

173265

ÖRTÜLÜ ŞİDDET RESİMLERİ

Rahman Işık SARIALIOĞLU

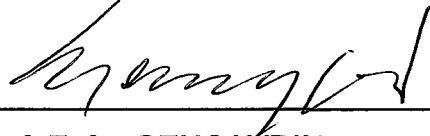
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Eseri Raporu

Ankara, 2006

KABUL VE ONAY

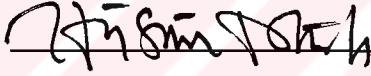
Rahman Işık SARIALIOĞLU tarafından hazırlanan "Örtülü Şiddet Resimleri" başlıklı bu çalışma, 05 Haziran 2006 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Eseri Raporu olarak kabul edilmiştir.



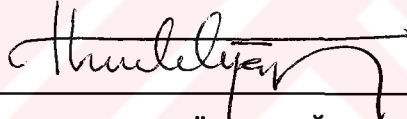
Prof. Zafer GENÇAYDIN



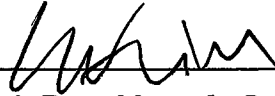
Prof. Hasan PEKMEZCI



Prof. Hüsnü DOKAK



Prof. Tansel TÜRKDOĞAN



Yrd. Doç. Mustafa Salim AKTUĞ (Danışman)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.



Prof. Dr. İrfan ÇAKIN

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

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

Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

05 Haziran 2006

Rahman Işık SARIALIOĞLU



ÖZET

SARIALIOĞLU, Rahman Işık, Örtülü Şiddet Resimleri, Yüksek Lisans Eseri Raporu, Ankara, 2006.

Yaşam, gördüğümüzün ya da bizlere söylenenin aksine şiddet ile yoğrulan ve bu şiddeti insan üzerinde kusan bir gerçeklik. İdeolojinin ve iktidarın bizlere sürekli söylediği gibi aydınlık bir çağdan uzaktayız.

Örtülü Şiddet Resimleri, yaşamın görünmeyen diğer yüzünün görünür kılınmasını amaçlamaktadır. Yaşamın asıl yüzü olan şiddet, ideoloji tarafından sürekli gizlenen, üzeri örtünen bir gerçeklik. Örtülü Şiddet Resimleri'nde kendini örten şiddet açığa çıkarılmış ve bir nesnede görselleştirilmiştir. Bu nesne ölü hayvan kadavrasıdır. Kadavra, yaşamın asıl yüzünü, yani şiddeti kendinde taşıyabilen bir nesnedir. İnsan ise kadavranın altında acı çeken ve şiddet içeren gerçeklikle mücadele halindedir. Kendi içerisine gömülen insan, iktidara dönüşmemek için varoluşunda başkaldırıcıyı arar. Kadavranın ağır gövdesi ve bireyin yalnızlığı, dünyanın hep gizlenen trajik yüzünü yansıtmak içindir. Kadavra ve insan siyah fonda oluşturulmuştur. Çünkü siyah, henüz iktidar tarafından yazılmamış, daha doğrusu ideolojiye dönüşmemiş bir uzamdır. Özgürlük ancak böylesi bir uzamda gerçekleşebilir.

Sanat, tarih boyunca sürekli gizlenen şiddeti sıklıkla dışavurmuştur. Yaşamın görünmeyen yüzünü, karmaşık gerçekliğini görünür kılan sanat, ontolojisinde yaşama karşı bir başkaldırıcıyı da taşır. İdeolojinin kozmosuna karşı bir kurgu olan sanat, insanın hayatı yeniden kurguladığı üçüncü gerçekliktir. Özgürlük, böylesi üçüncü bir gerçeklikte kurgulanabilir ancak.

Anahtar Sözcükler: Şiddet, İdeoloji, İktidar, Kozmos, Başkaldırıcı.

ABSTRACT

SARIALIOĞLU, Rahman Işık, Covered Violence Paintings, The Report of Master of Arts Work. Ankara, 2006

Life is a reality that is kneaded with violence which vomited onto human in contrast to what human see or what said to human. Human is so far from age of light that claimed by ideology and power.

Covered violence paintings aim to make observable other face of life. Violence as a real face of life is a reality that tried to be covered by ideology. Violence which is covered become visible and visualized by an object in covered violence paintings. This object is animal carcass. Carcass is an object that carries violence, real face of life. Human is suffering and struggling against reality that contains violence under the carcass. Human who lapsed in himself, search revolt which is in his existence not to be part of power. Heavy body of carcass and loneliness of individual are for reflecting tragic face of world. Carcass and human are formed in black background because black is a space that was not written or transformed to ideology by power. Freedom can only exist in such space.

Art uncovered violence that covered continuously during the history. Art which visualized non visible and complex reality of life carries a revolt against life in its ontology. Art as a fiction against cosmos of ideology create a third reality in which human can form a new life. Freedom can only form in such third reality.

KEY WORDS: Violence, Ideology, Power, Cosmos, Revolt

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

İç Kapak.....	
Kabul Ve Onay.....	I
BİLDİRİM.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
RESİMLER ÇİZELGESİ.....	VI
GİRİŞ.....	1
I.BÖLÜM	
1.1.TARİHSEL SÜREÇTE ÖRTÜNEN ŞİDDETİN DIŞAVURUMU.....	6
II.BÖLÜM	
2.1 ÖRTÜLÜ ŞİDDET RESİMLERİ.....	28
SONUÇ.....	50
KAYNAKÇA.....	52
ÖZGEÇMİŞ.....	55

RESİMLER ÇİZELGESİ

- Resim 1: Caravaggio, Kuşkucu Thomas, t.ü.yağlıboya, 107 x 146 cm, 1600....8
- Resim 2: Caravaggio, Aziz Matta'nın Çağrısı, t.ü. yağlıboya, 322 x 340 cm, Luigi dei Francesi, Roma.....9
- Resim 3:Velazquez, 1644 - 1648 Arakhne Söylencesi, t.ü. yağlıboya, 167 x 252 cm,Muse del Prado, Madrid.....11
- Resim 4: Velazquez, X.Innocentius, 1650, t.ü. yağlıboya, 140 x 120 cm, Galleria Doria-Pomphilj, Roma.....14
- Resim 5: Rembrandt, Otoportre, 1669, t.ü. yağlıboya, 86 x 70.5 cm, The National Gallery, Londra 15
- Resim 6, Goya, Otoportre, 1790-95, t.ü. yağlıboya, 42 x 28 cm, Royal Academy of San Fernando, Madrid.....17
- Resim 7: Gericault, Theodore, Medusa'nın Salı, t.ü. yağlıboya, 490 x 720 cm, Louvre, Paris, Fransa, 1818 – 1819.....19
- Resim 8: Van Gogh, Otoportre, 1887 – 1888, t.ü. yağlıboya, 44 x 37.5 cm, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam, Hollanda 20

- Resim 9: Edvard Munch, Çiğlık, 1893, mukavva üzerine yağlıboya, tempera ve Pastel, 91 x 73. 5 cm, National Gallery, Oslo.....21
- Resim 10: Bacon, Francis, İsimli, 1952, t.ü. yağlıboya, 193 x 137 cm, Private Collection.....23
- Resim 11, Nitsch, Hermann, Orgien Mysterien Theatre'dan, 1998.....25
- Resim 12, Saville, Jenny, İsimli, 2003, t.ü. yağlıboya, 213.4 x 243.8 cm, Gegosion Gallery, NY.....26
- Resim 13: İsimli, 2002, t.ü. akrilik, 146 x 82 cm, Ankara.....29
- Resim 14: İsimli, 2004, t.ü. akrilik ve yağlıboya, 130 x 150 cm, Ankara.....30
- Resim 15: Örtülü Şiddet Resimleri I, 2005, t.ü. akrilik, 150 x 120, Ankara.....31
- Resim 16: Maleviç, Siyah Kare, 1914 – 1915, t.ü. yağlıboya, 79.6 x 79.5 cm, The Tretyakow Gallery, Moskova.....33
- Resim 17: Adnan Çoker, Mor Kare, 1995, t.ü. akrilik, 170 x 170 cm, Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu.....33

- Resim 18: Örtülü Şiddet Resimleri , 2005, t.ü. akrilik, 150 x 120, Ankara.....35
- Resim 19: Örtülü Şiddet Resimleri, 2006, t.ü. akrilik, 130 x 90 cm, Ankara.....36
- Resim 20: Örtülü Şiddet Resimleri, 2006, t.ü. akrilik, 130 x 90 cm, Ankara.....37
- Resim 21: Rembrandt, Kesilmiş Öküz, 1655, t.ü. yağlıboya, 94 x 69 cm, Paris, Louvre Müzesi.....40
- Resim 22: Soutine, Kesilmiş Sığır, 1924, t.ü. yağlıboya, 116.2 x 80.6 cm, Minneapolis Institute of Arts, Minnesota, USA41
- Resim 23: Bacon, Francis, Et ve Figür, 1954, t.ü. yağlıboya, 129.9 x 121.9 cm, The Art Institute of Chicago.....42
- Resim 24: Örtülü Şiddet Resimleri, 2006, 150 x 111 cm, t.ü. akrilik, Ankara.....44
- Resim 25: Örtülü Şiddet Resimleri, 2006, 150 x 111 cm, t.ü. akrilik, Ankara.....45
- Resim 26: İsimli, 2000, k.ü. akrilik, 5 x 10 cm, Ankara.....46

GİRİŞ

Tanrı tutmuş nefesini
Gözlerini dikmiş yere
: İnsanın dışlarında insan
Zaman
Çıldırarak
Üzere!¹

“ Yanlış yaşam, doğru yaşanamaz”²

Zaman karanlık! İnsan yaşadığı tüm çağlardan daha aydınlık bir çağda yaşadığının yanılsaması içerisinde. Nedir bu yanılsamanın kaynağı? Aydınlık karanlıklar içindeyiz. Kozmosun kendisi düzen demek ise hepimiz bir tür düzenin parçaları değil miyiz? Bir kurgu olan Kozmos’un içerisinde bizler de ölü sahiplerinin düzenlediği mezar taşları mıyız? Herkes kendi mezarını kendi sırtında taşır. Bu gerçeğin farkına vardığımız an özgürleşeceğiz belki de.

Yaşam kurgusal bir bütündür. Kaosun (karmaşa, düzensizlik) düzenlenmesiyle oluşan Kozmos (evren) bir tür kurgu değil mi? Her kurgu bir müdahale olduğuna göre, kendi içerisinde şiddeti taşır demektir. Kozmos, kendi içerisinde potansiyel bir şiddeti de barındırır.

Kurgulanmış yaşamlar içerisinde yaşamaktayız.

“ İnsanlarla kendi ihtiyaçları arasına piyasanın ve yabancılaşmış bir toplumsal mekanizmanın girdiği bir toplumda; bütün sözde doğal, kendiliğinden, dolaysız şeyler gerçekte bin türlü dolayımından geçerek ortaya çıkmaktadır.”³

Üzeri sinsice örtülmüş bir şiddet var güvenli yaşamlarımızın içinde. İnsan ne kadar güven içerisinde yaşıyorsa o kadar da şiddetin içerisinde yaşıyor

¹ SARIALIOĞLU, Kenan, “Kara Zaman Şiirleri”, Ankara, Kül Sanat Yayıncılık, 2006, s: 32

² ADORNO, Theodor, “ Minima Moralia”, İstanbul, Metis Yayınları, 1998, s: 41

³ HORKHEİMER, Max, “Akıl Tutulması”, İstanbul, Metis Yayınları, 1990, s: 27

demektir. İnsanı ve hayatı kurgulayan tüm ideolojik kozmoslar (devlet, iktidar, toplum...) insanın insana olan güvensizliğinden beslenmekte. İnsanın bir düzen aygıtına ihtiyacı varsa bu, insanın bir tür kaos olduğunun onaylanması demektir. Ve tüm bir yaşamın üzerine çöken kurumsal aygıtlar boşluğu (kaos-insan) kurgulamak isterler. Böylesi bir kurgu ile birlikte yaşamlarımıza tecavüz edilmiş demektir. Hiçbir yerde göremediğimiz bir “şiddet” sığınmıştır yaşamlarımıza. Düzenli şiddet ya da “örtülü şiddet”!

“ İyi ve kötü, herkesin zehir içtiği yere Devlet diyorum: İyi ve kötü herkesin kendini kaybettiği yerdir Devlet: Devlet evrensel yavaş intihara hayat denilen yerdir.”¹

“Örtülü Şiddet Resimleri” yaşamın çıplak bir gerçeklik değil, içerisinde şiddetin gizlendiği bir kurgu olduğunu söylemek derdindedir. Bu resimlerin derdi, üzeri örtülmüş şiddeti açığa çıkarmak ve insanı tedirgin etmektir. Yaşamın içerisinde hem bizim onu tükettiğimiz hem de onun bizi tükettiği bir güç barınmaktadır. İktidarın gücüdür bu! O, bütün yaşam anlarına sızan ve o yaşamların şeklini alan akışkan bir güçtür. Ama biz, kendini gösteren varlığın içerisinde, böylesi bir gücü göremeyiz ilk bakışta. Şiddetin üzeri örtülmüş, bir tür düzene dönüştürülmüştür. Ve şiddet ile yoğrulan yaşam, görmeyen gözler için metafiziğe dönüşmüştür bile çoktan. “Örtülü Şiddet Resimleri” düzenin metafiziğini ya da varlığın ana gövdesini çıplak bir şekilde görünür kılmanın derdindedir. Bu ana gövde “şiddettir”! Şiddeti örtülü bir şekilde biçimleştirmektense onu açığa vurmanın seçilmesi, algılayanın yaşam güvenliğini (iktidarın ikiyüzlü kurgusunu) sarsmanın en etkili ve en açık biçimi olmasındandır. Resimlerde “şiddet” açık bir şekilde gözlerimizin önündedir. Fakat bu, dünyadaki ve zihinlerimizdeki örtülü şiddetin açığa vurulup teşhir edilmesi içindir. Zihinlerimizde örtülü olan şiddet, resimlerde görünür kılınmıştır.

