

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA ATAERKİL FAİLİN İMGESİ

Sanatta Yeterlik Tezi

AYŞE TÜLAY İNCE

İstanbul, 2021

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA ATAERKİL FAİLİN İMGESİ

Sanatta Yeterlik Tezi

AYŞE TÜLAY İNCE

Danışman: Prof. Z. Rüçhan ŞAHİNOĞLU ALTINEL

İstanbul, 2021

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Ayşe Tülay İnce
Anasanat Dalı	: Resim
Tez Danışmanı	: Prof. Z. Rüçhan Şahinoğlu Altınal
Tez Türü ve Tarihi	: Sanatta Yeterlik - Haziran 2021
Anahtar Kelimeler	: Sanatta Şiddet, Ataerkil Fail İmgesi, Sanatçı Fail, Erkeklik

ÖZET

ÇAĞDAŞ SANATTA ATAERKİL FAİLİN İMGESİ

Çağdaş sanatta birçok açılımın yanı sıra toplumsal cinsiyetin inşası ve kimliklerin oluşumuyla ilgili yapıtların sayılarında da artış olmuştur. Büyük söylemlerin mercek altına alındığı bu dönemde ataerkilliğin eleştirisi genellikle Feminist Sanatın konusu olarak gündeme gelir. Şiddeti ele alan birçok sanat yapıtı kurbanın yanı sıra failin özelliklerini de betimler. Bu çalışma ile failin ataerkil özellikleri incelenmeye çalışılmıştır. Genel olarak failin özelliklerinin belirgin olduğu betimlemelerde şiddetin daha gizli olduğu görülmüştür. Ayrıca sanatçılar imgeleri yeniden üreterek faili veya kurbanı tanımlarken şiddeti betimleyen fail konumuna geçmektedir.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Ayşe Tülay İnce
Field : Painting
Supervisor : Professor Z. Rüçhan Şahinoğlu Altınel
Degree Awarded and Date : Doctor of Fine Arts - June 2021
Key Words : Violence in Art, Patriarchal Perpetrator Image, Artist as a Perpetrator, Masculinity.

ABSTRACT

THE IMAGE OF PATRIARCHAL PERPETRATOR IN CONTEMPORARY ART

In addition to many subjects in contemporary art, there is an increase in the number of works related to the construction of gender and the formation of identities as well. While major discourses are under the spotlight, the critique of patriarchy usually comes to the fore as a subject of Feminist Art. Many artworks dealing with violence depict the characteristics of the perpetrator as well as the victim who is exposed to violence. In this study, the patriarchal characteristics of the perpetrator are tried to be examined. It seems that violence is more hidden in the descriptions where the characteristics of the perpetrator are evident. Furthermore, artists become perpetrators in reproducing the image of the perpetrator or victim while describing the violence.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

RESİM LİSTESİ	iv
1. GİRİŞ	1
2. ATAERKİ, ŞİDDET, FAİL KAVRAMLARI VE SANATA YANSIMALARI.....	4
2.1. Ataerki, Şiddet ve Fail Kavramları	6
2.1.1. Ataerkil Yapı	7
2.1.2. Ataerkil Devlet ve Militarizm	11
2.1.3. Toplumsal Şiddet ve Erkeklik	16
2.2. Sanata Ataerkilliğin Yansıması	17
2.2.1. Eril Sanat Tarihi	19
2.2.2. Feminist Sanatın Ataerki Eleştirisi	21
2.2.3. Sanatta Eril Bakış	24
3. ÇAĞDAŞ SANATTA ATAERKİL FAİLİN İMGESİ	27
3.1. Ataerkil Fail Olarak Devlet Sorumluları	28
3.1.1. Santiago Sierra'nın "Los Encargados" Yapıtı Üzerinden Failin Görünürlüğü	28
3.1.2. Hans Haacke'nin "Gift Horse" Yapıtı Üzerinden Kahraman Fail	33
3.1.3. Jenny Holzer'in "Protect Me What I Want" Yapıtı ve Failin Arzusu.	42
3.1.4. Anselm Kiefer "Occupations" Yapıtı Üzerinden Failin Hatırlanması.	45
3.2. Savaş Şiddetinin Yıkıcılığını İçeren Yapıtlardaki Ataerkil Fail.....	49
3.2.1. Leon Gallup'un "Vietnam II" Yapıtı Üzerinden Sorgulanan İzleyici.	52
3.2.2. Martha Rossler'in "Savaşı Eve Taşımak" Yapıtı Üzerinden Tüketicinin Konforu	54
3.2.3. Rabih Mroue'nin "Grandfather, Father and Son" Yapıtı Üzerinden Failin Gizliliği	57
3.3. Savaş Şiddetinin Görünen Failleri: Askerler	60
3.3.1. Vahap Avşar'ın "Tekmil" Yapıtı Üzerinden Asker Fail	64
3.3.2. Santiago Sierra'nın "Veterans" ve Altan Gürman'ın "Tasarı" Yapıtlarındaki Görevli Asker Fail	66
4. SANATÇI FAİL: ŞİDDETİN YENİDEN ÜRETİLMESİ	69
4.1. Şiddetin Kurban Üzerinden Yansıtılması	75
4.2. Şiddetin Failinin Teşhiri	86
5. SONUÇ	96
KAYNAKÇA	99

RESİM LİSTESİ

	Sayfa No.
Resim 2.1 : Jean Tinguely, “Homage to New York”, 1960	18
Resim 2.2 : Monica Bonvicini, “Hausfrau Swinging”, 1997	19
Resim 2.3 : Kathleen Gilje, “Woman with a Parrot, Restored”, 2001	26
Resim 3.1 : Jorge Galindo ve Santiago Sierra, “Los Encargados”, 2012	29
Resim 3.2 : Zeina Maasri, “Political Posters of the Lebanese Civil War”, 1975-1990.....	31
Resim 3.3 : Mehmed Erdener, “Türk Totemi”, 2010	32
Resim 3.4 : Gülçin Aksoy ve Oliver Scneller, “Double Solo”, 2018	33
Resim 3.5 : Jacques-Louis David, “The Oath of the Horatii”, 1784	34
Resim 3.6 : Hüseyin Gezer, “Ulusal Yükseliş Anıtı”, 1964	35
Resim 3.7 : Asur Kralının Atlı Tasviri, British Museum No:124876	36
Resim 3.8 : “Triumphal Quadriga”, MÖ. 5. Yüzyıl	37
Resim 3.9 : Hüseyin Bahri Alptekin, “Atlar ve Kahramanları”, 2005	38
Resim 3.10 : Theodore Gericault, “The Charging Chasseur”, 1812	39
Resim 3.11 : Theodore Gericault, “The Wounded Cuirassier”, 1814	39
Resim 3.12 : Antoine-Jean Gros, “The Battle of Abukir”, 1806	39
Resim 3.13 : Hans Haacke, “Gift Horse”, 2013	40
Resim 3.14 : George Stubbs, “Whistlejacket”, 1766	41
Resim 3.15 : James Montgomery Flagg, “I Want You”, 1917	43
Resim 3.16 : Jenny Holzer, “Protect Me What I Want”, 1984	44
Resim 3.17 : Anselm Kiefer, “Occupations”, 1969	46
Resim 3.18 : Caspar David Friedrich, “Wanderer Above the Sea of Fog”, 1818.....	47
Resim 3.19 : Hasan Özgür Top, “Iraq or Syria”, 2018	48

