ve anlamlılık katmaktadır. Örneğin figürün üzerine yağlı kalemle çizilen heyecanlı çizgiler, yalnızca hareketi güçlendirmekle kalmaz, figürü biçim olarak da güçlendirir. Biçimin zeminle olan ilişkisinde bir bağ oluşturur. Aynı çizgiler resimde, sınırları net olmayan yumuşak lekelerle kontrast öge olarak da yer alırlar.

Resimlerde şiddetin simgeler aracılığıyla doğrudan anlatımından genellikle kaçınılmıştır. İstenilen, boya, leke ve çizgilerden oluşan biçimlerin etkileşiminden, şiddetin çağrışımlarını yakalayabilmektir. Resimlerin çoğunda bu etki görülür. Ancak, Resim19, 20 ve 21’de figürün hareketi, sopa gibi simgelerle şiddetin doğrudan çağrışımına yönelik araştırmalar denenmiştir. Resim 19’da soldaki figür elindeki sopayla birine vurmak üzeredir. Diğer figür ise şiddetin etkisiyle sinmiş ve silikleşmiştir. Şiddetin resimde doğrudan çağrışımı deformasyonlarla azaltılmaya çalışılsa da, diğer resimlere oranla dolaysız bir anlatım söz konusudur. Bu yaklaşımla resim tarihinde de karşılaşıyoruz. Goya’da, Beckmann’da, Leon Golub’da, da şiddetin doğrudan anlatımını görürüz. Golub’un büyük boyutlu çalışmalarında, yalın anlatımıyla paralı askerin birisini tekmeleyerek dövdüğüne tanık oluruz. Ya da Goya’nın “*Savaşın Felaketleri*”nde şiddeti, belgesel izler gibi bütün çıplaklığıyla ve gerçekliğiyle hissederiz.



Resim 19:Tuval Üzerine Akrilik, 100x107 cm

Resim 19’da tuvalde oluşan ilk lekesel etkiye yönelik deformasyon heyecanlı bulunmuş ve bu ilişkiler sonraki çalışma seanslarında korunmaya çalışılmıştır. Elinde sopa bulunan figür, tuvalin tamamına egemendir. Figür ayrıntılardan yoksun, abartılmış beden, el ve kollarıyla vurma eylemi içerisindedir. Bu heybetli yapının karşısında diğer figür ise abartılı biçimde küçük ve zayıf çizilmiş, saldıran figürün elleri, hareketi ve sopanın oluşturduğu diyagonal etkiyle tuval yüzeyinde küçülerek köşeye sıkışmıştır.

Tuvalin sol alt tarafında yer alan lekeler, çalışmanın başlangıcında figürden hareketle oluşturulmuşlardır. Ancak diğer figürlerin hareketlerini azaltacağı endişesiyle leke ve dokulara dönüştürülmüşlerdir. Bu leke ve dokular yön olarak figürün hareketini destekleyerek güçlendirirler. Sarıların ve açık yeşillerin üst üste sürümünden oluşmuş

fon, yer yer figürün üzerini de transparan bir etkiyle kapatarak biçimle kaynaşır. Böylelikle, resimde mekanı çağrıştıran derinlik yanılsaması yüzey resmine dönüşür.



Resim 20: Tuval Üzerine Akıllık, 80x90 cm

Her iki resimde de sarı zemin üzerinde mor renkli figürlerin eylemleri yer alır. Sarı renk fırçaların sürülüşündeki etkilerle hareketlense de suskundur. Mor rengin etkinliğini desteklemektedir. Figürlerdeki mor renk resmin koyu tonunu oluşturur ve zemin biçim ilişkisinde biçime dönüşür.

“Doğrudan doğruya gözle görüp kulakla işittiğimiz için önce dış biçimi kavırıyoruz, duygusal olarak algılayabileceğimiz imgesel

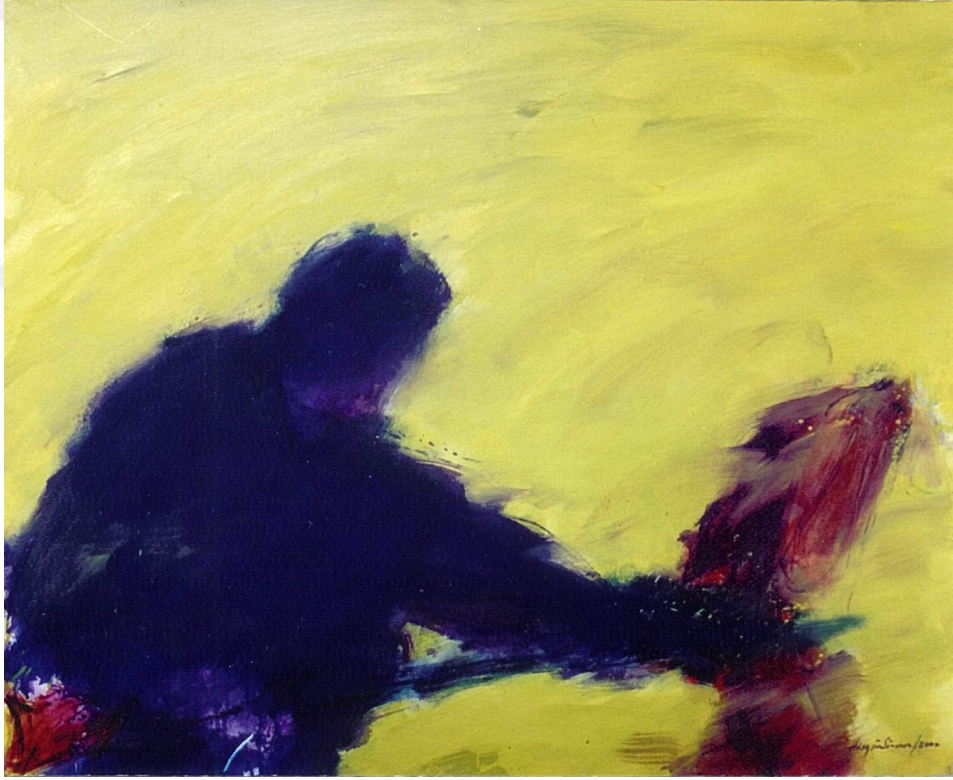
anlamı, tonlar, sözler, renk lekeleri ve hacimler arasındaki bağıntılardan anlarız; sonra, yapıtın derinliklerine bütün gücümüzle girip, iç biçimin anlamını kavramaya çalışırız”(Kagan 1982:426).

Mor rengin oluşturduğu resim alanları aynı zamanda hareketin ve dikkatin yoğunlaştığı noktalardır. Buralarda boyanın üstüste sürülüşleriyle espasa dayalı zengin etkiler yakalanmaya çalışılmıştır. Renklerin duygusal etkileri konusunda yapılan yorumlarda genelde sarı rengin neşe verici, atak ve ışıklı bir yanı olduğu vurgulanırken, mor renk içinse hüznün ve keder verici olduğu söylenmektedir. Mor, mavi gibi derinliği olan bir renktir. Bu nedenle de sarı ile karşı karşıya duruşları vardır. Sarı renk derinliği az olan yüzeye yakın bir renktir. Bu karşıtlıkların resmin dramatik etkisini artırdığı düşünülmektedir. Açık-koyu, yaşam-ölüm karşıtlığı gibi.