Ölü hayvan gövdeleri ve et, böylesi bir şiddeti görselleştirmek için en uygun nesnedir. Kadavranın tiksindiriciliği ve tüketilebilir bir “şey” oluşu, (elbette tüketilen nesne kadavranın kendisi değil, ettir. Fakat etin de kadavranın bir

¹ Aktaran: MARSHALL, Peter, “ Anarşizmin Tarihi”, Ankara, İmge Kitabevi, 2003, s: 240

parçası olduğunu, ondan koptuğunu unutmamak gerekir) yaşam içerisindeki kurgunun ikiyüzlülüğünü görselleştirir. Kadavra, hem yaşayabilmemiz için bir besin kaynağı olan etin var olduğu alan, hem de canlı bir varlığın ölüsüdür. Eş zamanlı bir şekilde yaşamı ve şiddeti kendinde taşır. O, yaşamımızın besini de olduğu için kendindeki şiddeti metafizikleştiren bir nesnedir. İdeolojik kozmosun örttüğü şiddetin açığa çıkarılması için, hayvan kadavrası seçilmiştir. Böylelikle metafizik şiddet, plastik değerlerle açık şiddete dönüştürülmüştür. Bir yapıt olan resimde, “örtülü şiddet” görünür kılınmıştır ve tüm ağırlığıyla resimdeki uzamda hissedilmektedir. İktidarın görünmeyen ağırlığı (örtülü şiddeti) “şey”leşmiştir.

“Örtülü Şiddet Resimleri” genellikle yaşamdan yalıtılmış siyah zeminler üzerinde oluşturulmuştur. Siyah rengin derinliği ve “hiç”liği, ideolojik kozmosu görselleştiren “kadavra” biçiminin karşıtı ve gerilimi olarak kurgulanmıştır. “Kadavra”, kozmos ve düzen demek ise, siyah uzam özgürlük ve “belirlenmemişlik” demektir. Özgürlük, böylesi bir “hiç”likte çoğalabilir ancak Düzenin, aynı zamanda insanın bir tür kaos, belirsizlik olduğunu onayladığı yukarıda belirtilmişti. Demek ki ideolojik kozmos kendi içerisinde kendinin karşıtını da barındırmaktadır. Bu karşıt gizilgüç, insanın belirsizliğinin taşıdığı potansiyel özgürlükte barınır.

“İnsan özgür olmaya mahkûmdur, zorunludur!”¹

İnsan nerededir bu resimlerde? O, eş zamanlı bir şekilde özgür ve tutsak olmanın trajedisini yaşamaktadır. Sonsuz bir “özgür siyah”ın içerisinde. Fakat insan, aynı anda düzenin de içerisinde olduğu için özgürlüğü görememektedir. Ve saldırmak üzere olan yaralı bir hayvan gibi acı çekmektedir. “Yanlış yaşam doğru yaşanamaz” diyordu Adorno. İnsanı böylesi bir gerilimin uçurumuna sürüklemektir bu resimlerin sorunu. Belki de “özgürlük uçurumun kıyısında olmaktır!”.

“... Sınırları ihlal eden sanatçı, kültürün onu metalaştırma ihtiyacı karşısında etkin bir isyan halindedir, “canlı bir şey, sürekli dönüşüm potansiyeli taşıyan bir şey”

¹ SARTRE, Jean-Paul, “Varoluşçuluk”, İstanbul, Say Yayınları, 2003, s: 37

yaratır –Pound ciddi edebiyatın karakterini böyle tanımlar. Sahici sanatçının suçu orijinalite suçundan ibarettir.”¹

Uçurumun kıyısında olan insan, sınırları ihlal etmek üzeredir ve bu ihlalin bilincindedir. Artık o insan kendini “diğerlerinden” farklı görür. O, birey olma yolunda büyük bir adımın eşliğindedir. Diğerlerinden ayrılmış bir günahkârdır, ona günahkâr diyenler onlardır! (İnsan-Das Man)

“Gündelikliğin kendisi insandır ki, kendini boş konuşmada anlatan kamusal yorumlanmışlıkta oluşturur!”²

“İşte tam da bu noktada karşımıza bir özne olarak çıkan “das Man”, yani “onlar”dır. Onlar, insanın kendinden kaçışının, kendi varlığını unutmasının aracısı olan ortamın, yani gündelik yaşamın öznesidir. Bu özne kimdir diye sorulacak olursa verilebilecek en kestirme yanıt herkes ve hiç kimse olacaktır. Çünkü “Onlar” ; ne bunlar, ne şunlar, ne bazıları, ne de hepsinin toplamıdır. “Onlar”ın varlık alanı, kamu olarak adlandırılan muğlâk bir yığındır ve “das Man” bu varlık alanında kendisini bir yaşam biçimi olarak gösterir...”³

Heidegger’in sözünü ettiği “das Man”, bireyin kendi yaşamının üzerinde baskın yaşam biçimi olarak kendini sunar. Das Man, ilk bakışta üzerimize gelen yığınların ağırlığını sezdiriyor. Das Man kavramı, kendi içerisinde örtülü şiddeti taşıyor gibi. Boşlukta ağırlığınca sallanan kadavra, yaşamlarımızın kalıplarına dönüşen das Man’ı anımsatıyor. “Onları “ benliğimizden çıkardığımızda geriye ne kalır? Kalsa kalsa yaşayamadığımız bir yaşamın ölümcül sorusu kalır! Resimlerdeki figürler, böylesi kaygı uyandıran sorunun cevabını verebilmek için kendi içlerine kıvrılmışlardır. Fırça vuruşlarındaki hareket, bireyin “das Man”dan (İnsan’dan) gördüğü şiddeti imler. Dışarıdan gelen bir şiddettir bu. Birey “Onlar”ın nesnesidir. “Yanlış yaşam”ın bilincinde olan birey, kendi içine gömülmüş gibidir. Bilmenin ona yüklediği kaygının acısını çekmektedir.

¹ LENTRİCCHIA, F. ve MCAULIFFE, J. , “Katiller, Sanatçılar ve Teröristler”, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s: 35

² HEİDEGGER, “Varlık ve Zaman”, İstanbul, İdea Yayınları, 2004, s: 252

³ SAVAŞ, Hakan, “Sinema ve Varoluşçuluk”, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayın, 2003, s: 127

Farkında olmanın ona yüklediği sorumluluk sayesinde o, acısını sırtında taşıyabilen bir insandır artık. Fırça vuruşlarındaki şiddet, eşzamanlı bir şekilde dışarıdan gelen şiddete ve bireyin içinden doğan acının mutlu tomurcuğuna, başkaldırıya işaret eder. Resimlerdeki uzamın genelde koyu ve siyah tonlarda olduğundan söz edilmişti. Bunun nedeni, ideolojik kozmosun (örtülü şiddet) karşıtı olan hiçliğe gönderme yapmaktır.

“Kaygıdan kayıp hiçliğe varmak, kaygıyı araştırmak için; kaygıyı çepeçevre sarmak için, kaygıyı en geniş ufku içinde görebilmek için. Özgürlüğü yaşamak için, Hiçlik kaygısı özgür olanın kaygısıdır, özgürleşme kaygısıdır: Zincirleri kırma kaygısı.”¹

İdeolojik kozmosun şiddetinin ve bireyin kaygısının hiçlikte, yaşamdan yalıtılmış bir uzama yerleştirilmesi, insanın kaygısının hiçlik-özgürlük tarafından sarılması içindir. İnsanı belirleyen yaşamı da (kadavra) içine alan belirsiz bir uzamdır bu. Yaşamın dönüştürülmesinin gizilgücünü taşıyan belirsiz bir uzam. Yazılmış, ideolojik uzama karşı, henüz yazılmamış bir uzam!

¹ İNAM, Ahmet, “Kaygı Gülü Açarken”, Doğu Batı, Sayı: 6, 1999, s: 89, 90

I.BÖLÜM

1.1. TARİHSEL SÜREÇTE ÖRTÜNEN ŞİDDETİN DIŞAVURUMU

İnsan, hemen hemen yaşadığı tüm çağlarda şiddet ile beraber yoğrulmuştur. Uygarlaşma aşamasında doğayı kurgulanacak eksik bir varlık olarak gören insan, doğaya kendini ekleyerek hem kendini hem de doğayı yeniden kurgulamıştır. Elbette bu insanın sadece doğaya ait bir varlık olmadığına bilincinde olması demektir. Doğanın insanileştirilme süreci idi. İnsan, doğada bir tür yabancıdır. Ve bu onun akıl sahibi olmasının, yani soyutlama gücüne sahip tek varlık olmasından kaynaklanır. Dünyayı soyutlayan bir güce sahip olan insan, estetik bir şiddeti de kendi içinde taşır. Sanılanın aksine sorun, şiddeti ortadan kaldırmak değil, onu estetize etmek ve etikleştirmek sorundur. İnsan her şeyden önce insanlar arası bir varlık olduğu için her zaman şiddet boyutlarına varmasa bile, öteki insanlarca oluşturulan bir müdahale ortamında yaşar; bu ortamın adı da uygarlıktır. Doğayı kurgulayan insan, doğal bir varlık olan kendisini de bu kurgunun içerisine sokar. Sonuçta o, bir doğalıdır! Eş zamanlı bir şekilde kendisi de kurgulanan bir nesne-varlığa dönüşür. Bu tür döngünün baş dönmesi, insanlığın belki de en büyük sorundur. İnsan sürekli müdahale edilen, kurgulanan bir varlıktır. "...her tür ideoloji, özne kategorisinin işleyişi sayesinde, somut bireylere somut özneler olarak seslenir."¹ Bireylere özne olarak seslenilen ideolojide insan, sanat sayesinde "özne" olarak değil de bir "birey" olarak cevap verebilir ideolojinin sesine. İnsanın soyutlama gücünün en yoğun şekilde bulunduğu sanat sayesinde birey, "somut özne" olma durumuna karşı koyabilir. Sanat, somut özneler yaratan ideolojinin soyutlandığı, örtülü şiddetin dağıldığı, öznelere karşı bireyler yaratan "karşı kozmostur".

¹ALTHUSSER, Louis, "İdeoloji Ve Devletin İdeolojik Aygıtları", İstanbul, İthaki, 2003, s:102

“Çünkü sanat, ‘somut olmayan’ın alanı olarak, genelin tikel üzerindeki egemenliğinin olası en zayıf anını da temsil eder.”¹

Sanat bir anlamda gerçekten kaçtığımız bir alandır. “Bizi sanat yapmaya zorlayan şey ise varolandan kaçış duygusudur.”² Nietzsche'nin dediği gibi sanat, en yüksek hakikattir. O halde sanat, insanı özgürleştirir ve kurgulanmışlığına karşı alternatif bir kurgu üretir. Sanat, ideolojik ve kurgulanmış dünyaya karşı estetik bir şiddettir. İnsanileşme sürecinde dünyayı kurgularken, kendisini de kurgulanan bir nesne-varlığa dönüştüren insan, sanatın hakikati ile nesne-varlık durumundan kurtularak kendi hakikati ile yüzleşir. İnsan ne bir hayvan ne de bir tanrıdır. O aynı anda, doğal oluşunun (nesnelliğinin) ve soyutlayan bir güç oluşunun (akıl sahibi oluşunun) trajedisini yaşamaktadır. İnsan hem bir yabancı hem de ev sahibidir bu dünyada. Örtülü ideolojik şiddet, insanın bu yabancılığının bastırılması için kendini sürekli yeniden kurar. Şiddetin kendini örtmesi, kendini doğallaştırması, yani kendini dokunulmaz kılması ile mümkün olur. Kendisi de doğal olan insan, üçüncü bir varlık olan sanatı yaratarak bu tür bir metafiziğin dışına çıkar. İnsan, sanat yaparken ideolojiye karşı yabancı bir eylem içerisindedir. Çünkü sanat soyutlamadır. Sanat ontolojik olarak, ne doğa ne de insanın kendisi olduğu için, bir üçüncü oluşu ile ideolojinin kendini kurgulamasına izin vermemektedir. Böylelikle, örtülü olan şiddeti açığa vurarak insandaki şiddeti estetize edip etikleştirir ve insana kendi varoluşunu, özgürlüğünü sunar. Yani sanat, bir kurgu olan ideolojide kurgudur. Metafiziğe dönüşen doğal kurgunun içerisinde başkaldıran, kozmosu dağıtan bir kurgu.

Caravaggio, (1573 -1610) doğal kurguyu aydınlatan, görünür kılan, rahatsız edici bir ağırlığı bizlere sezdirebilen, başkaldıran ve kozmosu dağıtan kurgular yaratmıştır. Caravaggio'yu sanat tarihinde ışık ve gölgenin, aydınlık ve karanlığın ressamı olarak biliriz. O, yaşamın sürekli bir gerilimi içerisinde barındırdığını çok iyi bilmekteydi. Bu sürekli gerilim, yaşamı bir arada tutan bir şiddetten doğuyordu. Caravaggio, ışık ve gölgenin yarattığı karşıtlığa dayanan

¹DELLALOĞLU, Besim F. , “Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında, Cogito, sayı:36, İstanbul, 2003, s:29

²ŞERİATİ, Ali, “ Sanat”, İstanbul, Anka Yayınları, 2004, s:89

bir gerilimi sunarak, insanı da böylesi bir gerilimin içerisine sokmaya çalışmıştır. Varolan gerilimin algı için yeniden kurgulanması, insana bir yabancı olduğunu hatırlatır adeta. Yapıt yoluyla farklı biçimde yeniden kurgulanan yaşam, aslında yaşamın tam da söylendiği gibi ya da görüldüğü gibi olmadığını sezdirir bizlere. Suçluluk ve yabancılık duygusu, görünmeyen bilgisini ya da kozmos tarafından saklanana arıyor olmaktan kaynaklanır. Her sanat yapıtı düzene karşı işlenen bir suçtur aslında. Caravaggio ise böylesi bir suçu işlemek için o kadar acelecidir ki, varolanı karanlık ve aydınlığın çatışmasının yarattığı keskin bir algı ile sorgulamak ister. Çünkü o, yaşamda karanlıkta bırakılmışların yanındadır, doğal olanın peşindedir. Onun resimlerinde kutsal kişiler, (İsa ve havariler) kilisenin (İdeoloji) tarafında değil de sanki yeraltında yaşayan ve örgütlenen suçluları anımsatır. Karanlığın içerisindeki aydınlıktır onun insanları.