Resim 3.20	: “The Dying Gaul”, Roma Dönemi Kopyası, 1. Yüzyıl	49
Resim 3.21	: “İskender Mozaïği”, MÖ. 1. Yüzyıl	49
Resim 3.22	: Jacques-Louis David, “Napoleon Crossing The Alps”, 1801	50
Resim 3.23	: Jacques Callot, “Les Miseres et malheurs de la guerre”, 1633	51
Resim 3.24	: Leon Gallup, “Vietnam II”, 1973	52
Resim 3.25	: Francisco Goya, “The Third of May 1808”, 1814	53
Resim 3.26	: Richard Hamilton, “Just What is it that Makes Today's Homes so Different, so Appealing?”, 1956	55
Resim 3.27	: Martha Rosler, “Savaş Eve Taşımak”, 1967-72	56
Resim 3.28	: Martha Rosler, “Savaş Eve Taşımak”, 1967-72	56
Resim 3.29	: Jumana Emil Abboud, “Smuggling Lemons”, 2006	57
Resim 3.30	: Rabih Mroué, “Grandfather, Father and Son”, 2010	58
Resim 3.31	: Parastou Forouhar, “Series of 3 digital drawings”, 2014	59
Resim 3.32	: Antoine-Jean Gros, “Bonaparte Visits the Plague Stricken in Jaffa”, 1804	62
Resim 3.33	: “Krieg dem Kriege”, 96 ve 97. Sayfanın Görüntüsü	63
Resim 3.34	: Vahap Avşar, “Tekmil”, 2010	64
Resim 3.35	: Vahap Avşar, “Tekmil”, 2010	65
Resim 3.36	: Santiago Sierra, “Veterans Facing the Corner”, 2011	67
Resim 3.37	: Altan Gürman, “Tasarı”, 1965	68
Resim 4.1	: Sandro Botticelli, “The Story of Nastagio degli Onesti II”, ca. 1483....	71
Resim 4.2	: Caravaggio, “Sacrifice of Isaac”, 1598	72
Resim 4.3	: Vito Acconci, “Supply Room”, 1972	74
Resim 4.4	: Rubens, “The Massacre of Innocents”, 1610 civarı	76
Resim 4.5	: Dado, “Limbo or The Massacre of the Innocents”, 1958-1959	77
Resim 4.6	: Adel Abdessemed, “Feryat”, 2013	78

Resim 4.7	: Kevin Carter, “Starving Child and Vulture”, 1993	79
Resim 4.8	: Erkan Özgen, “Wonderland”, 2016	80
Resim 4.9	: Alfredo Jaar, “The Silence of Nduwayezu”, 1997	80
Resim 4.10	: Alfredo Jaar, “The Eyes of Gutete Emerita”, 1996	80
Resim 4.11	: Chris Burden, “Trans-Fixed”, 1974	81
Resim 4.12	: Rudolph Schwarzkogler, “3rd Action”, 1965	82
Resim 4.13	: Marina Abramovich, “Rhthym 0”, 1974	83
Resim 4.14	: Yoko Ono, “Cut Piece”, 1964	83
Resim 4.15	: Chris Burden, “Shoot”, 1971	84
Resim 4.16	: Kathleen Gilje, “Susanna and the Elders, Restored”, 1998	85
Resim 4.17	: Eugene Delacroix, “Sardanapalus'un Ölümü”, 1827	87
Resim 4.18	: Diego Velasquez, “Portrait of Innocent X”, 1650	88
Resim 4.19	: Francis Bacon, “Untitled (Pope)”, 1954	89
Resim 4.20	: Francis Bacon, “Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X”, 1953	89
Resim 4.21	: Alpin Arda Bağcık, “Droperidol & Benperidol”, 2016	90
Resim 4.22	: Vahit Tuna, “Sunshine”, 2008	90
Resim 4.23	: Hans Haacke, “Shapolsky et al., Manhattan Real Estate Holdings, a Real Time Social System, as of May 1, 1971”, 1971	91
Resim 4.24	: Hans Haacke, “Helmsboro Country”, 1990	92
Resim 4.25	: Tania Bruguera “Tatlin’s Whisper #5”, 2008	93
Resim 4.26	: Alfredo Jaar, “The Sound of Silence”, 2006	94
Resim 4.27	: Bang Geul Han, “Through the Gaps Between My Teeth”, 2017.....	95

1. GİRİŞ

Sanatın yarattığı imgesel dil zaman, mekân ve bağlam açısından değişkendir. Bu sayede sanat yapıtlarının çeşitli dönemlerde farklı açılardan irdelenmesi ve yeni sonuçlar çıkarılması mümkündür. 1960 sonrası sanatın genel olarak adlandırıldığı çağdaş sanattaki “çağdaş” kavramı da baskın olarak şimdiyi vurgular; kelimenin anlamını geçmişten ve gelecekte ayırır. Farklı düşüncelerin aynı zamanda birlikte var oluşu ve herkesin katılımını sağlayacak yaygın yön gösterici bir anlatımın olmaması anlamında birlikteliğe vurgu yapar. Bu bağlamda zamanların birbirine etkisi ve bir aradalığıyla imgenin etkileşimli yolculuğunu ifade eder. Ataerki failin betimlemeleri de ele aldığı konu, kavram ve onları sunuş biçimiyle çoğu zaman toplumsal yapıyı etkileyen erk konularına da değinen günümüzdeki sanat yapıtlarına ulaşırken karmaşık imgesel bir yolculuk geçirmektedir.