Günümüz resminde etkin olan devinim, şok etme, gerilim gibi arayış ve yaklaşımlardır. Bu arayışlar içerisinde malzemeyi ve kullanımını başlı başına kendini ifade etmekte araç olarak kullanan sanatçılar da vardır. Ancak neredeyse geleneksel bir malzeme olan suluboyanın bu arayışlar içerisinde fazla tercih edilmediği görülmektedir. Kuşkusuz bu durumun birçok nedeni vardır. Malzemenin dayanıklılığı, yeni arayışlara olanak verip-vermediği, pazar sorunu gibi. Sorunun bir başka boyutuna da Turan Erol işaret eder:

“Suluboya ile çalışmak isteyen herkesin karşılaştığı ilk sorun akışkan suyun erittiği ve yumuşak, bol kıllı fırça ile ak kağıt üzerine yayılan ve her an birbirine karışabilecek renkler üzerinde egemenlik kurmaktır. Bu yönde beceri kazanmak, hele yetişmek zaman alır. Renkler ince sıvık ve saydam olacaktır. Yan yana getirilen renklerin ıslakken her an birbirine, çevre çizgilerinden taşması, birbiri içerisinde dağılma olasılığı vardır. Öte yandan kurumuş bir rengin üzerine ikinci bir rengi atmak ya da sınırdaş renk lekelerini yan yana getirirken ilk sürülen ton kurumadan, sonradan geleni beklemek gibi incelikleri kavramak sabır ister”(Erol 2001:6).

Kuşkusuz günümüz resminde suluboyanın kullanımı zorlukları ya da kolaylıklarının yanı sıra bir tercih ve dil sorunudur. Sanat Tarihine bakıldığında suluboya tekniğini tek başına bir ifade aracı olarak kullanan sanatçıların yanı sıra, diğer tekniklerle birlikte suluboyayı kullanan sanatçılar da vardır. Bu tercih bazen silinip yeniden kurma, üst üste çalışma, değiştirme gibi olanakları ve sürekliliği olan yağlı boyanın bir ön hazırlığı olarak, bazen de tek başına tutulmuş bir not ya da eser olarak görmek mümkündür.



Resim 21: Tuval Üzerine Akrilik, 74x72

Dürer, kararlı bir suluboya kullanıcısıdır. Hızla çizdiği taslak ve eskizlerinde Rembrandt'ın da bu tekniği kullandığını görürüz. Doğanın renk şairleri olarak görülen Van Gogh ve Cezanne'da suluboya, doğa karşısında içtenliğin aktarımında

bir araç olarak kullanılmıştır. Ülkemizde de suluboya tekniğiyle resim yapan sanatçılar vardır. Bunların en başında Hoca Ali Rıza'yı saymak mümkündür. Fikret Mualla, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Avni Arbaş, Abidin Dino, Turan Erol, Adnan Turani ve daha bir çok sanatçı da suluboyayı sıkça kullanmışlardır.



Resim 22: Kağıt Üzerine Suluboya, 49x63 cm

Suluboya bu çalışmanın sahibince, konu kapsamında yaptığı resimlerinde ve daha öncesinde hep sevilen bir teknik olmuştur. Bu beğeni diğer tekniklerle yapılan çalışmaları, özellikle de akrilikle üretilen işleri de etkilemiştir. Akriliğin suyla inceltilmeye olanaklı oluşu, tuval üzerinde dağılması, üst üste sürülüşte elde edilen etkiler, suluboyaya yakın özellikler göstermektedir. Hiç kuşkusuz amaç, kendine özgü kullanım özellikleri olan akrilik tekniğini suluboya gibi kullanmak değildir. Bu durumu iki nedene bağlamak mümkündür. Birincisi, suluboyaya duyulan ilginin

akrilik tekniğinin kullanımını da etkilemesidir. İkinci nedense akrilik boyanın yağlı boya gibi kullanımının yanı sıra, yeni arayışlara da olanak vermesindendir.

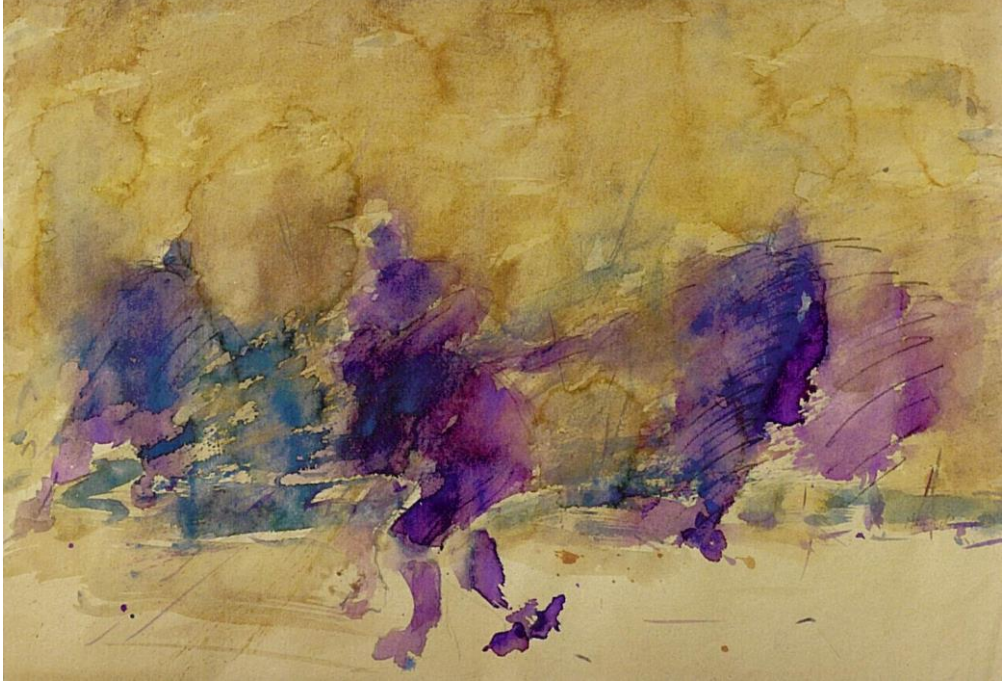
Resim 22’de önceki suluboyalara oranla daha büyük boyut kağıt üzerine çalışılmıştır. Suluboya kağıdının boyutlarına müdahale edilmeden, tamamına resim yapılmış, çalışma için geniş seramik kap ve fırçalar kullanılmıştır. Kağıt üzerine yapılan karakalem çizimden sonra hazırlanan sarı renk, önceden kağıt ıslatılmadan fırça kıllarının tuttuğu su ve boya yoğunluğuyla sürülmüştür. Ufuk çizgisiyle birlikte mekan etkisi yapan alana kadar sarı boya sürülmüştür. Resmin alt bölümüne alanın tamamını kaplayacak şekilde boya taşınmamıştır. Böylece hem kağıdın beyazından yararlanılmış, hem de zemin etkisi elde edilmiştir.