“Caravaggio'ya göre çirkinden korkmak, aşağılanması gereken bir güçsüzlüktü. Onun aradığı gerçeğin kendisiydi. Bizzat gördüğü gerçeği arıyordu o. Klasik örnekleri sevmiyor, 'ideal güzellik' kavramına saygı duymuyordu.”¹



Resim 1 Caravaggio, Kuşkucu Thomas, t.ü.yağlıboya, 107 x 146 cm, 1600

¹ GOMBRICH, E. H. , “Sanatın Öyküsü”, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997, s:392

Caravaggio'nun ideal olanı sevmemesi, ideal olanın sürekli yaşayan insanların gerçekliğini reddederek, iktidar ile suç ortaklığında bulunmasından dolayıdır.

Resim 1, bütün bu söylediklerimizi çarpıcı bir şekilde görünür kılar. Karanlık ve belirsiz bir uzamda İsa ve üç havari resmediliyor. Fakat İsa'yı diğer üç havariden ayıran bir hiyerarşi göremiyoruz resimde. Karanlığın içerisinde, nereden geldiği çok da belli olmayan ışığın sayesinde figürlerin psikolojik durumları vurgulanmıştır. İsa'yı ve üç havariyi, doğal ve sıradan bir şekilde resmederek, kutsal olanı toplumun lanetlediği insanlara, yoksullara yaklaştırarak doğal olanı yüceltmıştır. Yeraltındaki insanları (lanetlileri, yoksulları, emekçileri... vb.) tinselleştirerek, aslında doğal ve sıradan olanın tanrısal olduğunu vurgulamıştır.



Resim 2, Caravaggio, Aziz Matta'nın Çağrısı, t.ü. yağlıboya, 322 x 340 cm
San Luigi dei Francesi, Roma

“Caravaggio'nun, kompozisyonlarındaki figürleri modellere bakarak yaptığı, bunları da halk arasından seçtiği bilinmektedir. Bu tutumun dinsel ya da mitolojik nitelikteki resimlerinde bile bırakmamıştır. Onun İncil'den aldığı kutsal kişiler, söz gelimi bir Meryem, bir ermiş, her gün sokaklarda görülen bir kadın ya da hamal kılıklı bir adamdır. Gölgesini suda görüp de kendisine gönül veren Nergis de, sokak çocuklarından farklı değildir. Ressamın bu tutumunda, halktan gelişinin büyük payı olsa gerektir. Caravaggio'nun bu populisme'i, alçakgönüllü, yoksul, gösterişsiz insanların ruhça gerçekliğe daha yakın oldukları inanişından gelmektedir.”¹

İdeal olanın tinsellik maskesinin düşürüldüğü bu resimler, doğal olana tinsellik katarak, ideolojinin sürekli söylediği yalanı yıkar. Resim 1 de koyu kahverengi tonların ve uzamın belirsizliğinin yarattığı bir “ağırlık” sezilmektedir. Uzamın karanlık ağırlığı. İsa ve üç havari, herkesin görebileceği bir yerde değil de gözlerden uzak, kıyıda köşede bu tiyatral sahneyi yaşıyor gibidirler. Yerin üzerinde, gündelikliğin içerisinde değil de yeraltında gibi.

Resim 2 de Caravaggio, kahramanlarını daha net bir biçimde yeraltına yerleştiriyor. Resmin sağ köşesindeki pencere, uzamın yeraltı ya da bir bodrum katı olduğunu sezdiriyor izleyene. Pencere sayesinde izleyen, uzama ve figürlerin üzerine çökmüş bir ağırlık hissediyor. Resimde, uzamın yerin altında oluşu sayesinde, toplumdan dışlanmışlarla, yabancılarla beraberizdir. İtilmişlik ya da yerin altına bastırılmışlık duygusu yerin üzerindeki şiddetin sonucudur. Şiddet, kendini örterek Caravaggio'nun kahramanlarını hayatın dışına atar, daha doğrusu yerin altına bastırır. Resimdeki pencerenin üzerinde, odadaki aksine düz bir çizgi gibi ilerleyen basit ve yalın hayatın olduğunu sezeriz. Oysa oda da çok daha karmaşık, devingen bir hayat ile yüz yüzeyizdir. Karmaşık bir hayattır bu. Sanat, insana hayatın aslında görüldüğü gibi yalın değil, çok daha karmaşık ve çelişkilerle dolu olduğunu gösterir. Caravaggio'nun odasında yaşamın gerçek yüzü ile trajik olan ile karşılaşırız.

¹ Yetkin, Suut, Kemal, “Barok Sanat”, İstanbul, Cem Yayınevi, 1977, s:50

"Gerçeklik, toplumda, Mitscherlich'in söylediği gibi standart, 'şematik' bir gözle görülür, bu nedenle karmaşıklığını yitirir. Diyalektik karmaşıklığını kaybederek tek boyutlu hale gelir. Değişmekte olan, süregiden bir süreç gibi değil de, yazgısal ve sabit bir şey gibi görünür. Oysa estetik açıdan gerçeklik kendiliğinden ortaya çıkan bir şey olarak ve diyalektik bir biçimde, kimisi çözülmüş kimisi çözülmemiş gerilim ve çelişkilerle dolu sorunlu, bölük pörçük, sonsuz bir süreç olarak görülür; söz konusu süreç bize gerçekliğe yönelik bir kavrayış kazandırır; insanın kendi dönüşümünü ve yeniden denge konumuna gelmesini ancak bu kavrayış sağlar."¹

İnsanın yeniden denge konumuna gelmesi için, yaşamın karmaşık bir süreç olduğunu bilmemiz gerekir. Yaşam, sürekli örtülü bir şiddete uğrayarak tek boyutlu hale gelir. Caravaggio'da ışık ve gölgenin çatışması insanın dramını sert bir biçimde dışa vurmaktadır.

" Tablolarında, pencereden ya da açık bir yerden karanlıklar içine düşen ışık, yüzleri ve elleri aydınlatarak onların buruşuklarını, şişkinleşen damarlarını belirten ışık, tablolarının baş oyuncusudur denilebilir. İşte ressamın yaşadığı insanlık dramını, karanlıklar içine düşen bu ışık oynamaktadır."²



Resim 3, Velázquez, 1644 - 1648 Arakhne Söylencesi, t.ü. yağlıboya, 167 x 252 cm
Muse del Prado, Madrid

¹ KUSPİT, Donald, "Sanatın Sonu", İstanbul, Metis, 2006, s: 27- 28

² YETKİN, Suut, Kemal, "Barok Sanat", İstanbul, Cem Yayınevi., 1977, s:50

Karanlık ve aydınlığın çatışması, bizlere yaşamın tek boyutlu bir gerçeklik olmadığını, diyalektik bir karmaşıklık olduğunu şiddetli bir biçimde gösteren, “karmaşık özgürlüğü” sığlaştıran ideolojik kozmosun içerisindeki gizemli başkaldırıştır.

Erken dönem çalışmalarında Caravaggio'nun ışık – gölge karşıtlığından etkilenen İspanyol ressam Velazquez, (1599- 1660) olgunluk döneminde görülmemiş bir ışık sayesinde doğallığı doruk noktasına vardıracaktır. Tüm uzama dağılan ışık sayesinde Velazquez, Barok dönemin sonuna işaret eder. Barok'un aksine onun olgunluk dönemi resimlerinde, karanlık ve aydınlığın çatışmasından çok, ışığın tüm nesnelere üzerindeki hareketliliğini görürüz. Velazquez'in ışığı, doğal olanı aydınlatan bir araçtır. (Bakınız Resim 3) Caravaggio'da doğal olan, (diyalektik karmaşıklık olan gerçeklik) ışığın ve gölgenin çatışması ile aydınlanır. Velazquez'de ise ışık, uzama yayılarak dokunduğu nesneye hareket kazandırır. Nesne, ışık sayesinde devinen bir varlığa, tek boyutlu bir durumdan, katmanlı ve karmaşık bir gerçekliğe dönüşür. Denilebilir ki Velazquez'in ışığı, “şey”in doğasını kendi ışığı ile buluşturur.

Ressamın “şey”in kendi ışığını yakalaması ne anlama gelir? İdeolojinin sürekli örttüğü ya da maskeleydiği tek boyutlu gerçekliğin aydınlanmasıdır bu. İdeolojinin maskesinin düştüğü gerçeklik çıplak gerçekliktir. Çünkü yapay olan kalkmış, geriye doğal olanın insanı tedirgin eden yanı kalmıştır. Çıplaklaşan “şey”dir geriye kalan.

“Cumartesi günü, çocuklar kaydırmaca oynuyorlardı; onlar gibi ben de, denize bir çakıl taşı fırlatmak istedim. Tam o sırada durakladım; taşı elimden bıraktım ve oradan ayrıldım. Sersemlemiş bir halim olmalı; çocuklar arımdan güldüler.

İşin görünen yanı bu. İçimde olup bitenler, belirgin izler bırakmadı. Gördüğüm bir şey vardı, beni tiksindirmişti. Ama o sırada denize mi, yoksa çakıl taşına mı baktığımı bilemiyorum. Çakıl taşı yassıydı, bir yüzü baştanbaşa kuru, öteki yüzü

islak ve çamurluydu. Elimi kirletmemek için parmaklarımın ucuyla kenarlarından tutuyordum”¹

Bulanlı, taşın (şey) Roquentin’in gözüne alabildiğince çıplak gözükmesinden kaynaklanmaktadır. Roquentin’e taş, tüm tarihsel ve toplumsal bağlarından kopmuş bir şekilde görünür. Nesne, kendini sürekli örten anlamdan kurtulmuş ve saçmaya dönüşmüştür. İnsanın varoluşunu bekleyen bir sessizliktir artık nesne. Tıpkı bir sanat eseri gibi.

“ Özgün resimler, bir bakıma bilginin hiçbir zaman olamayacağı ölçüde sessiz ve dingindirler... Çünkü özgün resimde sessizlik ve dinginlik asıl malzemenin, boyanın içine sinmiştir; insan boyada ressamın o andaki (resmi yaparken ki) hareketlerinin izlerini görebilir.”²

“Şey”in kendi ışığını yakalayan, onu çıplaklaştıran ressam, aslında çok daha karmaşık olan bir gerçeklikle yüzleşir. Sanatın sunduğu imge, sessizliğini bu karmaşık yapısından alır. Kendini örten ideolojinin, sığ anlamın ortadan kalkması ile görünürleşen imgenin çıplaklığı salt değildir. Çünkü salt çıplak bir imge yoktur. Her imge ideolojiktir. İdeolojik anlamın nesneden arınmasıyla ortaya çıkan imge, bizlere örtülü olan şiddeti işaret eder. Yani ideolojiden arınan imge de ideolojiktir. Çünkü biliriz ki karşısında olduğumuz resim, gerçekliğin yapay hali ya da başkalaşmış kurgusudur. İdeolojik kozmosun kurguladığı varlığı yeniden kurgulayan sanat, ideolojinin yalanını dışa vurur. Bunun içindir ki sanat, gündelik yaşama yabancı ve gündelikliğin içerisinde “yalancıdır”.

Velazquez’in Papa X. Innocentius’un portresi, (Bakınız resim 4) papa resim geleneğinin bir devamı gibi gözükse de, aslında diğerlerinden ayrılan bir doğallığı kendinde taşır. X Innocentius, bizlere kilisenin ve iktidarın ağırlığını hissettiriyor, fakat eşzamanlı bir şekilde bakışlarda, tende ve kıyafetlerde hissettiğimiz inanılmaz doğallık sayesinde kilisenin iktidarı, metafiziğini kaybediyor. Resmin kırmızı egemenliği ve papanın bakışlarındaki hırs, tenindeki kanlılık ve canlılık, onun bizlerden biri olduğunu gösteriyor. Aynı zamanda bizim

¹ SARTRE, Jean, Paul, “Bulanlı”, İstanbul, Can Yayınları, 1981, s: 9 -10

² BERGER, John, “Görme Biçimleri”, İstanbul, Metis Yayınları, 1999, s:31

ile arasında ideolojik bir mesafesi bulunmaktadır papanın. Birey ile iktidar arasındaki örtülü şiddeti barındıran uzaklık, ışığın yakaladığı doğallık sayesinde duyularımızda yıkılır. Gördüğümüz kişi kibirli, bakışlarının arkasında her an şiddete dönüşebilecek bir hırsı taşıyan biridir. Papa'nın kendinde barındırdığı örtülü şiddet bakışlarda kendini sezdirir bu resimde.



Resim 4, Velazquez, X.Innocentius, 1650, t.ü. yağlıboya, 140 x 120 cm, Galleria Doria - Pomphilj, Roma

Barok sanatının bir başka devi Rembrandt, (1606-1669) ışığının doğallığı aydınlattığı bir başka barok dehasıdır. Onun resimlerinde dışarıdan gelen ya da tüm bir uzama dağılan bir ışıktan çok, sanki insanın içerisinden doğan psikolojik ve metafizik bir ışığı görürüz. Onun olgunluk dönemi resimlerinde ışık, bireyin dünyadaki sıkışmışlığını yarmaya çalışan bir güç gibidir. Rembrandt'ın ışığı teni ve ruhu dışarıya karşı yoğun bir varoluş enerjisini görselleştirir. Bundan dolayıdır ki Rembrandt, sanat tarihinin görebileceği en trajik resimleri yaratan ressamlardan biridir.



Resim 5, Rembrandt, Otoportre, 1669, t.ü. yağlıboya, 86 x 70.5 cm, The National Gallery, Londra

Resim 5'de yaşamın ağırlığını üzerinde hisseden bir insanı görürüz. Teninde ve yorgun bakışlarında hayatın ağırlığını ve izlerini sezmek kolaydır. Rembrandt, kullandığı kalın boya tabakası ile kendi tenini, Tanrı'nın ilk insanı yaratırken yağurması gibi yeniden yağurmuştur. Koyu kahverengi bir fon içerisinde kendini resmeden Rembrandt, tenindeki boya yoğunluğu ile hayatın izlerini, yüzündeki şiddetli ışık ile de ruhunu dışa vurur. Ruhun ve yaşamın yükünün ışık ve boya hamuru ile aynı anda eritilmesi insanın ne kadar karmaşık bir gerçeklik olduğunu hatırlatır. Tendeki yoğun boya hamuru ile maddleşen ruh, (ışık) varoluşu genişletirken, yaşamışlığın sürecini başkaldırıya dönüştürür. Rembrandt'ın resminde birey, sıkışmışlığından kurtulmak için, maddenin yoğunluğu ve ışığın şiddeti ile genişler. Onun resimlerinde örtülü şiddete karşı yaşamda kendini arayan trajik bir varoluş ile karşılaşırız.