“Ata” ve “erk” kelimelerinin birleşimiyle oluşan “ataerki” erkeklik ve güçle ilişkilidir. Toplum içinde hem erkekler hem de kadınlar için sürdürdükleri yaşam tarzlarında etkin bir bakış açısı oluşturur. Fatmagül Berktaş, Deniz Kandiyoti, Kate Millett, Sylvia Walby gibi araştırmacıların tespitlerine göre ataerki ve mülkiyet arasında doğrudan bir ilişki vardır. Tarım kültürüne geçişle birlikte mülkiyet, güç ve iktidar kavramları topluluklar içinde yerleşmeye başlamıştır. Soyut bir algıya dayalı olduğu düşünülen ataerki babanın veya en yaşlı erkeğin ailenin başı olduğu, soyun erkek dizgisinde hesaplandığı, erkeklerin gücü elinde tuttuğu ve kadınları önemli ölçüde dışladığı eril sisteme dayalı heteroksist yapı ile özdeşleşmektedir. Toplumsal yaşamı düzenleyen bir güç olarak devletin ataerki yapısı da kendi kurumlarında oluşturduğu sistemin ataerki özellikler içermesiyle açıklanabilir. Devletin kuruluşu, kamusal siyasi alanın oluşması, egemenliğin sağlanması, meşru olarak fiziksel güç oluşturma, ordu ve polis aracılığıyla bu gücü kullanması, tüm bu süreçlerde eril niteliklere öncelik verilmesi dişil niteliklerin de baskılanması ve ikincilleştirilmesi ataerki özelliklerini yansıtmaktadır. Toplumda çoğu kurumsal yapıda hissedilen ataerki yarattığı dengesizlikle cinsiyet ayrımcılığının içinde ve ötesinde şiddete dayalı birçok sorunu açığa çıkarır.

Toplumsal yapıda, özel ve kamusal hayatta, devletlerarası ve devletin kendi vatandaşlarıyla kurduğu ilişkide ortaya çıkan her çeşit tahakkümden kaynaklanabilen şiddet; insanlara, toplumlara, olaylara ve içinde bulunulan zamana göre çok fazla değişkeni ve boyutu olan bir olgudur. Şiddet açıkça görülüp hissedilmesine rağmen kendisini toplumsal endişelerle bir bütün haline getirdiği için gizleyebilir, özümsebilir ve sistematik bir yapı kazanabilir. Birçok ilişkinin, yapının, kurumun ve gücün sistemli bir şekilde düzenlendiği, geniş, karmaşık, ayrıştırılmış ve kaçınılmaz sonuçlar doğuran, zaman zaman çelişkili olabilen bir genelleme ve soyutlama olduğu belirtilen devlet, çok kanallı, değişken, heterojen yapısında ataerkiyi, hiyerarşiyi, erkek egemenliğini barındırmakta ve çoğunlukla merkezden yerele doğru yayılarak normları yansıtmaktadır. Şiddet de bu yapı içinde görünür veya görünmez şekilde varlığını devam ettirir. Erkek egemenliğinin hüküm sürdüğü toplumsal düzende tahakkümün faili çoğunlukla erkek cinsiyetinin çıkarlarını koruyan eril dil perspektifi ile bağlantılıdır.

Asıl olarak sosyoloji biliminin konusu olan ataerki sanat alanına feminist eleştirel bakış açısıyla girmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra Feminist Sanat, özellikle sanatçı kadınların işleri vasıtasıyla ataerki kavramını eleştirmiş, sanat tarihinin eril bir dille yazılmış olduğunu ve dengesizliğe yol açtığını ortaya çıkarmış; toplumsal cinsiyet eşitliğini sağlamak üzere önemli adımlar atmıştır. Bu çerçevede daha çok kadın imgesi, erkek egemen sanat dili ve kadını sanat dışında tutan toplumsal ve ekonomik yapı tartışılmaktadır. Erkek egemen dilin kadın imgesi üzerinde yarattığı baskıyı, bozulmayı, toplumsal kurguyu tartışmak, yüzeye çıkarmak kadar bu baskının faili konumunun özelliklerini içerebilecek erkek imgesinin nasıl oluşturulduğunu, yapılandırıldığını irdelemek de ataerki anlayışın uygulamalarını ortaya çıkarmak açısından gereklidir.

Sanat bir şeyin yeniden üretilmesini, temsilini içerdiğinden ve temelinde kurguyu barındırdığından kullandığı medyumlar aracılığıyla imgeyi iletirken karmaşık bir biçime dönüştürür. Şiddet olgusu içeren sanat yapıtlarında failin ataerki niteliklerini tartışmayı amaçlayan bu tez araştırmasında şiddet, ataerki ve fail arasında imgesel bir bağlantı kurulmaktadır. Ataerki yapının süregiden erkek egemenliğini korumaya yönelik ayrımcılık yaratan özelliklerinin fail imgesine ne kadar yansıdığının yanı sıra sanatçının imge üretimindeki failliği de bu araştırmanın konusudur. Bu bağlamda araştırma tezi üç

ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm ataerkil devlet yapısı, militarizm, toplumsal şiddet, erkeklik, eril sanat tarihi, eril bakış gibi konuya ilişkin kavramı ve olguları tartışır. İkinci bölüm ataerkil fail devlet sorumlularının eleştirildiği savaş şiddetini konu alan örneklerle sınırlandırılmıştır. Şiddeti yeniden üreten konumuyla kaçınılmaz olarak fail olan sanatçının kurguladığı temsiller ise son bölümde ele alınmıştır.

Bu araştırma tezinin en zorlayıcı yanlarından biri ataerkil failin baskı unsurlarını sınırlamak olmuştur. Bir kesimi mağdur veya kurban konumuna sokan baskı kaynağı genel olarak şiddet eylemlerinde ortaya çıkmaktadır. Ancak şiddetin birçok çeşidi ve görünen görünmeyen failleri konunun belirli bir ölçekte ele alınmasını zorlaştırmaktadır. Bu bağlamda ataerkil fail devlet erkini elinde bulunduran yapıyı eleştiren örnekler verilerek araştırılmıştır. Yapıtlar ise çoğunlukla sanatçı erkeklerin çalışmalarından seçilmiştir. Erkeklerin kendilerini doğrudan ilgilendiren ve çoğunlukla faili oldukları şiddet konusunu nasıl kurguladıkları ve ele aldıkları araştırma kapsamında önemli görülmektedir. Sanatçının yapıtın faili olarak şiddetin vahşetini fail veya kurban imgesi üzerinden nasıl yansıttığı bu esnada şiddeti yeniden üreten fail olarak ataerkil yapıyı ne kadar görünür kıldığı araştırmada yer almaktadır. Aslen şiddeti imgesel olarak ileten sanatçının konuyu kurban veya failin nitelikleriyle betimlemesi arasında fark vardır. Şiddetin kurban üzerinden algılanması izleyicinin baskıya uğrayan tarafla özdeşleşmesini sağlayarak kurban kültürünün oluşmasına yardım eder. Şiddetin fail üzerinden anlatılması ise failin daha iyi tanınmasını ve şiddeti yaratan etkenlerin neler olduğunun biraz daha açığa çıkmasını sağlar. Böylece sanat yapıtını alımlayan izleyici de kendini bir kurbanla eşleştirmek yerine fail olup olmadığına dair eleştirebilir.