Fondaki renk figürlerde tekrar edilmiş, sarı renk resmin alt bölümüne de taşınmıştır. Figürlerin yer aldığı bölümlerde kağıt bazen ıslatılarak buralarda boyanın dağılması amaçlanmıştır. İkinci aşama olarak sarı renk kuruduktan sonra üzerine ikinci kat olarak mavi renk sürülmüştür. Böylelikle resmin tamamına hakim olan maviye yakın yeşil renk elde edilmiştir. Boyanın bu tür üst üste kullanımında oluşan etki suluboyanın zenginliğini oluşturmaktadır.

Suluboyanın zorluklarından biri de kuşkusuz koyu ton elde etmektir. Bu resimde koyu ton, ikinci aşamada elde edilen renklere siyah mürekkep ve boya katılarak elde edilmiştir. Elde edilen koyu tonlar hafif kurumuş boyaların üzerlerine yer yer kağıt ıslatılarak, yer yer de hareketin yönünde boya sıçratmalarıyla sürülmüştür. Koyu tonlar özellikle figürlerde kullanılarak, figürlerin hareket ve eylemlerinin öne çıkması amaçlanmıştır. Resmin sol alt tarafında gruba doğru yönelen figür, zemin ve fon arasında, hem renk hem de biçim olarak bağ kuran bir elamandır. Hafif mor, sarı ve mavilerle resmin bütün renklerini üzerinde taşır.

Bu resimde kağıt üzerine çizilen taslak, resmin bitiminde oluşacak etkinin öngörüsünden çok, nerdeyse resme başlangıç oluşturma amacıyla çizilmiştir. Sonuç ise çoğu zaman beklenenin dışında bir sürprizle oluşmaktadır. Bu resimde sonuç heyecanlı ve başarılı bulunmuştur. Aynı resim figüratif çalışmalarda cesaret verici ve yönlendirici olmuştur. Doğaya yönelik suluboya çalışmalarda, tekniğin sağladığı

özelliklerden dolayı, yumuşak, uyumlu ilişkiler yakalamak daha olanaklıyken, eyleme yönelik suluboya çalışmalarda, teknik biraz daha zorlayıcı olmaktadır. En azından bu çalışma sürecinde böyle hissedilmiştir.



Resim 23: Kağıt Üzerine Suluboya, 48x63 cm

Suluboya tekniğinin bu çalışmada figürlerin hareketlerinde belirlilik-belirsizlik ilişkisinde olumlu katkısı olmuştur. Figürlerin hareketleri belirginleşirken, bir başka alana taşan, sıçrayan renklerle de birbirinden bağımsız olmalarına karşın bir ilişki ortaya çıkmaktadır. Kuşkusuz resmi heyecanlı kılan da sınırlarını taşan bu beklenmedik renk lekelerinin oluşturduğu ilişki ve etkilerdir.

Beklenmedik sonuçlar elde etmek, suluboyanın kullanımından kaynaklanan özelliklerindendir. Bu kendiliğindenliğin konuyla da bağlantısını kurmak mümkündür. Konrad Lorenz, “Saldırganlığın Spontanlığı” başlıklı makalesinde şu

saptamayı yapar. “Saldırganlığı tehlikeli kılan, aniden belirmesidir” (Lorenz 1996:166).

Resim 23, yine bir şiddet anının resmidir. Suluboyanın dağılan renkleri arasında, koşuşturan insanlar görülür. Resmin önündeki figür, eğilmiş ve şiddete maruz kalmış gibidir. Diğer figürler ise kovalamaca içerisindeyler. Önde hafifçe eğilen figür diğer figürlerin hareketlerine göre zıt yöndedir. Gerek hareketiyle gerekse yönelimiyle resmin devinimini güçlendirir. Aynı figürün üzerindeki mor renkler dağılarak ve ton olarak açılarak gerideki figürle kaynaşır. Boya dağılımları resimdeki bütünlüğe katkı sağlar. Sağ altta yer alan figür, resim alanının dışında bir yere doğru yönelmiştir. Şiddete maruz mu kalmış, yoksa şiddetin uygulayıcısı mı olduğu hareketinden anlaşılmamaktadır. Ancak boyutuyla şiddetin uygulayıcısı gibi durmaktadır. Resmin sol alt tarafında, gerilerden gelen figür ise bir şeyleri kovalar gibidir.

Bu resimde fon olarak renkli kağıt kullanılmıştır. Kağıt kalınlık olarak suluboyaya elverişli olmamasına karşın, üzerinde taşıdığı doku ve renk, seçimde tercih nedeni olmuştur. Kağıdın inceliği, boyaların dağılarak yığılmasına olanak sağlamıştır. Bu yığılmalarının oluşturduğu görsel etkiler, suluboyanın sürprizleridir.

Sulu boya çalışmalarında, genelde değişik kalınlık, renk ve kalitede kağıtlar kullanılmıştır. Böylece farklı sonuçlar ve etkiler elde edilmeye çalışılmıştır. Resim 23’de kullanılan kağıt yalnızca resmin dokusal zenginliğine katkı sağlamamıştır. Renk olarak da resmi, özellikle de morları desteklemiştir. Resmin temel vurgusunu oluşturan mor renk, resmin başlangıç heyecanına kaynaklık eden renktir aynı zamanda. Bu renk sulu boyadan elde edilmemiş olup, bir çini mürekkebi boyasıdır. Mürekkep, kumaş boyası, ekolin gibi farklı malzemelerin içiçe kullanımıyla yoğunluk, uçuculuk gibi nedenlerden kaynaklanabilecek sorunları engellemek için, resim, bittikten sonra genelde fiksatifle korumaya çalışılmıştır.

Resim 24 de benzer kağıt kullanılarak yapılan bir çalışmadır. Bu çalışma daha önceki manzara resimlerinin etkilerini taşır. Resmin üst ortasında duran leke, olaylar sırasında taşınan bayraklardan etkilenecek oluşturulmuştur. Yaratılmak

istenen biçim, boya dağılımları ve onların oluşturacağı etkilere olanak tanımaktadır. Bu nedenle de aynı biçim başka çalışmalarda da denenmiştir. Daha suskun zemin üzerinde boya buralarda patlar gibi durmaktadır. Bunun da resmin coşkusu, dinamiğini artırdığı düşünülmektedir.