Yaşamın tüm alanlarına dağılmış olan şiddeti, varoluşunu şekillendiren bir içsellığe dönüştüren ressamlardan biride Goya'dır. (1746 – 1828) Goya, yaşama karşı olan sorumluluğu kendi bedeninde şekillendirmiştir. Goya'nın oto portrelerinde böylesi bir sorumluluğun oluşmasını sağlayan şiddeti ve dünyadan kaynaklanan kaygıyı görebiliriz

Resim 6'da resim yaparken kendini resmeden Goya'nın kaygısı, sanatın ve dünyanın arasında bulunmanın geriliminden doğar. Sanatın ve dünyanın arasında olmak ne demektir? Onun için sanat, çirkinliğin içerisindeki güzelliği aramaktır. (ki resimlerinde acıyı ve şiddeti resmetmesi bunu gösterir.) Goya bu resmi yaparken, arkasını döndüğü dünyanın ve yeniden oluşturacağı karşı dünyanın gerilimini yaşıyor gibi bakmaktadır bizlere. Arkasındaki acı ve şiddet dolu dünyanın ağırlığı bakışlarında sezilmektedir. O, dünya tarafından oluşturulan bir varlık olduğunu kaygılı gözlerle bizlere söylemekte ve bu oluşuma karşı, kendi oluşumunu yaratmak için sessiz bir süreci yaşamaktadır. Unutmanın hatırlamak olduğunu bilen Goya bizlere, ancak dünyaya sırtını dönerken yaşamı görebildiğini hatırlatır ve dünyanın şiddeti özel bir anda da olsa kaygıya dönüşerek sonsuzlaşır. Goya, dünyaya sırtını dönerken dünyayı

resmederek, şiddete karşı kendi sessizliğinin ve dünyanın çirkinliğinden süzülebilecek bir güzelliğin peşine düşer.



Resim 6, Goya, Otoportre, 1790-95, t.ü. yağlıboya, 42 x 28 cm, Royal Academy of San Fernando, Madrid

Theodore Gericault'nun (1791-1824) işığı ise, romantik zamanların acı dolu bekleyişini yoğurur. Tüm romantiklerde olduğu gibi Gericault'nun resimlerinde de figürler, kendi içlerinde acıyı ve bekleyişi taşırlar. Varolmayan bir zamanı bekleyiş, kimi romantik resimlerde örtük bir biçimde, kiminde de açık bir şekilde kendini gösterir. Hüzün, romantik bireyin sürekli kendinde taşıdığı yapıcı bir güçtür. Yapıcı bir güçtür, çünkü figürler gizli bir hüznün maddeleşmesi ile oluşurlar. Varolan karanlık zaman, insanın etine ve tenine işlemiş, varolmayan zamanları bekleyişin hüznüne dönüşmüştür.

Resim 7'ye ilk baktığımızda öyküsel bir sahne ile karşılaşırız. Deniz kazasından sağ olarak kurtulan, fakat acıdan ve açlıktan ölümle boğuşan insanların trajik durumudur ilk gördüğümüz. İlk bakışta, örtülü bir şiddetten çok nesnel bir şiddet ile yüzleşiriz. Oysa son bakışta, bu öyküsel sahnenin ardında zamanın ruhunu dışavuran örtülü, romantik bir acıyı görmemek mümkün değildir. Salın üzerindeki trajik sahne, ideolojik bir mekânı sezdirir. Başka bir deyişle, insanın içinde yaşadığı zamanın durumu ya da ruhudur gösterilen. Ölümle yüz yüze olan insanların acilen zaman ve mekân değiştirmeleri gerekmektedir. Batmakta olan şimdiki zamandan, henüz nasıl olduğunu bilmediğimiz varolmayan bir zamana geçişin gerekliliği, batmakta olan salda ve ufukta bir kurtarıcı bekleyen insanlarda çarpıcı bir şekilde hissedilir. Gericault, açık şiddetin içerisinde zamanın örtülü şiddetini büyük bir ustalikle dışavurur. Umudu ve umutsuzluğu birbirinden ayıramadığımız bu çarpıcı resimde, yaşamın ne kadar karmaşık bir gerçeklik olduğunu ve bu gerçeklikten süzülen şiddeti hissederiz.

Gerçeklikten süzülen şiddeti en yoğun biçimde yaşayanlardan biri de Vincent Van Gogh'tur. (1853 -1890) Onun için resim yapmak dinsel bir ayın gibidir.

"...Borinage'daki kömür madencileri ve metresi Sien'in yorgun bedenlerini onlarla empati kurarak resmettiğinde aslında kendisinin İsa olduğunu düşünüyor gibiydi: Hem madencilerin hem de Sien'in 'en belirgin özellikleri korkuları ve yoksulluklarıydı' ve hepside toplum içinde 'küçümsenen' kişilerdi, tıpkı küçümsendiğini hisseden Van Gogh gibi. Van Gogh kendini bu dışlanmış insanlarla

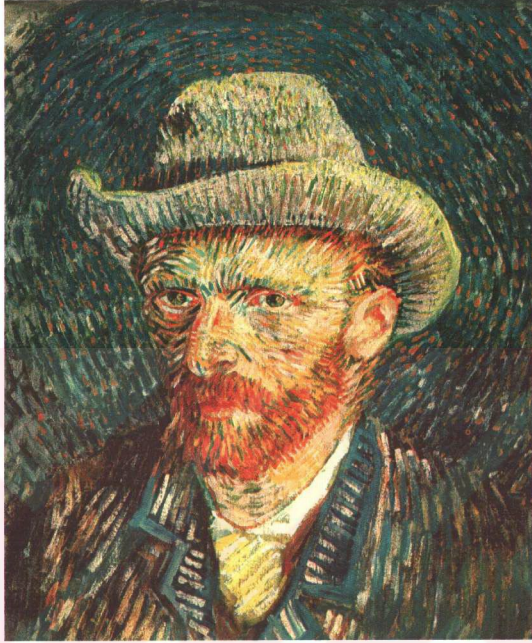


Resim 7, Gericault, Theodore, Medusa'nın Salı, t.ü. yağlıboya, 490 x 720 cm, Louvre, Paris, Fransa, 1818 - 1819

özdeşleştiriyor ve genel olarak sanatçının dışlanmış biri olduğunu düşünüyordu - dolayısıyla bu durumda İsa en dışlanmış sanatçı oluyordu- ama sanatın onların yaşamlarını kötülükten kurtaracağını ve insanlıklarını ortaya çıkaracağını düşünüyordu, tıpkı sanatçı olmasının kendi yaşamını kötülükten kurtarıp kendi insanlığını ortaya çıkarabileceğini hissettiği gibi.¹

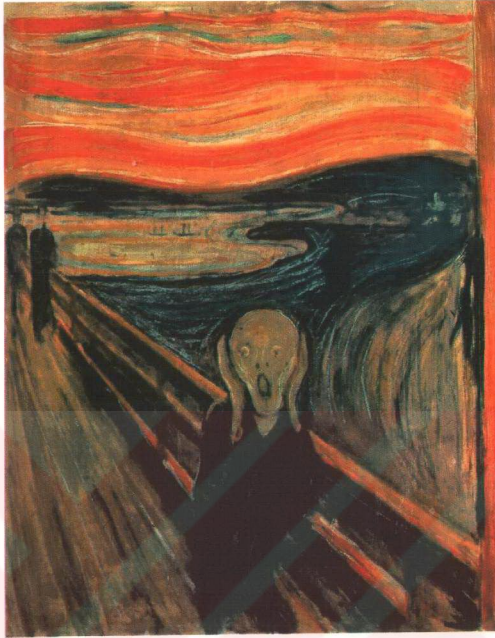
Sanatı sürekli şiddete uğrayan lanetlilerin yanında olmak olarak algılayan Van Gogh, resmini de bir tür şiddetin biçimine dönüştürmüştür. Yaşamın şiddetini, varoluşun şiddeti ile aşmaya çalışan Van Gogh, aşkın olanı ararken doğal ve sıradan olanın gizeminden hareket etmiştir. Onun için aşkınlık sıradan olanın bağrında gizliydi. Fırça vuruşlarındaki devingenlik, renklerdeki canlılık, onun kendi varoluşunu oluştururken aynı zamanda toplumsal şiddete uğrayan bir birey olduğunu da gösteriyor.

¹ KUSPIT, Donald, "Sanatın Sonu", İstanbul, Metis Yayınları, 2006, s:156-157



Resim 8, Van Gogh, Otoportre, 1887 – 1888, t.ü. yağlıboya, 44 x 37.5 cm, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam, Hollanda

Resim 8'e baktığımızda ilk gördüğümüz kendi içerisinde devinen bir ruh. Sürekli bir tehdit altında olan ve varoluşunun gerilimini yaşayan Van Gogh, dünyanın kendisine karşı olduğunu düşünerek yapıyordu resimlerini. Resimdeki renklerin şiddeti, fırça vuruşlarındaki hareket ve boyanın yoğunluğu, kendisinin toplum içindeki itilmişliğini ve yalnızlığını dışavurur. Resmin bir ögesi olmaktan öte resmin kendisi olan ışık, varoluşsal ve toplumsal acıyı görselleştirirken, varolana karşı alternatif bir varoluşu oluşturmaya çalışır. Onun resmi, ruhu delirten örtülü şiddete karşı, bireyi ve dünyayı yeniden kurmaya çalışan aşkın ve yaratıcı bir eylemdir. Resimlerinde, varoluşunu yeniden inşa eder Van Gogh.



Resim 9, Edvard Munch, Çıgılık, 1893, mukavva üzerine yağlıboya, tempera ve Pastel, 91 x 73. 5 cm, National Gallery, Oslo

Norveçli ressam Munch'un (1863 -1944) çıgılığında, (Bakınız resim 9) artık bireyin söyleyecek pek sözü kalmamış gibidir. Munch, Kierkegaard'ın mezar taşında yazan "o bir bireydi!" – Munch özellikle Kierkegaard okumaları yapıldığı yazısının peşinde gibidir bu resimde. Figür ve figürün içinde bulunduğu uzam, çıgılık sayesinde eşzamanlı bir şekilde devinir. Resmin asıl elemanı çıgılıktır. Duyulmak için figürü ve mekânı kendinde eriten baş aktördür çıgılık. Sanki insan çıgılık atan bir varlık değil de, çıgılığın kendisi insana ya da varlığa dönüşen "öz"dür. İnsanın söyleyecek pek sözü yoktur, çünkü çıgılık sözden önce gelir. İnsan yaratıldığından beri örtülü şiddetin içerisinde ve dünya ile girdiği her ilişki çıgılığın kendisi gibidir. Birey olmayı engelleyen tüm bir yaşama ve das Man'a karşıdır bu çıgılık. Sanki Munch için yaşamak çıgılığın kendisidir ve sanat, çıgılığın estetize edilmiş halidir.

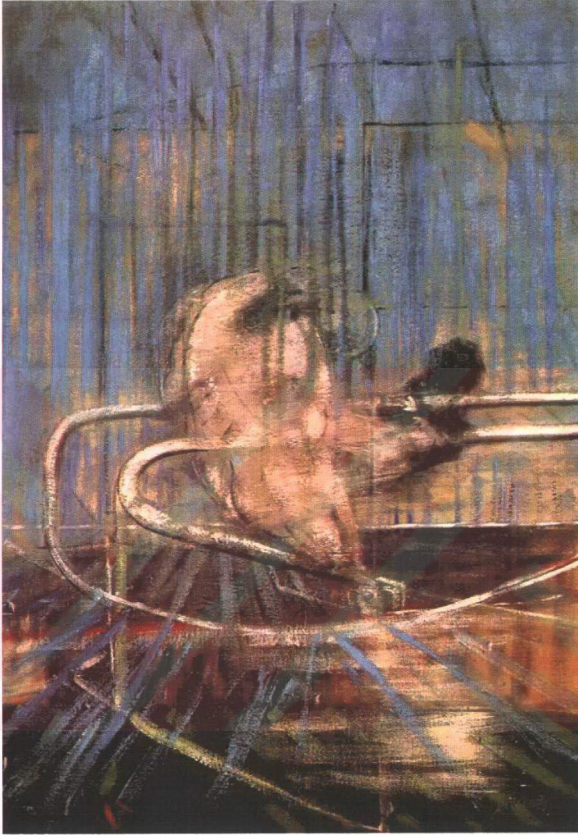
İngiliz ressam, Francis Bacon (1909 -1992) insanın söyleyecek sözünün kalmadığı, çıldırmadan önceki “an”ını yansıtır resimlerinde. Sürekli tutsak olmanın acısını hisseden insanları resmeder.

“Yatakta, üstünde kan lekeleri olan bir insan figürü üzerine kıymıklar saplanmış bir ceset. Sandalyeye oturmuş, sigara içen bir adam. İnsan onun resimlerinin önünden geçerken sanki devasa bir kurumun içinden geçiyormuş gibi oluyor.”¹

Çıldırmadan önceki an, umudu ve umutsuzluğu eşzamanlı bir şekilde içinde barındırır. Umutsuzluğu yansıtır, çünkü tutsaklığı ve çıkışsız yolları gösterir onun yaşamsal olandan arındırılmış mekânları. Fakat aynı zamanda çıldırmadan önceki “an”ı da göstererek, bizim sürekli başkaldırı ya da patlama anını beklememizi de sağlar. İzleyici, gördüğü çürüme sahneleri karşısında sürekli tetiktedir. Acının, umutsuzluğun, çürümenin ve başkaldırının iç içe geçtiği bu trajik resimler, insanı sürekli bir gerilimin içine hapseder. Sürekli şiddete uğrayan insanın yaşadığı gerilimden ve çürümeden, ne zaman doğacağı belli olmayan bir “başkaldırı”yı bekleyiştir Bacon’ın resimleri.