2. ATAERKİ, ŞİDDET, FAİL KAVRAMLARI VE SANATA YANSIMALARI

Gerçekliğin hem açıklanmasında hem de denetlenmesinde kullanılan görme duyusu, insanın en önemli araçlarından birisidir. Richard Leppert'a göre, eski çağlardan beri görme duyusuna hitap eden sanat yapıtlarının ürettiği temsili; kent uygarlığını biçimlendirmedeki potansiyeli çok iyi anlaşılmıştır¹. Görme ve temsil el ele vererek iktidarın olmazsa olmazı bilginin üretimi için çalışmaktadır. Temsil göreceli gerçeğin yeniden üretilmesi olduğu için hiçbir zaman tam gerçekliği yansıtmayabilir. Kültürel formlardan biri olan sanatın görsel dilde oluşturduğu imgeler, ait olduğu coğrafyada yaşanmakta olan çarpık gerçekliği bir ayna olarak yansıtmamanın ötesine geçerek gerçekliğe eklediği ironik bakış açısıyla daha iyi görülmesini, anlaşılmasını ve tartışılmasını sağlar.

Şiddet temsili içeren sanat yapıtlarının imgenin sanatsal bir dille aktarımının başladığı tarih öncesi çağlardan günümüze kadar devam etmekte olduğu görülmektedir. Savaşlarda verilen mücadelenin betimlemeleri, savaş karşıtı yapıtların çoğalmaya başladığı 20. yüzyıla kadar genellikle kazanan tarafın zaferinin kalıcı bir temsili olarak işlenmiştir. Savaşın yıkıcı etkisinden çok kahramanın utkusunun betimlendiği temsiller uzun süre ön plandadır. Bu savaş sahnelerinde yer alan figürler çoğunlukla bir kahramanlık anının ölümsüzlüğünü ve düşmanın yenilgisini ifade eder. Savaşın ve savaşa bağlı şiddetin temsil yoluyla aktarılması ve ideolojik bir malzeme olarak kullanılması bu temsillerin ötesinde yatan dehşetin algılanmasını karmaşık bir zemine oturtmaktadır.

Sanat yapıtlarının betimlenen şiddet olayları aracılığıyla güç ilişkilerine dair anlam yüklenen imgeleri içermeleri, yapıtlardaki fail ve kurban imgelerinin yanı sıra sanatçının kendisinin bulunduğu pozisyonu da tartışmalı duruma getirmektedir. Stanley Cohen², *“vahşet üçgeni”* olarak adlandırdığı; bir köşesine kurbanları, ikinci köşesine failleri, üçüncüsüne ise bu vahşeti gören ve ne olduğunu bilen tanıkları yerleştirdiği sac ayağında fail, kurban ve tanık olarak imlenen kimliklerin birbirine geçişli bir yapı

¹ Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, İkinci Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009, s.38-39.

² Stanley Cohen, *States of Denial*, Cambridge: Polity, 2001, s.14.

oluşturduğunu belirtmektedir. Sanatçının şiddetin temsilini üreterek tanık rolünden fail durumuna geçmesi onun tam olarak üçgenin neresinde konumlandığını muğlaklaştırır.

Savaşın, terörün, nükleer tehditlerin, etnik temizliğin, sivil huzursuzluğun ve ekonomik çöküşün yaşandığı bu çağda, şiddetin çerçevelenme, aracılık etme ve temsil stratejileri yoluyla düzenlenme biçimlerini eleştirmek önem kazanmaktadır³. Neolitik dönemde yerleşik hayatın başlamasıyla birlikte toplumsal yaşamı düzenleyen anlayış tarzlarından biri olan ataerki, toplulukların yönetim biçimleri içinde öteden beri tartışılmaktadır. Devletin, ordu gibi çeşitli kurumları vasıtasıyla ürettiği şiddet irdelenirken ataerki yapı da göz önünde tutulmalıdır. Ataerki, şiddet ve fail kavramları devlet, ordu ve savaş ekseninde erkeklik temsillerini de içerir. Erkek egemenliği ve ataerkillik toplum bireylerinin üzerinde cinsiyet, sınıf, ırk gibi konularda ayrımcılık yaratan hiyerarşik olarak baskı kuran ve toplumun ekonomik, siyasi, kültürel kurumları vasıtasıyla bu baskıyı bireyler tarafından görünür kılan bir anlayıştır. Ataerki anlayış, heteroseksist bir bakış açısıyla toplumsal yapı içinde bir cinsiyetin sözde üstünlüğünü muhafaza ederek diğer cinsiyetler üzerinde hakimiyet kurulmasını sağlarken; hemcinsleri içinde de hiyerarşik bir yapı oluşturarak birçok katmanda bozulmalara sebep olur. Sanat tarihinin eril bir dille yazılması, feminist sanatın tartışmaya açtığı ataerkillik sorunu ile görünür olmaya başlamıştır. Sanattaki ataerki anlayış ve erkek egemenliği özellikle modernizm öncesine kadar hâkim olan bakış açısını oluşturduğu için ataerki failin özelliklerini yansıtan bütüncül bir anlayışı da ortaya koymaktadır.

Sanat yapıtlarında şiddet konu ve kavram olarak yer alırken ondan etkilenen özneleri de görünür kılar. Çoğunlukla kurbanın deşifre edilerek şiddetin betimlenmesi vahşetin failer üzerinden algılanmasını engellemektedir. Şiddet içeren olgularda, tek zarar gören taraf kurbanlar gibi algılanmakla beraber failerin uğradığı manipülasyonların anlaşılması da şiddeti onarma açısından olumlu katkı sağlar. Fail imgesinin nasıl tasvir edildiği, gerçek failerin görünür olup olmadığı, nasıl yorumlandıkları ve bunların ardında

³ Graham Matthews ve Sam Goodman, "Introduction: Violence and Limits of Representation", Graham Matthews ve Sam Goodman (Ed.), **Violence and the Limits of Representation** içinde (1-11), Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013, s.1.

yatan ataerki anlayışın tartışılması sanatçıyı bu temsillerde kullandığı imgeler açısından sorumlu kılmaktadır.

2.1. Ataerki, Şiddet ve Fail Kavramları

Kavramların anlamlarını oluşturan kökenleri geçirdikleri kültürel süreçler ve etkileşimler hakkında bilgi edinmeyi sağlar. Soyut kavramların köklerini ayrıştırarak üzerinde tekrar düşünmek bu kavramların içine sızdıkları olguların anlamlarını da açığa çıkarır. Bu araştırma tezinde çağdaş sanattaki ataerki failin özellikleri irdelenirken ataerki ve fail kavramlarının yanısıra failin eylemi olarak şiddet kavramı da önemlidir.