Resim 24: Kağıt Üzerine Suluboya, 34x36 cm

Resim 24, suluboyada geniş alan içerisinde dağılan ve eriyen figürlerin biraz daha büyüyerek öne çıktığı ilk çalışmalardandır. Öndeki figürün kaballığı ve durağanlığı, diğer figürlere karşı zıtlık oluşturur. Resmin sol tarafında yer alan figürler kalabalığın içerisinde yer alırlar. Tek tek anlaşılmazlar. Resmin sağ tarafında yer alan figürler ise şiddetin yoğun olarak çağrışımının yapıldığı yerlerdir. Figür öne

doğru kapaklanarak birilerin elinden kurtulmaya çalışmaktadır. Resimdeki hareketi daha da yoğunlaştırmak için, figürler ve kimi zaman da zemin karakalemle çizilmiştir.

Resimlerdeki bölümler, peyzaj çalışmasını anımsatmaktadır. Bu gökyüzünü ve yeryüzünü ayıran çizgide kendini daha çok belirginleştirmektedir. Söz konusu tavır daha önceki çalışmaların devam eden etkisi ve beğenisinden kaynaklanmaktadır. Yer yer benzer kompozisyon ve çözümlemeler, tekrara düşmenin tehlikesini de taşımaktadır. Figürlerin giderek büyüyerek resmin önüne doğru çıkması, kompozisyon çeşitlemesini artırmakla beraber, yine de böyle bir tehlikeden söz etmek mümkündür.



Resim 25: Kağıt Üzerine Suluboya, 39x36 cm

Suluboya resimlerde genel inanç resmin bir çırpıda, belirli bir tempoyla yapıpı bittiğidir. Genel anlamda doğru bir yargı gibi dursa da, yapılan çalışmalar çoğunlukla birçok çalışma süreci ve aşamadan oluşmaktadır. Resimlerde oylumlamaya dikkat edilmekte, birden çok boya katmanının üst üste gelmesi amaçlanmaktadır. Gerek akrilik, gerekse suluboya tekniğiyle yapılan resimlerde boya ıslak iken üstüste sürülmeleriyle boya katmanları daha da içiçe geçmektedir. Böylesi bir sonuç çoğu zaman istenilen ton katmanlarının oluşumunu azaltmaktadır. Bu nedenle de alta sürülen renklerin kuruması beklenerek üstüste çalışılmaktadır. Bu da daha uzun çalışma sürecini gereksinmektedir.

Çalışmalarda çoğunlukla rastlantısal sonuçlar hedeflenmektedir. Rastlantının amaçlandığı çalışmalarda da her zaman istenilen sonuçlar elde edilememektedir. Çalışmalar bekletilerek kimi zaman üstüste yeniden çalışılmaktadır. Burada sorun, resmin boyasını ve atmosferini yormadan bir çırpıda yapılmış gibi bitirebilmektir. Bu da her zaman yakalanan bir sonuç değildir.

Resim 26, bir çok çalışma süreci sonucunda başarısız olunan tuvalin üzerinde hızla yakalanmış bir sonun ürünüdür. Önceki çalışmada elde edilen yüzey, resmin alt tarafında korunmuş, geriye kalan tuval yüzeyi nerdeyse tamamen kapatılarak bir fon oluşturulmuştur. Elde edilen fon üzerine yeşil sarılardan oluşan renk lekeleriyle, çalışma anında iki figür hareketi yakalanmıştır. Böylesi bir çözümleme genelde diğer resimlerde görülmez. Özellikle fon, çoğu resimde tonların oluşturduğu fırça sürüşleriyle parçalanmıştır. Bu resimde elde edilen fon ise daha suskundur.

Fon üzerindeki yeşil sarıların oluşturduğu etki heyecanlı bulunmuştur. Çalışma sırasında figürleri oluşturan yeşil sarıların tonları biraz soğuk bulunmuştur. Çözüm için daha açık sarılar aynı tempoda sürülmüşse de sarılarda istenen sonuç elde edilememiş, resim bu haliyle sonuçlandırılmıştır. Bu tür resimleri bitirebilmek benzer duygu yoğunluğu ve tempoyu gerektirmektedir. Bu da her zaman mümkün olamamaktadır. Resmin alt bölümü ise beğenilen heyecan duyulan bir alan olmuştur. Belki de çözümü zorlaştıran, burada beğenilen alanların kaybolma korkusudur.



Resim 26: Tuval Üzerine Akrilik, 90x100 cm

Çalışma sürecinde belirli dönemlerde benzer özellikler gösteren farklı işlerin çıktığı gözlemlenebilir. Bir dönem sarı fon ve morlar, mavi ve yeşiller egemenken, bir başka dönemde siyah ve beyaz çözümlerler egemendir. Çalışma sürecinde yakalanan farklı etkilerin, bir başka çalışmada denendiği, araştırıldığı bir süreç izlenmiştir. Kuşkusuz bu süreçte belirleyici olan, etkilenmeler ve heyecanlardır.

Örneğin Resim 27, siyah-beyaz çalışma gurubunun ilk resimlerindendir. Figürün deseni tuval yüzeyine çizilerek resme başlanmıştır. Bu nedenle desene bağlı kalmaktan kaynaklanan bir belirlilik söz konusudur. Resimdeki bu belirlilik duygusu rahatsız edici bulunmuş, fona yapılan müdahalelerle bu etki azaltılmaya çalışılmıştır. Wölfflin, daha çok da Rönesans sanatıyla Barok sanatı karşılaştırmada kullandığı belirlilik-belirsizlik problemi için şu saptamayı yapar:

“...her ilerleyen sanat, gözün görevini gittikçe daha zorlaştırma yolunu aramaktadır, yani belirli tasvir problemi bir kere çözüldü mü resmin şekli kendiliğinden karmaşıklaşmakta ve basit olanı artık çok anlaşılabilir bulan seyirci de, daha çapraşık problemlerin çözümünü daha zevkli bulmaktadır” (Wölfflin 1990:232).

Wölfflin’in Barok sanatın belirsizlik anlayışına yönelik yaklaşımı konunun daha da açılanmasına olanak verir niteliktedir:

“Barok, tam bellilikten kaçınır. Ayrıntıların seyirci tarafından tahmin edilebileceği yerlerde her şeyi söylemek istemez. Dahası da var: Güzellik artık hiç de, tamamıyla kavranabilecek belliliğe bağlı değildir, tersine, daima kavranılamaz bir yönleri olan ve seyirciden boyuna kaçıyormuşa benzeyen ilgi, yerini sınırsız, hareketli görüntülere olan ilgiye bırakmıştı. Onun için kolay anlaşılır, tamamıyla cepheden ya da profilden görüşler ortadan kalktı, ifade, beklenmedik görüntülerde arandı” (Wölfflin 1990:234).

Benzer kaygılar bu çalışmalar için de geçerlidir. Bu çalışmanın biçimlenmesindeki önemli olaylardan biri Sivas katliamıdır. Yakma, yangın imgesi için teknik ve malzeme arayışları sürecinde tuvalde yakma efektleri denenmiştir. Fondaki etkiler, gazete kağıtlarının tuval üzerinde yakılması sonucu elde edilen etkilerden oluşmuşlardır. Gazetenin yanmasıyla elde edilen etkileri çalışma sırasında korumak güçlüğü yaşanması üzerine, tuval yüzeyine önce sprey sıkılmış daha sonra da inceltilmiş beyaz akrilik boyayla müdahale edilmiştir.