Resim 10’da soyut bir lekeye dönüşmüş, mekânda uğradığı şiddete karşı kendi içine gömülmüş bir insanla karşı karşıyayızdır. Belli belirsiz bir kafesin içerisinde gibidir figür. Uzam, figüre doğru yönelen sert fırça darbeleriyle sürekli şiddet üreten bir makine gibidir. Sinir sisteminin, iç organlarının, duygularının ve aklının iç içe geçtiği bir bedenin, ideolojik doğallığını görüyoruz bu resimde. İdeolojik doğallıktan kastımız, insanın içinde bulunduğu uzam –ki uzam da insanı belirleyen bir ideoloji, insanın eylem olanağını belirleyen bir sınırlılıktır- ile bütünleşmesi ve insanın biçimsel dilinin, kendini oluşturan dünyanın biçimine gönderme yapmasıdır. İnsanın doğallığı ideolojiyi açığa çıkarır ki Bacon’ın resimlerinde açığa çıkan “şiddet”tir. Patlama anından bir önceki an, daha kötünün mümkün olmadığı bir şiddet. Onun resimlerinde ne umut ne de umutsuzluk vardır. O, yaşamın resmini çizer sadece. Yaşamın iç organlarını ve

¹ BERGER, John, “O Ana Adanmış”, İstanbul, Metis Yayınları, 1998, s:33



Resim 10, Bacon, Francis, İsimli, 1952, t.ü. yağlıboya, 193 x 137 cm,
Private Collection,

şiddetini dışarıya çıkarırcasına boyar resmini. Yaşadığımız güvenli dünyanın, aslında şiddet ile sürekli beslenen bir organizma olduğunu gösterir bizlere. Yaşamın aslında karmaşık bir gerçeklik olduğunu gösteren sanat, Bacon'da doruk noktasına varır gibidir. Gündelikliğin söyleminin dışında, çürümenin ve

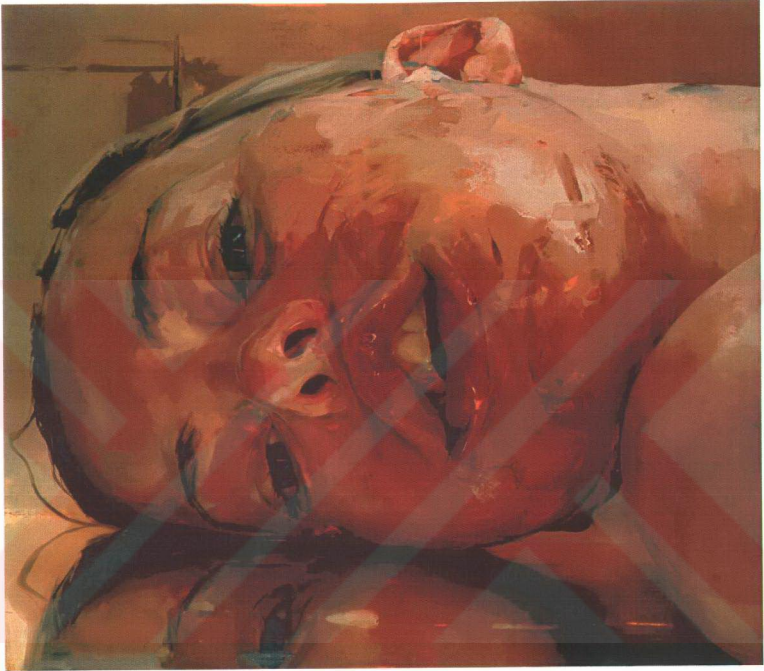
başkaldırının yanı başındayızdır. Uçurumun yanı başındaki insanı izlerken, dünyanın “örtülü şiddet” ile örülmüş ağırlardan oluştuğunu anlarız. Bacon’ın resimlerinde “örtülü olan şiddet” yaşamı ve insanı çürümeye sürükleyen, dünyanın görünmeyen asıl yüzüdür. Ama yine de, çürümeyi başkaldırıya dönüştürecek olan zamanı bekletir bize Bacon. Zaten yaşamak da bir bekleyiş değil midir?

20.yy ikinci yarısında, yaşam ve sanat arasındaki ayrımı birbirine estetik biçimde yaklaştıran Viyana eylemcilerinin (Gunter Brus, Otto Muchl, Hermann Nitsch ve Rudolf Schwarzkogler) performansları, (Bakınız resim 11) etin ve kanın yaşamla olan ilişkisini çarpıcı bir biçimde gözler önüne serer. Koyun kadavrası, kan, iç organların ve tüm bunlar ile iç içe geçen insan bedeninin izleyici üzerinde yarattığı etki çarpıcıdır. Hermann Nitsch ve arkadaşlarının bu sokak tiyatrosu, yaşamın kendisine dönüşmeyen bir yaşam—estetik birlikteliğinin peşindedir. Dünyayı bir mistiğin gözleri ile izler gibidir Hermann Nitsch. Kadavra ile beraber çarpmıha gerilen, kan içirilen ve İsa ile özdeşleştirilen insan bedeni, bizi insanlığın gerilimi ile baş başa bırakır. Nedir bu gerilim? Hermann Nitsch, dünyanın çirkin yüzünü sunarken, böylesi bir çirkinlikten damıtlılabilecek bir güzelliği de arar. Gösteri sırasında bölüm bölüm çalan müzik ve arkadaki panolara dökülen kanların oluşturduğu rastlantısal resimlerin haricinde tüm bir gösteri aslında kışkırtıcı bir güzelliğe dönüşür. Viyana eylemcileri hayvan kadavrasını, kadavranın iç organlarını ve kanını izleyiciye sunarlar aynı zamanda dünyanın tenini de bir arkeolog sanatçı gibi kazırlar. Ortaya çıkan sonuç ise kadavranın mide bulandırıcı gerçeğidir. Onların mistik bakışı tam da burada devreye girer. Yaşamın çirkinliğini ve acıyı bizlere öyle bir sunumla yeniden gösterirler ki, çirkinlik ve güzellik iç içe geçerek ikisini de aşan bir üçüncü yüksek gerçeklik oluştururlar. Yaşamdan doğan trajik güzelliştir bu gerçeklik. Benlik, dünyanın içerisinde oluşu ve dışarıda oluşu aynı zamanda yaşayarak parçalanır. Fakat bu parçalanmış benlikten, örtülü olan şiddete yabancılaşmış taze bir benlik doğar ki, bu da yaşama karşı eleştirel, estetiği beraberinde taşıyabilen bir benlik demektir.



Resim 11, Nitsch, Hermann, Orgien Mysterien Theatre'dan, 1998

1970 doğumlu genç sanatçı Jenny Saville, şiddete uğrayan insan bedenini, şiddetin senfonisine dönüştürerek yeniden ele alır. Saville'in resimlerinde şiddet, bedene işlemiş bir yaşanmışlığın devamı gibidir. Yoğun bir maddeselliğin hissedildiği bedenlerde, yaşamın izlerini görürüz. Ama tüm bu yaşanmışlığın hissedilmesine rağmen beden, Saville'in resimlerinde güzelliği de içerisinde barındıran aşkınlıktır. Geniş ve şiddetli fırça vuruşlarından oluşan bu post-postestetik gerçeklik, çirkin yaşamın içerisinde güzelliği yaratmayı da sorun edinir. Böylesi bir güzellik, dünyada yaşanan tüm acıları kendinde yoğuran, acıyı içselleştiren ve bu tür bir içsellik ile doğmaya çalışan bir güzelliktir. Çirkinin içerisinde aranan ve başkaldırıya dönüşen bir başka gerçekliktir. Geçmiş ve geleceği içerisinde barındıran, şeytanı bile tövbeye çağıran yeni bir güzellik.



Resim 12, Saville, Jenny, İsimli, 2003, t.ü. yağlıboya, 213.4 x 243.8 cm, Gegosion Gallery, NY

Resim 12'de, dünyanın şiddetine maruz kalmış genç bir kızla karşı karşıyayız. Dayak yemiş ya da tecavüze uğramış gibidir. Başka bir deyişle, genç kızın üzerinden koca bir dünya geçmiş gibidir. Dünyanın teni kızın eti ile bütünleşerek ayrı bir tensel gerçeklik oluşur. Böylesi bir bütünden oluşan biçim, yaşam ile taze bir ilişki içerisinde yaşamın aşılmasına duyulan inancın bütünlüğüdür. Postmodern zamanlarda dünyaya karşı bir kurgu olduğunu unutan ve dünyayı içerisine alan sanat, bu resimde de gördüğümüz gibi yeniden yaratıcı kurgusallığına geri dönmüştür.

"... çirkinliğin etrafını kaplayarak akıldışılığını saklayan ve kabul edilebilir kılan sosyal ve metafizik katman sanat tarafından kaldırılır."¹

Saville bizlere şiddeti göstererek, ideolojik akıldışılığı teşhir eder ve bu nesnelliğin yalanından arta kalan boşluklara kışkırtıcı bir güzelliği yerleştirmeye çalışır.

¹ KUSPİT, Donald, "Sanatın Sonu", İstanbul, Metis Yayınları, 2006, s:202,

II.BÖLÜM

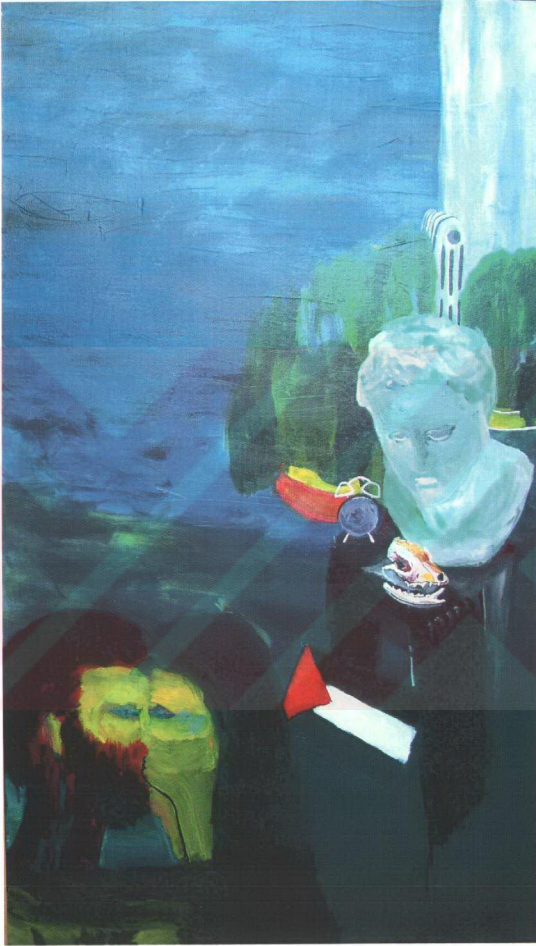
2.1. ÖRTÜLÜ ŞİDDET RESİMLERİ

"Örtülü Şiddet Resimleri"nin asıl konusu, insan ve içerisinde bulunduğu ideolojideki trajedisidir. Resimlerin yalınlığı, özellikle bu trajedi ile karşılaşmamız içindir. İnsan, özgürlüğün (siyah uzam-boşluk) ve tutsaklığın (hayvan kadavrası-ideoloji) arasında çarpınan, acı çeken bir varlık olarak gösterilmiştir. Tutsaklığın ve başkaldırının iç içe geçtiği bir beden olarak resmedilmeye çalışılmıştır insan. Ayrıca resimlerin ana unsuru olan hayvan kadavrası ise dünyanın insan üzerindeki şiddete dönüşen egemenliğini görselleştirir. Kadavra ağırlığına, kimi zaman soyut, şiddetli lekelerle dönüşerek siyah uzamda sallanır. Kadavra, boş uzama, yani insanın özgür yaşam olanağına tecavüz eden ya da yaşamı kendi ağırlığı ile donuklaştırıp insanı tutsaklaştıran, yaşama şekil veren ideolojik kozmostur. Sanat, görünmeyi görünür kılar. Bu resimlerde ise genel anlamda ideolojinin ve yaşamın asıl yüzü, bir nesnede ifade edilmeye çalışılmıştır. Kadavranın ya da etin kendisiyle. Tıpkı ideoloji gibi, yaşamı ve ölümü kendinde gizleyerek taşıyan bir nesnedir kadavra. Fakat kadavranın ölü hayvan gövdesi oluşu, ideolojinin yaşam yalanını göz önüne sermek içindir. İfade edilmek istenen, aslında yaşama bir ölüm ağırlığının çöktüğü ve ölümün, başkalarını da öldürerek yaşama biçim verdiğidir.(Bakınız resim 13, 14) Yaşam sürekli bir cinayetin işlendiği alandır aslında.