İsmail Gezinin Şiddet Uygarlığı isimli makalesinde “şiddet” kelimesinin kökenini şu şekilde özetlemiştir⁴:

*Arapça **şdd** (sert, katı, yoğun) kökünden gelip sertlik, katılık, müsaadesizlik gibi bir içeriği olan şiddet, Latince (cebri, kuvvetli, hiddetli, sert, zorlu anlamlarını bünyesinde barındıran) **violence**’den gelen **violare** kelimesiyle incitmek, zarar vermek, bozmak, lekelemek, tecavüz etmek, ihlal etmek anlamlarını taşır. Yunanca şiddet **bia** sözcüğüyle ilintilidir ve kuvvet, güç, iktidar anlamlarını içerir, fiil hali ise kısıtlamak, zorlamak, baskılamak için kullanılır. Hangi dilde ele alırsanız alın şiddet kavramı, var olan bir durumun üzerine uygulanan ihlal, yıkıcılık ve olumsuzluk içermektedir.*

Şiddetin görünen yüzeyinde, şiddeti uygulayan ve şiddete maruz kalan olarak iki taraf vardır. Fail ve kurban olarak isimlendirilen bu taraflar tekil veya çoğul olabilirler. İbranice *karban* ve Aramice *kurbana* olarak dillenen “hediye, adak” anlamına gelen kurban kelimesi ise Arapça *krb* kökeninden Türkçeye girmiştir. Sözcüğün *krb* kökeni Sami Dillerinde yaklaşıma, yakın olma, hediye verme, adak sunma anlamına gelmektedir. “Tanrıya sunulan adak” anlamı İbranice ve Aramice kökenlidir⁵. “Dinin bir buyruğunu veya bir adağı yerine getirmek için kesilen hayvan” ve “kutlanan bayram” anlamlarının yanında Türkçede “bir ülkü uğruna feda edilen veya kendini feda eden kimse” ve “bir felakette ölen kimse” anlamları da vardır⁶. Kurban sözcüğünün İngilizce karşılığı *victim* ilk olarak 15.yüzyıl kayıtlarında geçer; Latince *victima* sözcüğü ile aynı anlama gelmektedir. Bu kayıtlarda “dini bir ayin sırasında öldürülerek bir tanrıya veya doğüstü bir güce sunulan canlı” anlamında kullanılmıştır. 1650’lerde “yaralanan, işkence gören

⁴ İsmail Gezinin, “Şiddet Uygarlığı”, *Ayrıntı Dergi*, Ağustos-Eylül 2018, Sayı. 27, <http://ayrintidergi.com.tr/siddet-uygarligi/> (15 Kasım 2019).

⁵ *Etimoloji Türkçe*, (t.y.) <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/kurban> (16 Eylül 2019).

⁶ Gürbüz Erginer, **Kurban**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997, s.15.

veya bir başkası tarafından öldürülen kişi” ve 1781’de “bir nesnenin ya da bir tutkunun peşinde koşarken veya bir felaket sonucu bir güç veya durum tarafından baskı altında bulunan, acı çeken, yaralanan kişi” anlamındaki kayıtlarına rastlanmıştır⁷.

“Fail” ise Arapçadan Türkçeye girmiştir. Genel olarak “bir fiili bir eylemi bir edimi yapan, eden, eyleyen” anlamına gelmektedir. Dil bilgisinde ise “eylemi yapan kişi” yani “özne” anlamına gelir. Bu anlamdaki İngilizce karşılığı “actor”dır. Hukukta “hukuksal bir sonuç doğuracak bir eylemi gerçekleştiren suçu işleyen” anlamına gelen “fail”in İngilizce karşılığı *perpetrator*’dır. Latince *perpetratus* kelimesinden İngilizce diline girmiş; “yoluyla” anlamındaki *per* önekinin “üstesinden gelmek” anlamındaki kökeni *pater* yani “baba” olan *patrare* ile birleşmesinden oluşmuştur⁸.

Ataerki sözcüğü ata, baba, dede anlamına gelen “ata” ile iktidar anlamına gelen “erk” kelimesinin birleşmesinden oluşmaktadır. Ataerki babanın veya en yaşlı erkeğin ailenin başı olduğu, soyun erkek dizgisinde hesaplandığı, erkeklerin gücü elinde tuttuğu ve kadınları önemli ölçüde dışladığı toplum veya devlet sistemi olarak tanımlanır⁹. Babanın yasası anlamına gelen ataerki ilk kez avcı-toplayıcı kültürden tarım kültürüne geçişte ortaya çıkmıştır. MÖ 3. binyılda kanunların yazılmaya başlanmasıyla hukuksal, toplumsal, ekonomik ve politik sistemlerde erkek egemenliğinin geçerli olması ve kabul edilmesiyle derinleşmiştir¹⁰.

2.1.1. Ataerki Yapı

Yapılan araştırmalara göre ataerki belirli bir cinsiyeti, ismen erkeği, diğer cinsiyetlere göre üstün görmekte ve o cinsiyete ayrıcalık sağlamaktadır. Erkek cinsinin toplumsal yapıyı ve düzeni oluşturmadaki öncü role sahip oluşu tarih öncesi çağlara dayanmaktadır. Tohumun ekilmesi, neolitik devrimin gerçekleşmesiyle kadın doğurma ve çocuk büyütme faaliyetinden dolayı erkeğe göre daha yerleşik durumda olmuştur. Bu şartlar ona çevreyi ve toprağı daha iyi tanıma böylece toprağın özelliklerini daha rahat

⁷ Online Etymology Dictionary, (t.y.) https://www.etymonline.com/word/victim#etymonline_v_7770 (26 Ağustos 2019).

⁸ Online Etymology Dictionary, (t.y.) https://www.etymonline.com/word/perpetrate?ref=etymonline_crossreference (03 Temmuz 2019).

⁹ Lexico, (t.y.) <https://www.lexico.com/definition/patriarchy> (31 Aralık 2019).

¹⁰ Rosemary Radford Ruether, “Patriarchy”, *Encyclopedia of Sex and Gender*, Detroit: Thomson Gale, Volume:3, 2007, s.1105.

değerlendirme olanağı sunmuştur. *Fatmagül Berktaş* “**tarımın kadınlar tarafından ‘icat’ edilmiş olduğu ve tahıl tarımını mümkün ve verimli kılan beceri ve araçları da gene onların geliştirdikleri neredeyse tartışmasız kabul gören bir saptama**” olduğunu ifade etmektedir¹¹. O dönemde, gelen yiyeceğin saklanması ve kullanılması ile ilgili kültürel birikime sahip olan kadının statüsü de yüksektir. Ortak mal olan yiyeceğin paylaştırılması büyük ana tarafından yapılmıştır. Erken neolitik çağda ikincil ürünlerin devrimi, hayvanların sadece etinden değil gücünden, sütünden, kılından ve benzerlerinden yararlanmayı içermektedir. Süt, peynir, yoğurt imal edilmesi; iplik elde etme ve dokuma, tarımda hayvanların kullanımıyla birlikte çoğalan ürünler olmuştur. Bu durum bireylerin iş bölümünü de etkilemiştir. Günümüzde halen geçerliliğini koruyan bir örnek olarak dokumacılık, neredeyse ortaya çıktığından beri evrensel olarak bir kadın uğraşdır. İş bölümüyle birlikte toplumsal ekonomik düzenin diğer bir kurgusu olan mülkiyet olgusu ortaya çıktığı zamandan beri soyun da babasoylu devam ettiğini söylemek mümkündür. *Berktaş* erkeklerin “**giderek avcılığa daha az zaman ayırıp çiftçilikle**” daha çok uğraşmaya başlamalarının toplumsal dengenin güç ilişkilerinde de değişikliğe yol açtığının belirtmektedir¹².