Benzer teknik deneme Resim 28’de de yapılmıştır. Bu resimde de fon, gazete kağıdı ve çıra ile islendirilmiştir. Gazete kağıdı tuval üzerinde yanarken, istem dışı olarak tuval yüzeyi yanmış ve delik açılmıştır. Bu etki daha sonra korunmuş, yanan bez arka taraftan tutkalla sağlamlaştırılmaya çalışılmıştır.



Resim 27: Tuval Üzerine Akrilik, 70x80 cm

Her iki resimde siyah beyaz olmalarının dışında, kompozisyondaki bölümlenmeden kaynaklanan bir başka ortak özellik daha taşır: İki resimde de figürlerin resme egemenliği dikkat çeker. Resim 28’de her ne kadar mekan etkisi hissedilse de bölümlenme mekana ilişkin değildir. Yanmanın etkisi bütün tuval yüzeyini dolaşmaktadır. Bu etkiler siyah-beyaz çalışmada adeta renk gibi durmaktadır. Figür belirsiz bir hareketle diyagonal bir biçimde sağa doğru kaykılmıştır. Hareket ve sınırlarındaki belirsizlik, anlamsız doku ve çizgilerle birleşerek dışavurumcu bir hava yansıtırlar. Sivas katliamında o gün otelin içerisinde bulunan Gülnaz Çolak şöyle anlatır, “Karanlık ve dumandan göz gözü görmüyordu. Çığlıklar giderek gökyüzüne yükseliyordu. Sonra, ortalığı bir sessizlik kapladı”(Çolak, 1994:236). Bu hüzne işaret eden göstergeler resimde belki tek tek yetersiz kalacaktır. Ancak resmin tamamında, yanan zeminde, zeminin rengine, figürün etrafında dolaşan doku-leke, çizgiler ve figürde böyle bir etkinin varlığı düşünülebilir.



Resim 28: Tuval Üzerine Akrilik, 85x100 cm

Sivas olaylarına ilişkin yapılan resimlerin dışında da siyah-beyaz çalışmalara devam edilmiştir. Resim 29, bu dönem de yapılan çalışmalardan biridir. Önceki çalışmaların deneyimiyle resme başlamadan önce, zeminde doku etkileri oluşturmak amacıyla, konuyla yön ve anlam ilişkisi olmayan gri tonlar sürülmüştür. Bu tonlar yer yer akıtılarak yer yer de fırça ve bezlerle elde edilmeye çalışılmıştır. Özellikle buralarda fırça kullanılmamaya yönelik bir çaba vardır. Fırçayla yapılan çalışmalarda ister istemez vücudun devinimiyle konuyla ilişkili olabilecek etkiler oluşmaktadır. Boyanın akıtma ve kontrolü daha az olan bez ile sürümlerinde ise istenilen sürprizin ortaya çıkması, yapılan çalışmayla kontrast oluşturabilecek ilişkiler yakalamakla mümkün olabilmektedir.



Resim 29: Tuval Üzerine Akrilik, 50x60 cm

Birinci çalışma aşamasından sonra resimdeki sonuç çok hızlı bir çalışma temposuyla yakalanmıştır. Resim oldukça heyecanlı bulunan birinci çalışma aşamasının ardından, çok hızlı bir çalışma temposuyla biçimlenmiştir. Aynı çalışma seansında, neredeyse görünen sonuç elde edilmiştir. Ancak figürün arkasında yer alan koyu leke fazlasıyla sert bulunmuş, zeminde kullanılan beyaz fon boyayla hafifçe kapatılarak etki yumuşatılmıştır. Böylece figür lekese bir görüntüyle ve daha çarpıcı bir etkiyle ortaya çıkmıştır.

Figür bu tuvalde de resme egemendir. Başını bir darbeden koruma çabasının getirdiği güçlü bir hareketle öne doğru eğilmektedir. Resimdeki geniş boşluklar bu hareketi öne çıkartırcasına suskundur. Figürün bastığı bir zemin olmamasına karşın, gerek dokuların çağrışımı, gerekse de figürün ayak uçlarının tuvalin sınırlarında oluşu bir zemin etkisi yaratmaktadır. Mekana ilişkin bir derinlik olmasa da, zeminde boyaların yarattığı derinlik yanılsamaları bu atmosferi çağrıştırmaktadır. Figürdeki lekese etkiler çizgilerle güçlendirilmeye çalışılmıştır.



Resim 30: Kağıt Üzerine Akrilik, 40x50 cm



Resim 31: Tuval Üzerine Akrilik, 50x60 cm



Resim 32: Tuval Üzerine Akrilik, 50x60 cm

Benzer yöntemle yapılmış bir çalışma da Resim 32'dir. Fon yine Resim 29'daki yöntemle çözülmüştür. Geniş yüzey içerisinde zeminde yer alan lekeler beyaz ile susturularak figür öne çıkarılmıştır. Buradaki figür bir köpektir. Köpek, diğer çalışmalarda olduğu gibi bu resimde de başlangıçta insanlarla birlikte düşünülmüştür. Ancak, çalışmalar sırasında figürü çağrıştıran siyah lekeler geçiren beyazla kapatılmış, yalnızca köpek figürü bırakılmıştır. Yine de kapatılan lekeler insanı çağrıştırdığından, köpeğin saldırgan hareketi insana yönelir. Köpeğin üzerindeki kesik çizgilerden oluşmuş lekeler fırçayla değil, boyaya batırılmış bez ve kağıt parçalarıyla yapılmıştır. Bu etkilerin köpeğin saldırgan çağrışımını güçlendirdiği düşünülmektedir.

Resim 33'de dikey bir kompozisyon tercih edilmiştir. Beyaz alanın içerisinde öndeki figür daha gerideki figür tarafından elindeki bir değnekle saldırıya uğramaktadır. Öndeki figür ellerini başının üzerine koyarak korunmaya çalışmaktadır. Bu çok bilindik sahnenin tekrarıyla şiddetin bizi rahatsız eden yüzünün doğrudan

çağrışımı amaçlanmıştır. İnceltilerek sürülen boya figürde biraz daha yoğunlaştırılarak kullanılmıştır.