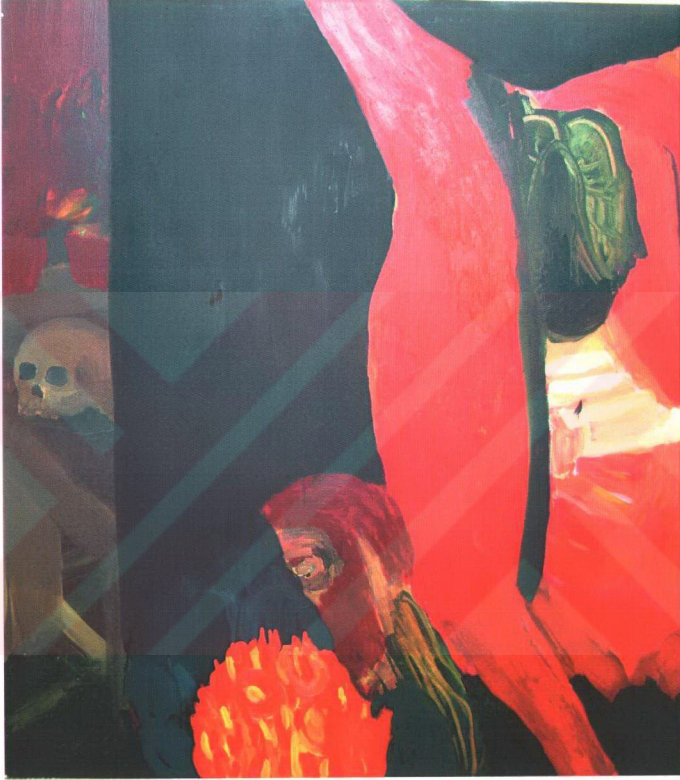
"Beni ve herkesi içine atıldığı dünya, dışındaki 'diğeri' belirliyorsa, Heidegger'in şu saptamalarını göz önüne almakta yarar var. 'Herkes diğere, kimse kendisi değildir' kimse 'otantik' (özgün) değildir!"¹

Resim 15'de, siyah uzamın altından sızan kırmızının da etkisiyle böylesi bir şiddet mekânının etkisi yaratılmaya çalışılmıştır. Fakat fonda hareketli kırmızı fırça vuruşlarına rağmen, kırmızıyı boğmaya çalışan siyah rengin çabasını da görürüz. Tuval üzerine akrilik boya tekniği ile yapılan bu çalışmada –ve diğer

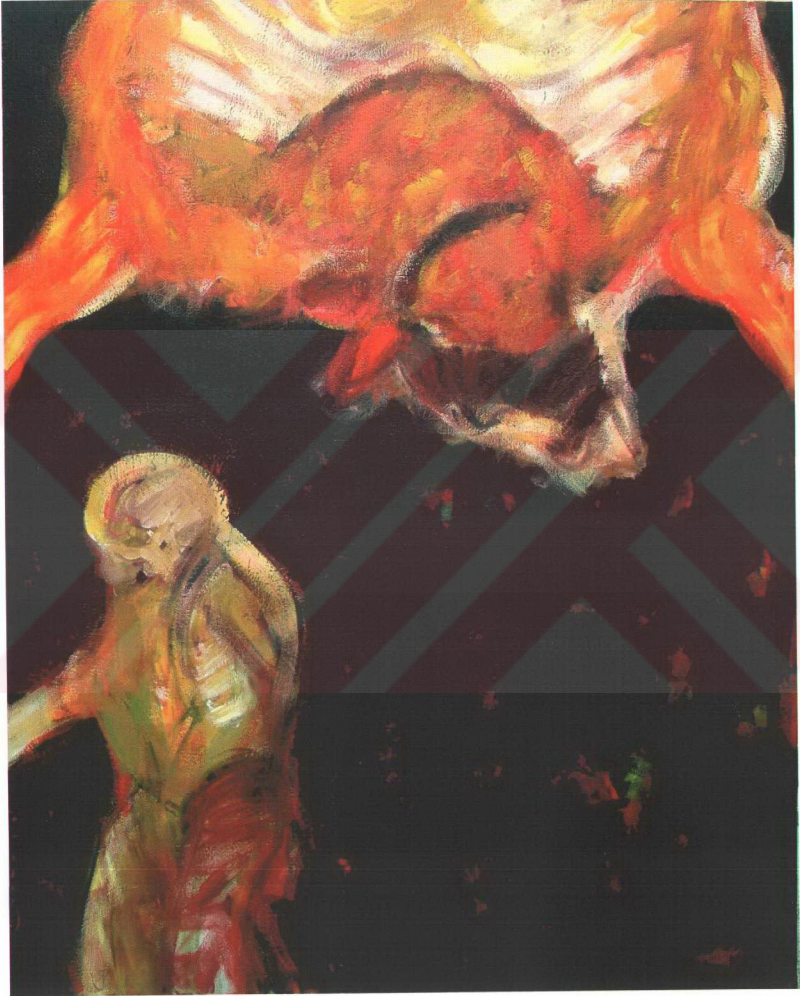
¹ YILDIZOĞLU, Ergin, "Köpeğin Ahlakı", İstanbul, Gri Yayınevi, 2005, s:78



Resim 13, İsimsiz, 2002, t.ü.akrilik, 146 x 82 cm, Ankara



Resim 14, İsimsiz, 2004, t.ü. akrilik ve yağlıboya, 130 x 150 cm, Ankara



Resim 15, Örtülü Şiddet Resimleri, 2005, t.ü. akrilik, 150 x 120, Ankara

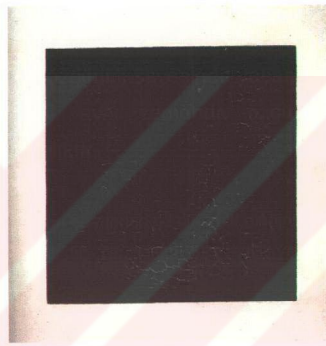
çalışmalarda- soyut bir uzam içerisinde, kadavra ve insanın çatışmasını izleriz. Örtülü şiddet resimlerinde uzamın soyut olmasının nedeni, uzamla birlikte zamanı da algılayana sezdirme. Daha doğrusu, insanın yaşadığı uzam nesnelleştirilmeyerek, zaman dondurulmamış, aksine tamamen nesneden arındırılarak sonsuz hareket olasılığına dönüştürülmüştür. Çünkü zaman, dünyanın (egemen olanın) şekillendirdiği, ideolojiden bağımsız olmayan bir olgudur. Her eylem, her canlılık geleceği oluşturur, yani her şimdi gelecektir. Dolayısıyla zamanı insandan ve eylemden tamamıyla ayırmak mümkün değildir. İnsanın özgürlüğü aynı zamanda, zamanın özgürlüğü demektir.

Resim 15'de kalın boya kullanımı ile oluşturulan kadavra, böylesi bir uzam içerisinde sallanır. Boyanın kalın, rengin ise kırmızı ve sarının tonlarında kullanılması ile, zamanın ve uzamın üzerindeki şiddet görselleştirilmeye çalışılmıştır. Resim, tamamıyla hareketli fırça vuruşlarından oluşturulmuştur. Uzam, kadavra ve insan kendinde potansiyel bir başkaldırıyı taşır. Dikdörtgen kompozisyonda yukarıdan aşağıya ağırlığınca sallanan hayvan kadavrası, ideolojinin ağırlığını bizlere hatırlatır. Hayatın görünmeyen yüzü kadavra ise, katı bir nesnelleşmeye dönüşmeden görselleştirilmiştir.

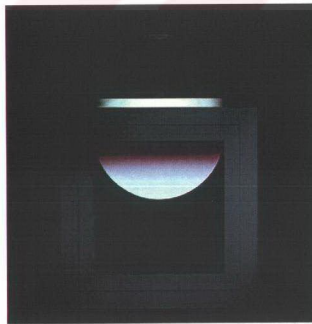
Örtülü Şiddet Resimleri, derin siyah zemin, kadavra ve figür olmak üzere üç temel unsurdan oluşmaktadır. Resim 15 haricindeki tüm resimler düz siyah fonun üzerinde oluşturulmuştur. Fondaki siyah rengin derinliği, sanılanın aksine insanı özgürleştiren bir derinlik olan hiçliği anımsatmaktadır. Hiçlik, insani değerlerden yalıtılmışlığı sayesinde insani olandan uzak değil, tam tersine yalıtılmışlığı ile insana yakındır. Siyah rengin anarşist ruhu, insana eylem özgürlüğü içerisinde olduğunu sezdirir. İktidarın şekillendirdiği yazılmış uzamlara karşı henüz doğmamış, soru işaretleri ile dolu bir uzam seçilmiştir bu resimlerde. Maleviç'in siyah karesi (Bakınız resim 16) ve Adnan Çoker'in resimlerinin derdi, siyahın özgürlük ve reddediş olduğu değil midir? Mistisizmde de olduğu gibi boşluğun kendine ait bir gücü vardır. Bu gücü Adnan Çoker'in resimlerinde görmek mümkün. (Bakınız resim 17) Boşluğun mistik gücü, Tanrı'nın aynı zamanda bir yokluk olduğunu hatırlatmak ve yaşamında,

yokluğun sunduğu bir özgürlük sayesinde yaşanılabilir olduğundan kaynaklanır. Tanrısal boşluk hissi, aynı zamanda özgür insani eylemin doluluğuna dönüşebilecek bir olasılıktır.

“Mistik bir esin yaratan eserlerindeki dinamik dinginlik ve anlamı tamamlayan siyah boşluklar dikkat çekicidir. Yer çekimi ihlal edilir ve eser kendi yasalarını dayatır. Çoker’in eserlerindeki boşluğun siyahla ilişkisi Kandisky’nin ‘siyah hiçtir’ alegorisine benzer. Bu da doğrusal akan zaman algımızı, yasalarla işleyen ve verili mekân söylemini tartışma konusu yapar.”¹



Resim 16, Maleviç, Siyah Kare, 1914 – 1915, t.ü. yağlıboya, 79.6 x 79.5 cm, The Tretyakow Gallery, Moskova



Resim 17, Adnan Çoker, Mor Kare, 1995, t.ü. akrilik, 170 x 170 cm, Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

¹ “Bakışı Yurt Edinen Anlam! Siyah Boşlukta Özgürlük”, rh + sanat, Sayı:24, 2005, s:44

Eserin kendi yasalarını yaratmasının, kozmosa karşı bir kurgu olduğundan söz etmiştik. Siyah renk, hiçliğe gönderme yaparak yasalar ile işleyen her türlü mekân anlayışını reddeder ve karşı bir kozmos yaratır. Bu belirsizlik, insanın özgürlüğüne gönderme yapar. Örtülü Şiddet Resimleri'ndeki siyah boşluğun Maleviç ve Adnan Çoker'den farkı, siyah uzamın sadece soyut boşluk duygusu yaratmaktansa, kadavra ve insan arasındaki gerilimin karşıtı olmasıdır. (Bakınız resim 18, 19, 20) Karşıtlık, içerisinde başkaldırıcıyı da taşır. Kadavra ve insan arasındaki iktidar ilişkisi, siyah uzamın hiçliği sayesinde haklılığını kaybeder. İktidar ilişkileri kendini bir tür nihilizm içinde bulur. Siyah uzamın nihilizmi, boşluğa gönderme yaparak, dünyanın insani ve etik ilişkilerden oluştuğunu reddeder. Nihilizm bir anlamda ideolojik tarihinde reddidir. Siyah uzamın derinliği, ışığı emen kendine özgü yapısı aslında karamsarlık değil, yazılmış olanı reddidir.

Dünyanın kadvralara özgü bir şiddet ile yoğrulduğunu ve insanın da böylesi şiddete dayanan bir ideolojide özne olduğunu dışavuran uzam elbette siyah olmalıydı. Siyahın kendine özgü belirsizliği, boşluk hissi uyandırması, insanın şiddet kurgusuna karşı başkaldırışını da destekler. Çünkü siyah, yapısı sayesinde henüz yazılmamış olandır. Kadavra ve siyah uzam arasındaki karşıtlık, bizlere dünyada ideolojinin ulaşamayacağı bir yerin olduğunu sezdirir. Bu yer, insanın başkaldırabilme gücü, kendi bedeninde gizli olan eylemleridir. İdeolojinin sürekli gizlediği insanın başkaldırma gücü, siyah uzamın yarattığı boşluk hissi ile açığa çıkar. Dünyadan yalıtılmış belirsiz siyah uzam, insanın kendini yeniden yazabileceği tanrısal ve anarşist bir mekâna dönüşür.

Resimlerin fonunda malzeme olarak akrilik boya kullanılmıştır. Tuvalin en alt kısmından sızan beyaz ışık sayesinde fonda da bir karşıtlık yaratılmaya çalışılmıştır. İnce bir çizgi biçiminde siyah fonun altından sızan beyaz ışık sayesinde siyah renk, derinliğinin yanında ışık da kazanır. (Bakınız resim 18)



Resim 18, Örtülü Şiddet Resimleri, 2005, t.ü. akrilik, 150 x 120, Ankara



Resim 19, Örtülü Şiddet Resimleri, 2006, t.ü. akrilik, 130 x 90 cm, Ankara



Resim 20, Örtülü Şiddet Resimleri, 2006, t.ü. akrilik, 130 x 90 cm, Ankara

Siyah fonun üzerinde resimleri oluşturan iki öge, kadavra ve insan bulunmaktadır. Resimlerde az öge kullanılmasının nedeni, yalın bir biçim arayışından kaynaklanır. Bu yalınlık sayesinde, kadavra ve insan arasındaki gerilim daha çıplak bir şekilde görünür kılınır. Düz siyah uzam üzerinde hareketli ve şiddetli fırça vuruşları ile oluşturulan kadavra ve insan figürleri, resimde zıtlık oluşmasını sağlar. Bu zıtlık sayesinde biçim, içeriği daha çarpıcı bir şekilde görünür kılar. (Bakınız resim 18, 24)

Kadavra, daha önce de belirtildiği gibi yaşamın görünmeyen yüzünün maddeleşmiş halidir. Kadavra ve et, kendi içerisinde inanılmaz bir zenginliğe sahiptir. Böylesi bir zenginlik sayesinde kadavradan birçok farklı biçim yaratmak çok da zor değildir. Hayvan kadavrasının bu özelliği dışında, yaşamın asıl yüzünü kendi içerisinde taşıyabilme özelliği, onu diğer nesnelere ayıran en önemli özelliktir. Bu özellik, kadavranın ölümü ve yaşamı aynı anda görünür kılmıştır. Kadavra ölü bir nesnedir. Dolayısıyla kendinde şiddeti taşır. Bu şiddetin yanında aynı zamanda yenilebilen bir besin kaynağını, eti de kendinde taşır. Yaşamın sürdürülebilmesi için başvuru besin kaynaklarından biridir, belki de en değerlisidir et. Şiddeti kendinde taşıyan ve yaşamı besleyen bir nesne olması sayesinde kadavra, karmaşık bir gerçekliğe gönderme yapabilecek bir zenginliğe sahiptir. Bu gerçeklik, yaşamın iktidarın birer yansıması olması, yaşamın içerisindeki şiddet ve şiddetin meşrulaşmış halleridir. İdeoloji ve iktidar, kendi ontolojisindeki şiddeti meşrulaştırıp yaşamın kendisi gibi görünmekle ünlüdür zaten.