*Berktaş’a göre*¹³ Friedrich Engels da:

İlk başta topluluğun ortak mülkiyetini kadınların denetlediğini, ama tarıma geçişle birlikte erkeklerin tarım araçlarını (özellikle saban ve çiftlik hayvanlarını) kullandıklarını ve onlara sahip olduklarını, böylece özel mülkiyet sahibi ilk cinsin erkekler olduğunu öne sürdü.

Erkeklerin edindikleri malı kendi çocuklarına geçirmesi tek eşlilikle mümkün olmuş, böylelikle kendi soylarının mülk edinmesini güvence altına almışlardır. *Zeynep Direk* “**Claude LeviStrauss’a göre anaerkillikten ataerkilliğe geçişin sebebi, erkeğin yeğenlerinden çok oğullarına bağlı olması, erkeğin kendisini kritik bir anda dayı olarak değil, baba olarak olumlamayı seçmesi**” olduğunu aktarmaktadır¹⁴. Max Weber de ataerkilliği biyolojik ve ekonomik bağı olan bir grubun içinde yetkinin babadan oğula

¹¹ Fatmagül Berktaş, **Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın**, İstanbul: Metis Yayınları, 1996, s.41.

¹² Berktaş, s.42.

¹³ Berktaş, s.39.

¹⁴ Zeynep Direk, “Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği”, **Cogito**, Sayı.58 (Feminizm Sayısı), 2009, s.17.

geçerek devralındığını genellikle yaşlı erkek patriark tarafından yürütüldüğü bir aile olarak tanımlamaktadır¹⁵.

*Ataerkilliğin tarihsel gelişimini açıklamaya çalışan çoğu araştırmayı yorumlayan Deniz Kandiyoti “artık ürün ve mülkiyet üzerinde denetim gerektiren, yerleşik tarım toplumlarına geçildiğinde erkek egemenliğinin ve kadın emeği ve doğurganlığı üzerindeki denetimlerin keskin biçimde arttığını” söylemektedir*¹⁶. Ataerkiyi erkeklerin kadınlar üzerinde kurduğu egemenlik yapısı; baskı ve sömürü pratiklerini içeren bir sistem olarak tanımlayan Sylvia Walby¹⁷ ise birbirinden bağımsız fakat birbirini etkileyen altı ataerki yapısından bahsetmektedir. Bu yapılardan ilki hanedeki üretim ilişkileri ile ilgilidir. Kadınların ev işleri, çocuk bakımı gibi ücretsiz ev işçiliği, kocası (veya evde oturan diğer kişiler) yararına kullanılmaktadır. İkincisi kadınların işgücü piyasasında belirli işlerden dışlanması, daha az ücret alması, daha az nitelikli işlerde çalıştırılmasıdır. Üçüncüsü ise devlet politikalarında ve önceliklerinde sistematik olarak ataerkil çıkarılara eğilim gösteren ataerkil devlet yapısıdır. Dördüncü yapıda bahsedilen erkek şiddeti ise çoğu zaman bireysel eylemler olarak görünse de kalıplaşmış ve sistematiktir. Kadınlar düzenli olarak bu şiddeti yaşamakta ve bundan etkilenmektedir. Devlet olağanüstü haller dışında işin içine girmeyi reddederek şiddete göz yummaktadır. Beşincisi cinsellikle ilgili ataerkidir. Zorunlu heteroseksüellik anlayışı ve cinsel davranış için cinslere göre farklı kuralların geçerli olduğu erkek, kadın arasındaki cinsel çifte standartta kendini belli etmektedir. Walby’nin altını çizdiği son ataerkil yapı kültürel kurumlarla ilgilidir. Medya, din ve eğitimi de kapsayan çeşitli kurumlarda, uygulamalarda kadınların ataerkil bakış çerçevesinde temsilleri üretilmektedir. Bu temsiller kadınların kimliğini etkilemekte; davranış ve eylemlerin kabul edilen standartlarını önceden belirlemektedir¹⁸.

Erkek egemenliğinin sağlam bir yapıya kavuştuğu ataerkilliğin aile, cinsellik, üreme gibi özel alanda ve istihdam, üretim, eğitim, güvenlik gibi kamusal alanda etkin olan stratejileri belirleyen temel görüş perspektiflerinden birini oluşturduğu

¹⁵ Max Weber, **Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı**, İkinci Basım, Ankara: İmge Yayınları, 1995, s.337-38.

¹⁶ Deniz Kandiyoti, **Cariyeler Bacılar Yurttaşlar**, İstanbul: Metis, 4. Basım, Ekim 2013, s.10.

¹⁷ Sylvia Walby, **Theorizing Patriarchy**, Oxford: Basil Blackwell, 1990, s.20.

¹⁸ Walby, s.201-202.

görülmektedir. Kamusal ve özel alanda erkeklerin, öncelikli ve ayrıcalıklı haklara sahip olarak sistemi kurmaları, eril bakış açısı ve söz dağarcığıyla toplumsal sistemleri biçimlendirmeleri, bunu yineleyerek sürdürmeleri, erkek egemenliğini göstermektedir. *Kate Millett “askeri kurumlar, sanayi, teknoloji, üniversiteler, bilim, siyasi kurumlar ve ekonomi gibi toplumdaki iktidar kaynaklarının erkeklerin elinde olduğunu” belirterek ataerkil baskıyı bu erkek egemen kurumlara dayandırmaktadır*¹⁹. Aile, eğitim, din, askerlik, hukuk ve yönetim politikalarını oluşturan kurumlar gibi toplumun içindeki birçok yapı incelendiğinde, eril egemen dil perspektifinde oluşmuş ayrımcı ve dışlayıcı pratikler yaygın olarak gözlemlenmektedir. *Mehmet Bozok’un tespitine göre “bu sistemde ortaya çıkan toplumsal ve kültürel ilişkiler, erkek merkezci, erkek önyargılı, heteroseksist, kadın ve queer* düşmanı, homofobik ve transfobiktir”*²⁰.

*Heidi Hartmann’a göre*²¹ ise:

Patriarkanın hiyerarşik olmasına ve farklı sınıflar, ırklar ya da etnik gruplardan erkeklerin bu patriarka içinde farklı yerleri bulunmasına karşın, erkekler aynı zamanda, kadınlar üzerinde paylaşılan hakimiyet ilişkisinde, birleşmiş durumdadırlar; bu hakimiyeti korumak için de birbirlerine bağımlıdırlar.