Resim 33: Tuval Üzerine Akrilik, 70x65



Resim 34: Tuval Üzerine Akrilik, 45x45cm



Resim 35: Tuval Üzerine Akrilik, 65x80 cm

Siyah-beyaz çalışmaların temel hareket noktalarını lavi çalışmaları oluşturur. Norbert Lynton, Willem de Kooning'in 1948 yılında New York'ta açtığı siyah beyaz resimlerden oluşan sergi için "kışkırtıcı anlamlar" ağrıştırdığını yazar (Lynton, 1982:238). Siyah-beyaz için Beckman ise Mehmet Ergüven'in aktarımıyla şunları söylemektedir:

"Tıpkı erdem ve suç gibi her şey siyah ve beyaz görünüyor bana. Evet, siyah ve beyaz benim iki elamanımdır. Çoğu insan, yalnız beyazı, gerçek güzeli görmeyi düşler; siyah, çirkin ve yıkıcı olana hiç yer yoktur bunlarda. Ama ben her ikisini de almalıyım; çünkü sadece bunlarda, siyah ve beyazda, bütünlüğü içinde Tanrı'yı, onun yer yüzünde durmadan değişen dramı nasıl yarattığını görebilirim"(Ergüven 1992:81).

Siyah-beyaz çalışma, lavi tekniğiyle alışılmış bir durumdur. Ancak tuval resminde yadırgatıcı bir tutumdur. Beyazın yaşama, siyahınsa ölüme dair çağrışımları konunun yaşam ve ölüm karşıtlığıyla da örtüşmektedir. Sanatın yönü nasıl yaşama dönükse, şiddetin yönü de ölüme dönüktür.

Siyah-beyaz lavi çalışmaları, konuya ilişkin yapılan resimlerde heyecan duyulan çalışmalardan olmuşlardır. Malzemenin basitliği ve kolay elde edilişine karşın, sonuçlar heyecan verici olarak değerlendirilmektedir. Bu heyecanlanma kuşkusuz suluboyaya duyulan ilgiyle de bağlantılıdır.

Lavi çalışmalarında kumaş boyasından elde edilen boya kullanılmıştır. Fırça yerine genelde kağıtlardan yararlanılmıştır. Cam kavanoza hazırlanan boyaya, kağıt batırılarak, gerek çizgiler gerekse lekeler elde edilmeye çalışılmıştır. Tıpkı suluboyada ve akrilikte olduğu gibi, resim aşama aşama tamamlanmıştır. Genelde figürün hareket ve desenini yakalamada kontrollü olmak için kağıt önceden ıslatılmadan çalışılmıştır. Kağıt yüzeyindeki dağılmalar çoğu zaman, çalışma sırasında boyaların damlamaları ya da sonradan su ile yapılan müdahalelerle elde edilmişlerdir. Çoğunlukla boya açık tondan başlayarak aşama aşama koyulaştırılıp ve boyaların kuruması beklenerek

resmin ortaya çıkışı sağlanmıştır. Daha sonra elde edilen lekeler çizgilerle belirginleşip güçlendirilmişlerdir.

Konu kapsamında yapılan lavi çalışmalarının çoğu bir dönemde yapılmış çalışmalardır. Bunda elde edilen sonuçtan etkilenmenin yanı sıra, kullanılan boya ve kağıdın da önemi fazladır. Kağıt, desen çizimi içi hazırlanmış defterin yapraklarından oluşmaktadır. Çok hafif grenleri olan bu kağıt, çalışmalar için genelde olumlu sonuçlar vermiştir.



Resim 36: Kağıt Üzerine Mürekkep 25x34 cm

Resim 36'da iki insanın ortalarına aldıkları insanı dövdüklerini görürüz. Dövme eylemi net ve anlaşılırdır. Bu anlaşılabilirlik malzemenin olanaklarından ve yönlendirmesinden de kaynaklanmaktadır. Kat kat üst üste binmiş dağılan boyaların arasında hareketin netliği, mesajı doğrudan iletmesi, daha az rahatsız edici bulunmuştur. Oysa mesajı doğrudan iletilmesinden genelde kaçınılmıştır. Kağıdın alt tarafında sıralı bir kompozisyon oluşturulmasına karşın, resimde monotonluk etkisi

görünmez. Bunda ortadaki figürün diz çökerek eğilmiş durumda olmasının yanı sıra, boyaların dağılımı ve figürlerin eylemliliğinin de etkisi vardır. Zeminde anlam olarak ilişkisiz duran lekeler, resimde beklenmedik etkiler yaratırlar. Bu ilişkisizlik, resmin çarpıcılığını, etkililiğini artırmasının yanı sıra, resmi görsel olarak da zenginleştirirler.



Resim 37: Kağıt Üzerine Mürekkep, 34x25 cm



Resim 38: Tuval Üzerine Akrilik, 90x100 cm

Bir başka çalışma gurubunu da, siyah akrilik boyanın içerisine, renk katılarak yapılan resimler oluşturmaktadır. Örneğin Resim 38’de kullanılan egemen renk, siyah akriliğin içerisine kırmızı tonlar katılarak elde edilmiştir. Bu çalışma gurubunda yer alan resimler, daha önce yapılan lavi çalışmalarından hareketle oluşturulmuşlardır. Lavi çalışmalarında elde edilen sonuçlar daha büyük boyutlarda tuval yüzeyinde denenmek istenmiştir. Ancak çalışmaların sürekliliğinde, bu isteğe yaklaşılsa da, tam anlamıyla böylesi bir deneme yapılamamıştır. Resim 38, tuval üzerine yapılmış bir lavi çalışması gibidir. Su ile inceltilen akrilik, bez, fırça, kağıt gibi karışık malzemelerle tuval yüzeyine sürülerek figürler elde edilmiştir. Lavide olduğu gibi alttaki tonların varlığını ve etkisini koruyabilmek için, boyalar hem transparan hem de kat kat, üst üste, her bir katın kuruması beklenerek oluşturulmuşlardır.



Resim 39: Kağıt Üzerine Mürekkep, 25x34 cm



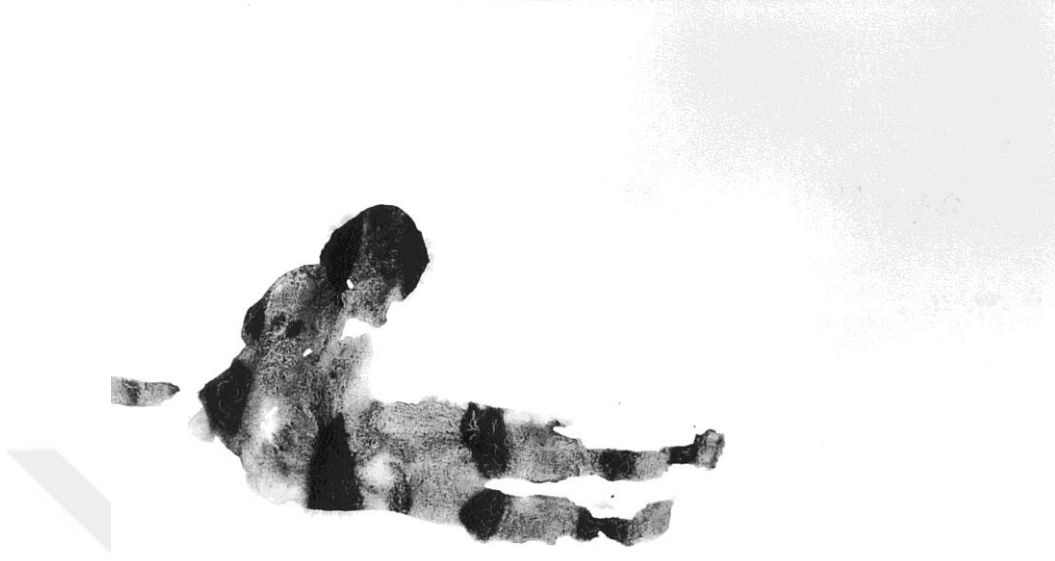
Resim 40 : Kağıt Üzerine Mürekkep, 25x34 cm

Resimdeki fon, renk tonlarıyla zenginleştirilmiş bir suskunluğun içerisinde. Fonda yer alan beyazlar, yer yer figürlerin üzerlerine gelerek mekandaki derinlik etkilerini azaltırlar. Aynı zamanda bir yanılsama içerisinde beklenmedik etki yaratırlar. Aynı tür çözümleme bir çok çalışmada kullanılmıştır.