"Devlet şiddet araçlarının tekeline sahip kurum. Aynı zamanda toplumda birleştirici, düzenleyici ve sınıflar matrisinin taşıdığı çelişkilerin toplumu 'patlatmasını' engellemek ile, hatta Althusser'in 'devletin ideolojik aygıtları' üzerine çözümlerini anımsayarak, bunların kabul edilmesine olanak sağlayan düşüncelerin üretilmesiyle de yükümlü parçası."¹

Toplumun ve insanın bir şekilde farkında olmasını ve patlamasını engellemek için ideoloji ve iktidar, kendini yaşamın doğal bir parçası olarak, hatta yaşamın

¹ YILDIZOĞLU, Ergin, "Köpeğin Ahlakı", İstanbul, Gri Yayınevi, 2005, s:9

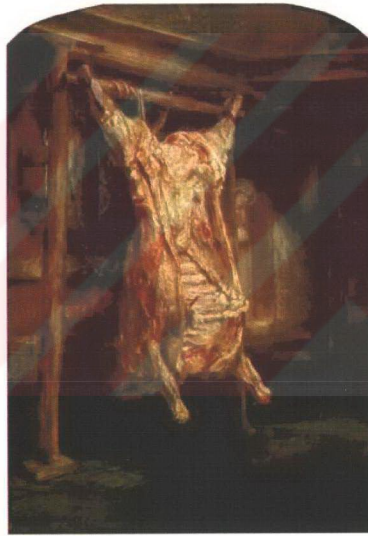
kendisi olarak sunmaktadır. Hayatın her köşesine sızarak insanı da oluşturan ideoloji, yaşamla bütünleşerek kendini metafizikleştirip dokunulmaz ya da görünmez kılar. Görünen iktidar ilişkileri, yaşamla bütünleştiği için, insanın üzerinde değiştirilemez doğal ilişkiler etkisi yaratır. Adorno'nun belirttiği gibi, kültürün de bir endüstriye dönüştüğü modern çağda yaşamın tamamıyla iktidar ve ideolojik ağlarla örüldüğü söylenebilir. Artık insanın uzaklaşıp kendiyi baş başa kalabileceği alan yok gibidir. O halde sanat, ideolojinin bu gerçekliği ile yüzleşmeli ve yaşamın gizlenen yüzünün açığa vurulması için çaba sarf etmelidir.

Kadavra sayesinde örtülü olan şiddet dışı vurulmuş ve izleyicinin yaşama ağırlığını veren güç ile karşılaşması sağlanmıştır. Hayvan kadavrası, sanat tarihinde çok sık kullanılmıştır. Bu resimlerdeki kadvralar Rembrandt, Soutine ve Bacon'ın kadvralarının bir devamı gibidir. Hayvan kadvrasının içerisindeki yoğun estetik zenginlik elbette kadvranın yeniden yorumlanmasına, yeni anlamlara açıktır. Bu üç ressamın kadvrayı ele alış biçimleri, diğer batı resim geleneğindeki ölü hayvan resimlerinden çok daha farklıdır. Böylesi ölü doğalarda, aristokrasinin zenginliğini ve gücünü, toplumsal iktidar kimliklerini görürüz. Oysa Rembrandt, Soutine ve Bacon'ın bakışları tam da bu anlayışın tersi gibidir.

Rembrandt, sanat tarihinde kadvrayı çok farklı bir biçimde ele alan ilk ressamlardandır. Et, zenginliğin bir unsuru olarak değil – batı resim geleneğinde et, zenginliğin ayrıcalıklı bir özelliği olarak sunulmuştur- tam tersine yokluğun bir göstergesi gibidir. Bizlere aristokrasinin doymak bilmez iştahını değil, kasaptan bir parça et alabilmek için kendi etini satan kadınları anımsatıyor bu resim. (Bakınız resim 21) Varsılığın nesnesi, olağanüstü bir bakış sayesinde yokluğun nesnesine dönüşüyor. Varsıl olan ile yoksul olan iç içe geçiyor ve varsılığın kendisi bir şiddete, kanlı bir pazarlığa dönüşüyor. Bu dönüşümün nedeni yoksulun bir baskı aracına dönüşen kadvranın altında ezilmesinden kaynaklanıyor. Et, lezzeti, (varsılın lezzeti, doyma eyleminin lüksü, artısı gibidir. Uygarlığın bir rengidir. Oysa yoksulun lezzeti bir fazlalık değil, doyma eylemi ile

eşzamanlı bir şekilde yaşanan sıradan bir hazdır. Zaten istese de fazlalığa dönüşmez.) hazzı, lüksü, kısacası yoksulda olmayan her türlü varlığını anımsatıyor. Fakat Rembrandt'ın kadavrasında et, görüldüğü gibi bir lüks olmanın dışında olanca doğallığı ile karşımızdadır. İştah açmaktan çok iştah kapatan bir nesnedir.

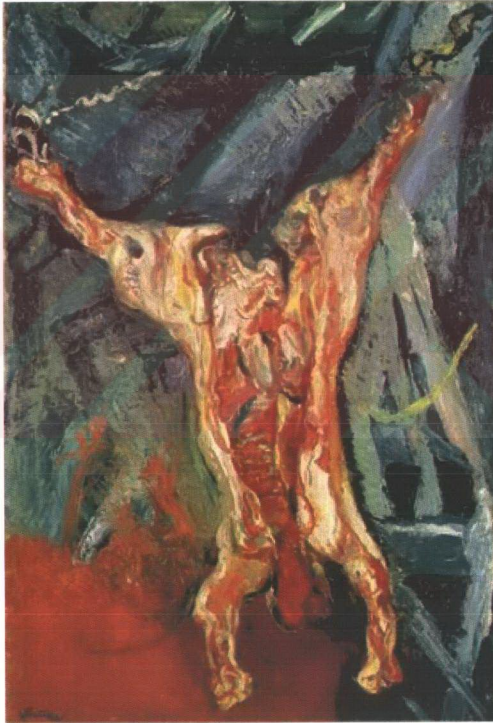
“İktidar sorununu ve hatta bunun gerektirdiği prestij sorununu yapı söküme tabi tutuyor Rembrandt. Kasabın henüz parçalamadığı ve hala seçiren bir ölü gövdeyi resmetmek, içimizdeki yeme hazzını uyandırmayı değil yeme hazzımızın nelere mal olduğunu bizlere hatırlatmayı hedefleyen bir seçimdir.”¹



Resim 21, Rembrandt, Kesilmiş Öküz, 1655, t.ü. yağlıboya, 94 x 69 cm, Paris, Louvre Müzesi

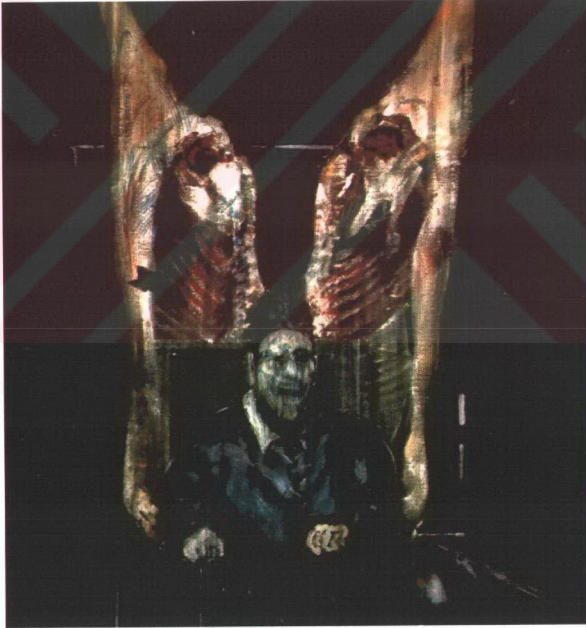
¹ LEPPERT, Richard, “Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi”, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002, s:126

Rembrandt'in bakışıyla kadavra yenilen bir nesneden çok, iktidarın şiddetini kendinde taşıyan bir varlığa dönüşmüştür. Çünkü bakış, kadavranın içerisindeki karmaşık gerçekliği yakalayabilmiştir. Gördüğümüz nesne salt bir et değildir. Ya da kesilen hayvana naif bir acıma duygusu hissettirmek değildir kuşkusuz Rembrandt'ın derdi. Onun gördüğü, kadavranın içerisine sinen gizli bir gerçekliktir. İktidarın iç yüzünü, kadavranın iç organlarında görürüz. Bu gerçeklik ölümdür.



Resim 22, Soutine, Kesilmiş Siğir, 1924, t.ü. yağlıboya, 116.2 x 80.6 cm, Minneapolis Institute of Arts, Minnesota, USA

Soutine'in kadvrası ise daha öznel bir deneyimin sonucu gibidir.(Bakınız resim 22) Gençliğinde yoksulluk çekmiş bir insan ve bir mide hastası olarak (etleri tüketemiyordu) etlere olan yoğun ilgisinin öznel yönü açıktır. Fakat Soutine 'de kadvra, salt bir öznel tutkunun sonucu değil, etin yaşamla olan açıklanamayan ilişkisinin birer sonucudur. Soutine'in kadvrası, gözümüzün içerisine giren bir gerçeklik, kişisel bir deneyimdir. Bir dışavurumcu olan Soutine, özel tutkularıyla dünyaya ait genel tutkularını bir nesnede birleştirmiştir. Ama bu resimlerde çarpıcı olan, etin mi bizim dışavurumumuz olduğu ya da bizim mi etin bir dışavurumu olduğumuz bilgisinin belirsizliğidir. Kadvra da karmaşık bir yaşam gerçekliği görünür kılınmıştır.



Resim 23, Bacon, Francis, Et ve Figür, 1954, t.ü. yağlıboya, 129.9 x 121.9 cm, The Art Institute of Chicago

Bacon'ın kadvraları ise Rembrandt ve Soutine'deki gibi tek başına değil, Örtülü Şiddet Resimleri'nde olduğu gibi figürle ilişkisi içerisinde yorumlanmıştır. Resim 23'de Bacon, Velazquez'in Papa X. Innocentius'un portresini yeniden yorumlayıp, onun kişiliğindeki kadvrayı görselleştirmiştir. Papa'da görselleşen şiddet, kadvranın şiddeti ile desteklenmiş ve karşımıza iktidarın ontolojisinin vahşi yanı çıkmıştır. Kadavra, papanın ve tahtının birer parçası gibi siyah boşlukta ağırlığınca sallanmaktadır. Masum gösterilen bir gerçekliğin ardında yatan asıl gerçeklik Bacon'da çarpıcı bir şekilde dışa vurulmuştur.

"Modernliğin görsel tarihindeki birçok yiyecek temsilinde olduğu gibi bu imge de yemeye ve dolayısıyla da hayata dair değil, her şey üzerindeki ve özellikle de bizzat insan hayatı üzerindeki insan iktidarının belirleyici gücü olan öldürmeye -ve benliğin yıkımına- dairdir."¹

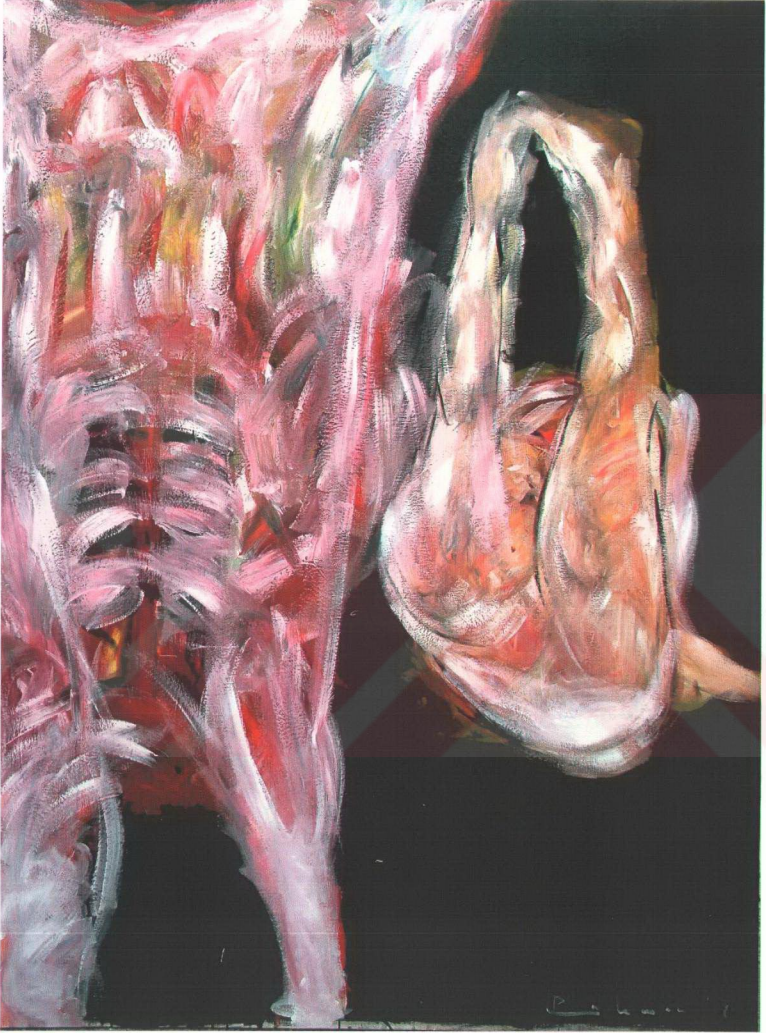
Bacon'ın resimleri ile Örtülü Şiddet Resimleri arasında hem biçimsel hem de anlama dair bir yakınlık vardır. Uzamın toplumsal olandan yalıtılmışlığı, kadavra ve insan arasındaki ilişki, böylesi bir yakınlığın en önemli unsurlarıdır. Fakat Bacon'da figür, iktidarın suç ortağı iken, Örtülü Şiddet Resimleri'nde ise iktidarın gölgesi altında acı çeken ve ona dönüşmemek için kendi içinde çırpınan bir varlıktır.(Bakınız resim 15, 18, 19, 20, 24, 25)

Örtülü Şiddet Resimleri'nde kadavra, yukarıdan aşağıya düşmekte olan bir ağırlığı ve gücü sezdirerek, resme plastik anlamda da önemli bir öge olarak girer. Kadavra, etli ve kanlı oluşuyla, canlılığı ve çürümeyi eş zamanlı bir şekilde göstererek içerisindeki şiddeti dışa vurmuştur. (Bakınız Resim 15, 18, 19, 20, 24, 25) Genelde pembe, mor ve kırmızının tonları, sarı ve beyaz renklerle oluşturulan kadavra, kendindeki şiddeti renklerin şiddeti ile görselleştirir. Fırça vuruşlarındaki hareketlilik, kadvranın kendi içerisinde devinen bir varlık olduğunu, ölü olmasına rağmen canlılık taşıdığını hatırlatır. Fırça vuruşlarındaki devingenlik, siyah düz uzamın karşıtı olması ile resime de bir canlılık kazandırır.