Tüm bu tanımlamalara göre ataerkilliğin bireylerin üzerinde baskı kuran ve ekonomik, siyasi, kültürel kurumlar vasıtasıyla bu baskıyı uygulayan bir anlayış olduğu görülmektedir. Bu hiyerarşik baskı cinsiyet, sınıf, ırk, tür, yaş ekonomik veya siyasal güç gibi ayrımları içermektedir. Dolayısıyla hiyerarşi ve baskı mekanizmaları yalnızca erkeklerle kadınlar arasında ya da tersi olabileceği gibi yaşlı erkeklerle/kadınlarla genç erkekler/kadınlar ya da ekonomik ve siyasal güç sahibi erkeklerle/kadınlarla iktidara erişimi olmayan erkekler/kadınlar arasında da işlemektedir. Ataerkilliğin geçerliliğini koruduğu ve normunu oluşturduğu toplumsal ve kültürel ilişkiler düzeninde sadece siyasal ve ekonomik güce erişemeyen kadınlar/erkekler değil heteroseksist düzenin

¹⁹ Kate Millett, **Cinsel Politika**, İstanbul: Payel Yayınları, 2.Basım, 1987, s.47-48.

²⁰ Mehmet Bozok, **Soru ve Cevaplarla Erkeklikler**, İstanbul: SOGEP, Ağustos 2011, s.27.

* Queer: İngilizce *queer* kelimesinden Türkçede kullanılmaya başlanmıştır. Sözcük olarak garip, tuhaf, yamuk gibi anlamlara gelmektedir. Cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim ve cinsel pratiklerle ilgili her tür etikete, dolayısıyla kimlik ve cinselliğin üzerine kurulduğu “apaçık” her tür kategoriye karşı durur. Bu metinde cinsel kimliği tespit edilemeyen anlamında kullanılmıştır.

²¹ Heidi Hartmann, **Marksizmle Feminizmin Mutsuz Evliliği**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.

dışında kalan eşcinsel, LGBTİ* ve queer bireyler de dışlanarak hatta yok sayılarak baskılanmaktadır.

Serpil Sancar'a göre²² de:

Kadınların ezilmişliğe nasıl boyun eğdiklerini anlamak kadar erkeklerin tahakkümü nasıl gerçekleştirdiklerini yakından “mikropolitik” düzeyde anlamak cinsiyetlendirilmiş iktidarın doğası hakkında daha bütüncül bilgiler elde etmemizi olanaklı kılar. Cinsiyetlendirilmiş toplumsallığın daha bütüncül bir eleştirisini yapmak ancak bu sayede mümkündür.

Gücü elinde bulunduran eril zihniyetin oluşturduğu heteroseksist bir anlayışla oluşturulmuş sistemler ataerkil anlayışı da içinde derinden barındırmaktadır. Soyut bir algıya dayalı olduğu düşünülen bu anlayış parçalara ayrılarak yapısındaki bileşenleri açık eder.

2.1.2. Ataerkil Devlet ve Militarizm

Devletin ataerkil yapısı kendi kurumlarında oluşturduğu sistemin ataerkil özellikler içermesiyle açıklanabilir. Devletin kuruluşu, kamusal siyasi alanın oluşması, egemenliğin sağlanması, devletin meşru olarak fiziksel güç oluşturması, ordu ve polis aracılığıyla bu gücü kullanması, tüm bu süreçlerde eril niteliklere öncelik verilmesi dişil niteliklerin de baskılanması ve ikincilleştirilmesi devletin ataerkil özelliklerini yansıtmaktadır.

Devletin kurucu ilkesi, özgür bireyler olarak politik insanların doğa durumundan uzaklaşarak birbirlerine rıza gösterdiği veya sözleşme yaptığı fikrine dayanmaktadır²³. Devletin vatandaşları ve onların dışındaki diğer insanlar için eylemleri, kararları ve bunların sonuçları vardır. Devlet geleneksel olarak vatandaşlarını, dış tehditlere ve birbirlerine karşı, yatırım yaptığı egemen güç yoluyla korumakla yükümlüdür. Egemenlik, devletin, tüm vatandaşları için tümü meşruiyetini tanımasa bile konuşma hakkına sahip olduğu anlamına gelmektedir²⁴. Egemenlik, pozitif aidiyet/içerme veya negatif aidiyet/hariç tutma ve bireyin aldığı veya almadığı haklar ve görevler açısından

²² Serpil Sancar, **Erkeklik: İmkânsız İktidar**, Birinci Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s.15.

* LGBTİ: Lezbiyen, gey, biseksüel, transseksüel, interseks kelimelerinin baş harflerinden oluşmaktadır.

²³ Mary O'Brien, **The Politics of Reproduction**, London: Routledge and Kegan Paul, 1981.

²⁴ Cynthia Weber, **Simulating Sovereignty**, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

vatandaşlık ve milliyet için zemin sağlamaktadır²⁵. Bu süreçlerde cinsiyetten bahsedilmemesine karşın genellikle cinsiyetçi bir yapı olduğu görülmektedir. Erkekler aktif oy kullanarak bu sürece katılıp temsil edilirlerken kadınlar başından beri oluşmakta olan bu politik alanın dışında tutulmuşlar çok daha sonra oy kullanma dahil bazı haklarını elde etmişlerdir. Devlet düzeninde kamusal siyasi alan erkeklerin esenliğini ve yaşam koşullarını sağlamak için oluşturulmuştur. Siyasi bir varlık olarak insan için varsayılan çerçeve, genel olarak erkekler için ve erkekler tarafından Batı siyasi kurumlarının oluşturduğu egemen devlettir. Kanunlar eril, ataerkil ve erkek egemen devletin kuralları olarak görülebilir²⁶.

Devletler gücünü sergilerken sektörler ve hizmetler aracılığıyla farklı ideolojiler uygulamaktadır. Devlet, belirli bir bölgede fiziksel gücün meşru kullanımının tekeliyle başarıyla iddia eden bir insan topluluğu olarak, ordu ve polis yapılandırmalarında olduğu gibi, şiddetin baskın meşru kontrolörü olarak görülmektedir²⁷. Bu durum büyük kolektif bir şiddeti ve bununla ilişkili olarak erkek ve erkeklik yapılarını getirmiştir. Devletlerin izledikleri dış politikada ve uluslararası ilişkilerde ataerkil, militarist normlar sıklıkla yürürlüğe girmektedir²⁸.