Çoğu zaman resim kendi atmosferini kendi yaratmaktadır. Resimdeki bulgular, resmin tamamlanmasında yönlendirici olmaktadır. Bu nedenle elde edilen renk, doku, çizgi resmin oluşum sürecinde ortaya çıkmıştır. Sırtları dönmüş üç figür bir eylemin içerisinde. Resmin sağ alt tarafında yer alan figürün elinde belirsizliğin içerisinde bir sopa vardır. Ortadaki figür ise elini kaldırmış, bir şeyler fırlatmaktadır. Olasılıkla bu bir taşdır. Ancak ne elin tamamı ne de fırlattığı “şey” görünmez. Bu yaklaşım, ayrıntıdan ve belirginlikten uzak olma isteğinin sonucu olduğu kadar, ileriye doğru yönelen elin resimde yarattığı bölünme etkisinden kaçınmak için de böyle yapılmıştır. Resmin ilk oluşum aşamalarında el çizilmiş, ancak fazlasıyla sert bulunmuş ve fona sürülen beyaz ile kapatılmıştır.

Bazen resim yapılırken desene ilişkin ayrıntılar çizilmiş, ancak daha sonra çalışma sırasında transparan boyalarla kapatılmıştır. Bu yöntemle resmin altındaki desenin etkisi hissettirilmeye çalışılmıştır.

Bu konuyla ilgili yapılan bütün resimlerde, lekeselel tavırlara yer verilmiş, rastlantıya dayalı buluşlar hedeflenmiş, yenilikçi tutum devinen lekelerde aranmıştır. Bu biçem arayışı içerik düzleminde şiddet karşıtlığıyla bütünleşme çabasını da amaçlamıştır.



Resim 41: Kağıt Üzerine Mürekkep, 35x50 cm



Resim 42: Kağıt Üzerine Mürekkep, 13x19.5 cm



Resim 43: Kağıt Üzerine Mürekkep, 25x34 cm



Resim 44: Kağıt Üzerine Mürekkep, 33x46 cm

SONUÇ

İnsan doğası da tıpkı diğer canlılarda olduğu gibi şiddet ögesini içinde barındırır. Ancak, bu öge insanın “yaşama” ve “öz savunma” alanlarına ilişkindir. Tarihsel süreçte şiddet bu alanların dışına taşmış, insanın doğaya ve kendisine yabancılaşması sonucu farklı bir boyut kazanmıştır. İnsan ne melektir ne de şeytan, iyiye olduğu kadar kötüye de yönelebilen bir varlıktır. Bu bağlamda temel tutum şiddeti insanın doğal bir davranışı olarak kabul etmek değil, onunla her alanda mücadele etmek olmalıdır.

Şiddet, biraz da yaşamı yaratamayan, dönüştüremeyen insanların başvurduğu bir yoldur. O nedenle de sanatın var oluşuyla çelişir. Şiddetin yönü yıkıma, ölüme, öldürmeye, sanatın yönü ise var olmaya, yaratmaya, değişime, dönüşüme ve yaşama yöneliktir. Yüzyıllardır sanatçıların şiddeti bir kahramanlık ögesi olarak görmenin dışında, eleştirel bir bakışla olumsuzlayan yapıtlar ortaya koymaları bundan ötürüdür. Bu çerçevede Picasso’nun “*Guernica*”sı, Goyanın “*Savaşın Felaketleri*”, Kathe Kollwitz’in “*Ölüm*”ü, Robert Motherwell’in “*İspanya Cumhuriyetine Ağıt*”ı resim sanatının başyapıtları olarak karşımızda dururlar.

Sanat insanın uygarlaşma çabasının bir sonucudur. Şiddet ise uygar olmayan tutum ve davranışları imler. Sanatın gücü şiddeti önlemede sınırlı, belki de yetersiz kalacaktır. Ancak, daha insanca, yaşanılır bir dünya için uygarlaşma sürecine katkıda bulunmaya devam edecektir. Bu çalışmayla amaçlanan da özgün bir resim dili arayışı içerisinde bu sürece katkı sağlamaktır.

Konu çerçevesinde akrilik, suluboya ve lavi teknikleriyle resimler yapılmıştır. Her üç teknikte de konunun anlatımını zenginleştiren farklı malzemeler kullanılmaya çalışılmıştır. Bu üç teknik kullanımlarıyla birbirlerine oldukça yaklaşmıştır. Başlangıçta amaçlanmamasına karşın iyice inceltilmiş akrilik boya çalışmaları süreç içinde heyecan yaratmış ve farklılık içermiştir. Bu tutum yapılan çalışmalarda da var olan lekesel çözüm ve yaklaşımların biraz daha soyuta doğru yönelmesini sağlamıştır. Boyanın bu tür üst üste ve ince kullanımının resimde

harekete dayalı dramatik etkiyi artırdığı düşünülmektedir. Akrilik ve lavi çalışmalarında boyanın sürümünde fırçanın dışında kağıt, bez gibi malzemeler denenmiş, bu da anlatımın plastik dilini zenginleştirmiştir. Tuvalin üzerinde kağıdın yakılmasıyla elde edilen efektler de anlatımı çeşitlendirmek için yapılan denemelerdir.

Boyanın böylesi kullanımı resimlerin kompozisyonlarında da belirli farklılıklar oluşmasına katkı sağlamıştır. Bu çalışma sürecinin sonunda, önceki resim serüvenindeki adeta yeryüzünü ve gökyüzünü (çok dolaylı olarak) çağrıştıran bölümler, yerlerini daha soyutlanmış resim alanlarına bırakmışlardır. Bu alanlardaki figürler, boyut olarak büyüyerek tuvale egemen biçime dönüşmüşlerdir. Şiddet konusunun insanlar için olumlu bir çağrışımının olmadığı yaklaşımı, siyah-beyaz çalışmaların düşünsel zeminini oluşturmaktadır.