¹ LEPPERT, Richard, "Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi", İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002, s:133



Resim 24, Örtülü Şiddet Resimleri 3, 2006, 150 x 111 cm, t.ü. akrilik, Ankara



Resim 25, Örtülü Şiddet Resimleri 4, 2006, 150 x 111 cm, t.ü. akrilik, Ankara



Resim 26, İsimsiz, 2000, k.ü. akrilik, 5 x 10 cm, Ankara

Şiddetli fırça vuruşları ve rengin etkisi ile kadavranın ne kadar da zengin bir nesne olduğunu görürüz. Kadavra öyle bir nesnedir ki sürekli yeni bir resim biçimine dönüştürülebilecek bir estetik zenginliği içerisinde taşır. Resim 25'de kadavra, nesnel gerçekliğinden daha da soyutlanarak resmin dışavurum gücü artırılmıştır. Pembe, mor ve beyaz rengin ağırlıklı olarak kullanıldığı bu resimde, kadavranın yukarıdan aşağıya şiddetli fırça vuruşları ile oluşturulması sayesinde, yaşamda örtülü olan şiddet çok daha yoğun bir şekilde dışa vurulmuştur.

Kadavranın biçimini oluşturan fırça vuruşlarındaki şiddet ve hareket, kadavranın aynı zamanda dokunulamaz olmadığını da hatırlatır. Katı ve yaşamın hareketliliğinden arındırılmış bir kadavradan çok, şiddet ile yoğrulan ve hareket kazanan kadavralarla karşı karşıyayız. Bu hareketlilik sayesinde biliriz ki, şiddet uygulayan bir nesne aynı zamanda yaşamın bir parçası olduğuna göre, kendisi de karşı şiddete uğrayabilir. Kadavranın kendi içerisindeki şiddet, karşı şiddete dönüşebilecek bir potansiyele de sahiptir aynı zamanda. İdeolojinin ve iktidarın bir nesneye yansıtılması, örtülü olanın bir nesne gibi yok edilebilir olduğunu da sezdirir bizlere.

İnsan figürü, Örtülü Şiddet Resimleri'nin en önemli öğelerinden biridir. Hatta denilebilir ki üç öğe ile oluşturulan bu resimlerde ki en önemli öğedir. Figür, biçimi ve anlamı tamamlayan bir varlıktır. Kadavra imgesi ile aynı biçimde boyanan figür, kadavranın ağırlığının altında ezilmekte, fakat bu ezilişin içerisinde aynı zamanda devinmektedir de. Kadavrada ki hareketi biçimsel olarak tamamlayan bir nesnedir figür. Biçimsel desteğin dışında, kendi içerisinde hareketli ve şiddetli fırça vuruşları sayesinde devinen bir nesnedir ki, devinerek kadavranın iktidarına karşı, acı içerisinde çaresiz gibi gözükse de bir duruşu sergiler.

Sözün sahibi insan olduğuna göre yine son sözü insan söyleyecektir. Örtülü Şiddet Resimleri'nde son söz söylenmemiştir. Varolan karmaşık durum gösterilerek sözün söylenmesi için fırsat yaratılabilir ancak. Hareket, tüm

yaşama özgü olanı kapsar ve coşkuyu kendi içerisinde taşır. Örtülü Şiddet Resimleri, Nietzsche ve ardıllarının yarattığı, beden ve varoluş üzerinden hareket eden felsefeye yakındır bu anlamda. Salt aklın donukluğuna karşı varoluşun hareketliliğinin doğuracağı şiirsel aklın peşindedir bu resimler. Düzenin katılığına rağmen hareket, içerisinde yaşama dair potansiyel bir umudu taşır.

"Ben realist bir ressam olmadığım için, objeyi mantık çerçevesinde bir yere oturtmak istemiyorum. Objelerim ters ve yan dururlar, hareket eder ve hatta uçarlar. Sanatçı uçmak ister. Her şey bu kadar değişirken biz nasıl bu saçma kurallara uyabiliriz! Uçmak, bir metafor, Nietzscheyen bir düşünce. Özgürlükçü ve Dionysoscü bir arzudur. Ve en üstün biçimde eleştireldir ve bırakıp gitmektir, terk etmektir. Sanatın varoluş nedenlerinden biri de insanın dünyaya muhalefetidir. Anlamaktan çok muhalefet etmektir. Kilit kavram hareketidir."¹

Örtülü Şiddet Resimleri'nde figürler kendi içerisinde kapanmış, acı çeken varlıklardan oluşur. Kiminde bir kaçış duygusu, (Bakınız resim 15) kiminde ise bir düşüş duygusu olsa da (Bakınız resim 25) kendine gömülü olmak hepsinin ortak noktasıdır. İnsanın, iktidarın ağırlığı altında kendine gömülmesi farkında oluşun yarattığı bir karşı duruştur. Hareket böylesi bir farkındalığın sonucu oluşan, trajik bir durumu görselleştirir. Figür, iktidarın altında acı çekmektedir fakat farkında olan bir varlık olması, kadavranın da kendi içerisinde hareketli olmasını sağlar. Çünkü iktidar, kadavra ve şiddet artık görülmüştür ve yaşayan bir varlığa dönüşerek ölümü de insan tarafından olanaklı kılınmıştır. Her şey görmek eylemi ile başlar. İnsan gerçekleri gördüğü zaman, düzene karşı ters bir hareket ve karşı varoluş, bir karşı duruş başlamış demektir. (Bakınız resim 26)

"Et; canlı olmanın simgesi olarak hayatın özetidir. Bu sebeple beden, yüzyılın belkide üzerinde en düşünülesi mekândır. Ev, inşa edilen bir mekân olduğuna göre, metaforik bir ev olan beden de bir inşa sorunuyla karşı karşıyadır. İnşa etmek ise bir bilinç ve sorumluluk gerektirir."²

¹ "Ömer Uluç İle Yeni Sergisi Hakkında; Uçmak İsteyen Eserler", rh + sanart , Sayı:29, 2006, s:55

² ÖZDEM, Filiz, "Bedenin Boşlukla Meşki", Sanat Dünyamız, Sayı:98 Bahar, YKY, s:196

Örtülü Şiddet Resimleri'nde, ideolojinin ve iktidarın inşasına karşı, kendi bedenini inşa etmeye çalışan, ideolojinin tutsaklığından kendine dönen bir insanla karşılaşıyoruz. Farkında olmanın doğurduğu karşı şiddet olan hareket, yaşamın aşkın ruhunu içerir ki bu ruh, hakikati özgür siyah uzamda kuracak olan ruhtur.



SONUÇ

Konu ile ilgili imgelerin hareketli ve renkli fırça vuruşları ile oluşturulması resimlerdeki şiddet oranını arttırmıştır. Ölü hayvan gövdesi yalın kompozisyonlar içerisinde vurgulanmış ve anıtsal bir etkinin peşine düşülmüştür. Yaşamın olumsuz yönü olan şiddetin, anıtsallığın içerisinde gizli olduğu vurgulanmıştır. Resimlerde, ileride yeni açılımlara yol açabilecek biçimsel ve düşünsel kazanımlar elde edilmiştir. Özellikle siyah fon ile aydınlık renklerin arasındaki zıtlığın, karanlık ve aydınlığın biçimsel çatışmasının araştırılmasına karar verilmiştir.

Önceki resimlerde olmayan biçimsel yalınlık bu resimlerde yakalanmaya çalışılmıştır. Birçok öge ile bir şey anlatmaktansa, bir ögenin içerisindeki derin ve çok yönlü gerçeklik aranmıştır. Kadavra ve insan arasındaki gerilimin, tüm yaşamın içerisinde taşıdığı trajediye gönderme yapması gibi. Resimlerde sadeliğin üzerinden derin olana ulaşılmaya çalışılmıştır. Ayrıca siyah rengin derinliği yeni elde edilen kazanımlardan biridir. Sessiz bir derinliğe gönderme yapan siyah renk, üzerinde oluşturulan biçimlerinde az da olsa sessizleşmesini sağlayarak, resimlerin yalınlığına katkıda bulunmuş olur. Siyah rengin derin ve sanılanın aksine sonsuz düşünsel olanakları keşfedilmiş ve bu olanakların araştırılmasına karar verilmiştir. Karanlık ve aydınlığın biçimsel çatışmasından doğan çarpıcı ve trajik ruhsal etki keşfedilmiş ve bu etkinin modern bir dille ifade edilmesi düşünülmüştür. Caravaggio ve Rembrandt'ın resimlerindeki bu ruhsal etki modern bir açılımla yeniden ele alınacak ve çağın kendine ait trajik dili oluşturulmaya çalışılacaktır.

Sanat tarihine bakıldığında, örtülü olan şiddetin hemen hemen bütün büyük yapıtlarda gizli olduğu görülmüştür. Sanat tarihi bir bakıma, örtülü şiddete karşı olan kurguların tarihi gibidir. Büyük sanat yapıtlarına bakıldığında anlaşıldı ki, sanat ve varolan ideolojik dünya birbirine karşı iki gerçekliktir. Sanatı, yani yaşamın asıl hakikatini gizleyen örtülü şiddet dışı vurulmaya çalışılmıştır. Kendinde şiddeti de barındıran kavadradan hareket edilerek ifade edilmeye

çalışılan örtülü şiddet, post-postmodern bir dille ifade edilmiştir. Bunun nedeni böylesi hassas bir konunun postestetik bir biçime dönüşmemesi içindir. Yaşamı çirkinleştiren gerçeği ifade ederken, resmin kendisini de o gerçekliğe dönüştürmemek fark edilen en hassas durumdur. Bunun içindir ki resimler, soyut bir güzelliği de kendinde taşıyarak postmoderne karşı varolacaklardır. Modernin içerisinde biçime ve öze dair olanın, güzelin ve çirkinin hassas dengesi korunacak ve bu anlayışla yeni yaşamsal çözümler sorun edinilecektir. Postmodern zamanlarda unutulmuş aşkın gerçeklik, şiddetin ve çirkin olanın üzerinde yaratılacak, karanlık zamanın içerisindeki aşkınlığın dışı vurulmasına çalışılacaktır.



KAYNAKÇA

- ADORNO, Theodor, "Minina Moralia", (Çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan) İstanbul, Metis Yayınları, 1998
- ALTHUSSER, Louis, "İdeoloji Ve Devletin İdeolojik Aygıtları", (Çev. Alp Tümertekin) İstanbul, İthaki, 2003
- BERGER, John, "Görme Biçimleri", (Yurdanur Salman) İstanbul, Metis Yayınları, 1999
- BERGER, John, "O Ana Adanmış", (Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen) İstanbul, Metis Yayınları, 1998
- DELLALOĞLU, Besim, F. , "Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında", Cogito, Sayı:36, İstanbul, 2003
- GOMBRICH, E. H. , "Sanatın Öyküsü", (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran) İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997
- HEİDEGGER, "Varlık Ve Zaman", (Çev. Aziz Yardımlı) İstanbul, İdea Yayınları, 2004
- HORKHEIMER, Max, "Akıl Tutulması", (Çev. Orhan Koçak) İstanbul, Metis Yayınları, 1990
- İNAM, Ahmet, "Kaygı Gülü Açarken", Doğu Batı, Sayı:6, 1999
- KUSPİT, Donald, "Sanatın Sonu", (Yasemin Tezgiden) İstanbul, Metis Yayınları, 2006

- LENTRICCHIA, F. ve MCAULIFFE, J. , "Katiller, Sanatçılar ve Teröristler", (Çev. Barış Yıldırım) İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004
- LEPPERT, Richard, "Sanatta Anlamın Görüntüsü", (Çev. İsmail Türkmen) İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002
- MARSHALL, Peter, "Anarşizmin Tarihi", (Çev. Yavuz Alogan) Ankara, İmge Kitabevi, 2003
- ÖZDEM, Filiz, "Bedenin Boşlukla Meşki", Sanat Dünyamız, Sayı:98 Bahar, İstanbul, YKY
- "Bakışı Yurt Edinen Anlam! Siyah Boşlukta Özgürlük", rh+sanat, Sayı:24, 2005
- "Ömer Uluç İle Yeni Sergi Hakkında; Uçmak İsteyen Eserler", rh + sanat, Sayı:29, 2006
- SARIALIOĞLU, Kenan, "Kara Zaman Şiirleri", Ankara, Kül Sanat Yayıncılık, 2006
- SARTRE, Jean Paul, "Varoluşçuluk", (Çev. Asım Bezirci) İstanbul, Say Yayınları, 2003
- SARTRE, Jean Paul, "Bulantı", (Çev. Selahattin Hilav) İstanbul, Can Yayınları, 1981
- SAVAŞ, Hakan, "Sinema Ve Varoluşçuluk", İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 2003
- ŞERİATİ, Ali, "Sanat", (Çev. Ejder Okumuş, Şamil Öcal, Said Okumuş) İstanbul,

Anka Yayınları, 2004

YETKİN, Suut, Kemal, "Barok Sanat", İstanbul, Cem Yayınevi, 1977

YILDIZOĞLU, Ergin, "Köğegin Ahlakı", İstanbul, Gri Yayınevi, 2005



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Rahman Işık SARIALIOĞLU

Doğum Yeri ve Tarihi : Trabzon, 20.09.1979

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Resim Bölümü

Bildiği Yabancı Dil : İngilizce

Sanatsal Faaliyetleri 2000, "Siyah Beyaz Yüzler" Karma Fotoğraf Sergisi, H.Ü., Ankara
2000, "Sergi 2 Bin", UPSD Ankara Şubesi, Ankara
2002, H.Ü. 1. Geleneksel Üniversiteler Arası Mezuniyet Sergisi,
Ankara
2002, H.Ü. Mezuniyet Sergisi, Ankara
2004, H. Ü. Lisans Üstü ve Doktora Öğrencileri Resim Sergisi,
Alman Kültür Merkezi, Ankara
2005, "Peyzaj "Grup Sergisi, Devlet Resim Heykel Müzesi, Ankara

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar :

İletişim

E-Posta Adresi : rahmansaral@yahoo.com

Tarih : 05.Haziran.2006