Resimlerde rastlantıya dayalı etkiler arama, sonuçlar elde etme bir yöntem olarak kullanılmıştır. Bunun toplumsal olaylardaki rastlantısallıkla da örtüştüğü düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

ARENDT, Hannah. *Şiddet Üzerine*, (Çev. Bülent Peker), İstanbul: İletişim Yayınları, 1997

ASHTON, Dore. *Picasso Konuşuyor*, (Çev. Mehmet Yılmaz-Nahide Yılmaz), Ankara: Ütopya Yayınevi, 2001

BERGER., John. *Picasso 'nun Başarısı Ve Başarısızlığı*, (Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy), İstanbul: Metis Yayınları, 1989

ÇOLAK, Gülnaz, *Sivas Kitabı*, Ankara: Edebiyatçılar Derneği, 1994

ELGER, Diet. *Expressionism*, Köln: Taschen Verlag GmbH, 1991

ERGÜVEN, Mehmet, *Yoruma Doğru*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992

EROL, Turan, "Su ve Boya.", *Su Resimleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001

FREUD, Sigmund. *Kitle Psikolojisi*, (Çev. Kamuran Şipal), İstanbul: Cem Yayın Evi, 2000

FROMM, Erich. *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı* (Çev. Yurdanur Salman/ Nalan İçten), İstanbul: Payel Yayınları, 1994

HADSIMICOLAOU, Nilos. *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, (1973) (Çev. M. Halim Spatar). İstanbul: Kaynak Yayınları, 1987

Institut für Auslandsbeziehungen, *Kathe Kolwitz*, Grafiken Zeichnungen Plastiken, publica (Çev. Recai Hallaç), Berlin: 1985

İPŞİROĞLU, Nazan ve Mazhar. *Sanatta Devrim*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993

KAGAN, Moïssej, *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, (Çev. Aziz Çalışlar), Altın Kitaplar Yayınevi, 1982

KEANE, John. *Şiddetin Uzun Yüzyılı*, (Çev. Bülent Peker) Ankara: Dost Yayınları, 1988

LORENZ, Konrad, “Saldırganlığın spontanlığı.”(Çev. Müjgan Şahinoğlu), İstanbul: Cogito 6-7,1996

LYNTON, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü* (Çev. Cevat Çapan), İstanbul: Remzi Kitabevi,1982

METE, Levent. “Toplumda Şiddetin Kaynağı.”, *Cumhuriyet Bilim Teknik*, 17Ağustos 1996

RİCHES, David. *Antropolojik Açıdan Şiddet* (Çev.Dilek Hattatoğlu),İstanbul:Ayrıntı Yayınları,1989

The 20th- Century Art Book, London: Phaidon Press Limited, 1996

TOZAR, Zeynep. “Çağın Terör Olayının Ardından... Suç Beyinde mi?”, *Bilim ve Teknik*, Ankara: TÜBİTAK Yayınları Ekim 2001:48-53

Türkçe Sözlük, Ankara: Türk Dil Kurumu,1983

WOLFF, Janet. *Sanatın Toplumsal Üretimi*, (Çev.Ayşegül Demir), İstanbul: Özne Yayınları, 2000

WÖFFLİN, Heinrich, *Saat Tarihinin Temel Kavramları* (Çev. Hayrullah Örs), İstanbul: Remzi Kitabevi,1990

YARDIMCI KAYNAKLAR

AKÇAM , Taner. “ *Türkiye’de Şiddet Sorunu*”, Yeni Bin yıl,20-08-2000, syf,15

BALCIOĞLU, İbrahim. *Şiddet ve Toplum*, İstanbul: Bilge Yayınları, 2001

BELGE, Murat. “Savaş ve Sanat”, *Milliyet Sanat*, 454, 15 Nisan, 1999:4-6

BULAÇ, Ali. “İnsan Hakları ve Özgürlük”, *Milliyet Sanat*, İstanbul:244,15 Temmuz
1990:7-9

CASTELLS,Manuel. *Kent, Sınıf, İktidar*, (Çev.Auman Erendil),Ankara:Bilim ve
Sanat,1997

ÇUBUKÇU, Aydın. “Gölgelere Karşı Savaşın Anlamı”, *Evrensel Kültür*, İstanbul:
119, Kasım, 2001:26-29

DEMİRER, Temel. “Propagandacı Terör Söylenceleri ve Gerçek”, *Evrensel Kültür*,
İstanbul: 119, Kasım, 2001: 35-40

DÖNMEZER, Sulhi. “Çağdaş Toplumlarda Şiddet ve Mafia Suçları.” ,Cogito.
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: YEM Yayın

ERCAN, Ferhan. *Dinsel Şiddet*, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları,1997

ERGÜVEN, Mehmet. “Şiddet ya da bir fotoğraf üzerine çeşitlemeler.”, *Türkiyede
Sanat*, İstanbul: Ocak-Şubat, 1996:56-57

GRASS, Günter. “Ölüleri sayma biçimimiz.”, *Cumhuriyet Dergi*, İstanbul:

4 Kasım2001

GÜNBULUT, Şükrü. “Madımak Yıkımında Vurgulamak İstediklerim.”, *Sivas kitabı*,

Ankara : Edebiyatçılar Derneği, 1994

IŞIKLI, Alpaslan.”Yeni Dünya Düzensizliği ve Sivas’ta Olanlar.” *Sivas*

kitabı, Ankara:Edebiyatçılar Derneği,1994

İNSEL, Ahmet. “İç düşman ideolojisi.”, *Radikal*, İstanbul: 25 Kasım 2001

KILIÇBAY, Mehmet Ali. “Varoluşun Reddi Olarak Terör”, *Milliyet Sanat*, İstanbul:

244, 15 Temmuz, 1990: 10-11

KONGAR,Emre. “*Kültür sanat Alanında Demokratikleşme.*”, İstanbul : a +A

Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 3, 1992

KÖKNEL, Özcan. “*Bireysel ve toplumsal şiddet*”, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi,

2000

KUM, Burhan. “Sanat mı? Gerek yok”,, *Türkiye’de Sanat*, İstanbul:50,Eylül-

Ekim,2001:38-39

OZANKAYA, Özer. Toplum Bilim, İstanbul : Cem Yayınevi,1999

ÖZDAL, Hakkı. “Emperyalizm ve Terör.”, *Evrensel Kültür*, İstanbul:119, Kasım,

2001:30-32

REEMSTSMA, Jan Philipp. *Vahşeti Kavramak*, (Çev.Ender Ateşman),İstanbul:

Ayrıntı Yayınları,1998

SOMERSAN, Semra. *Cogito*, İstanbul, YKY, 6-7 Kış-Bahar, 1996:7-21

ŞAHİNOĞLU, H.Nedim. *Yakın Tarihimizde Kitlese Katliamlar*, Ankara:Ayyıldız

Yayınları,1999

TANİLLİ, Server. *Yüz Yılın Gerçeğı ve Mirası*, İstanbul: Say Yayınları, 1984,1.cilt