Ordular devlet onaylı şiddetin başlıca faili olarak görülür ve devletin askerleri yapısal olarak liberal demokratik devletin ana koruyucusu olarak konumlandırılmıştır. Ordu akıl, düzen, disiplin ve rasyonel bir kuralın ifadesini temsil etmektedir. Ordular demokrasinin koruyucuları, yeni toprakların sömürgecileri, kamu yararı savunucularıdır. Mülkiyet, hukuk, yönetim ve toplum, birçok yolla oluşan düzensizlik ve kaosa karşı son engel olarak anlaşılan ordu aracılığıyla kurulmaktadır. Böylece ordular insanın kutsal alanı, disiplinli koruyucunun evi, aklın somutlaştırılmasıyla birlikte sivil, politik, teknolojik ilerleme ve aydınlanma vizyonudur. Ordu bütüncül, toplumsal ve eril bir kurum olarak adlandırılmaktadır²⁹.

²⁵ Jeff Hearn, **Men in the Public Eye**, London and New York: Routledge, 1992.

²⁶ Varda Burstyn, "Masculine Dominance and The State", Ralph Miliband ve John Savile (Ed.), **The Socialist Register 1983** içinde (45-89), Vol.20, London: Merlin, 1983, s.77-78.

²⁷ Max Weber, "Politics as a Vocation", in Hans H. Gerth ve C. Wright Mills (Ed.), **From Max Weber** içinde (77-128), New York: Oxford University Press, 1946.

²⁸ Marysia Zalewski ve Jane Palpart (Ed.), **The 'Man' Question in International Relations**, Oxford: Westview, 1998.

²⁹ Ben Wadham, "Armies", Michael Flood, Judith Kegan Gardiner, Bob Pease ve Keith Pringle (Eds.), **International Encyclopedia of Men and Masculinities** içinde (24-26), Londra ve New York: Routledge, 2007.

Çağdaş ordular bir yandan medeniyet, hoşgörü ve eşitlik idealini göstermeye çalışırken, diğer yandan, birincil işlevi öldürmek ve sömürgeleştirmek olan bir örgütü korumaya çalışırken ilginç bir çelişki içinde yer almaktadır³⁰. Askeri kurumlar belirgin bir şekilde yaşam, ölüm ve savaş ile ilgilenmektedir. Temel işlevleri meşru şiddeti organize etmek ve kullanımını denetlemektir³¹. Bu yükümlülüğü yerine getirirken askeri kurumlar, dış tehditleri püskürterek veya iç tehditlere karşı güç kullanarak devleti korumaktadır.

Askeri erkekliklerle ilgili eleştirel çalışmalar, savaşın ve askeri örgütün hegemonik erkeklik uygulamalar olduğu yönünde görüş bildirmektedir. Savaş, ağırlıklı olarak askerlerden yaşamlarını yöneten elitlere kadar erkeklerin işidir. Bir grup olarak erkekler, yapısal ve çoğu zaman bireysel anlamda hem devlet hem de toplumsal onaylı şiddetin başlıca ataları olarak nitelendirilmektedir³².

Geleneksel toplumda savaşan erkek imgesi, çağdaş toplumlarda milliyetçilik kavramıyla birleştirilmiştir. 20. yüzyıl imparatorlukları bir kenara bırakan antikolonyal ve milliyetçi hareketler, bu sömürgeci ekonomik ve politik ilişkilerin bazı yönlerini bozmuş, ancak ulusal cinsiyet düzenlerinin yapısı ve işleyişinde çok az değişiklik yaratmıştır. Sömürge sonrası patriarkiler, sömürgeci ataerkil yapıların yerini almış ve erkeklik günümüz devletlerinde örgütleyici bir ilke olarak yerleşmeye devam etmiştir. Cynthia Enloe, milliyetçi hareketlerin erkek gururu ve ayrıcalığına dayandığı ölçüde, küresel sistemdeki devlet sayısındaki artışın sistemin veya onu çoğaltan devletlerin dönüşümü ile sonuçlanmayacağını belirtmektedir³³.

Çiğdem Akgül *“Cinsiyet ve Militarizm”* isimli tezinde milliyetçilik konusunda araştırma yapan McClinton gibi kuramcıların *“ulusun bir aile benzetildiğini ve bu ailede kadın ve erkeğin ataerkil sistemin özdeşleştirdiği geleneksel rollerini oynadıklarını”* belirttiğini aktarmaktadır³⁴. Cinsiyetlendirilmiş anlamların oluşumunda

³⁰ Wadham, s.25.

³¹ Hans H. Gerth ve C. Wright Mills, **Character and Social Structure**, London: Routledge and Kegan Paul, 1954, s.26-30.

³² R. W. Connell, “Masculinity, Violence and War”, Paul Patton and Ross Poole (Ed.), **War/Masculinity** içinde (4-10), Sidney: Intervention, 1985.

³³ Cynthia Enloe, **Bananas, Beaches, and Bases**, Berkeley: University of California Press, 1990, s.64.

³⁴ Çiğdem Akgül, “Cinsiyet ve Militarizm”, (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Ankara Üniversitesi SBE, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Ankara 2010), s.13.

milliyetçilik, erkeği kadına göre üstün konumlandıran ataerkil geleneklerden yararlanmaktadır. Erkekleri ötekine karşı şiddet kullanmaya ikna etmek için vatanseverlik güçlü bir araç olmuştur.

Akgül'ün araştırmasına göre³⁵:

Dev"letin coğrafi sınırları da kadın bedenine benzetilerek cinsiyetlendirilmiş ve cinselleştirilmiştir. Vatan, "ötekinin", "yabancınn" saldırısından, işgalinden korunmalı, her zaman ulusun erkeklerine ait kalmalıdır. Ataerkil sistemin, koruyan, denetleyen, sahip olan, dölleyen gibi erkeklikle özdeşleştirdiği özellikler aracılığıyla erkek üstünlüğüne dayalı evlilik pratiği, aynı değerler eşliğinde yine bir erkek üstünlüğünü yansıtan askerlik pratiğine aktarılır. Erkeğin ailede iktidarı elinde tutmasını sağlayan namus, şeref, terbiye gibi ilkeler adı altında kullandığı şiddet, bu kez aynı ilkeler aracılığıyla devlet adına kışkırtılır ve yasal olarak onaylanır.

Erkeklik ve savaş arasındaki kesişme, sadece erkekler tarafından işgal edilmeyen bir alandır. Kadınlar savaşta/savaş halinde erkekler projesinde ortaklardır. Erkekler kadınlara savaş için bir mantık, savaşma amacı, erkekliğin canlandırıldığı ve karşıtlık oluşturduğu bir cinsiyet olarak bağımlıdır. Erkekler savaş alanında, kadınlar da sivil alandadır. Onlar da kaslı erkekliği kucaklayan ateşli kadınlıklarıyla hayrandır. Kadınlar, bu özellikleri sergileyen erkeklerle ilgi duyduklarını ve hayran olduklarını; korkaklık ve zayıflıkları küçümsediklerini göstererek erkekleri cesaretlendirmektedir. Tarihsel olarak savaş alanında aktif görev alarak bulunmasalar da kadınlar, esas olarak destekleyici rollerde, erkekliğin askeri üretimlerinde yaşamsal karakterleri oluşturmaktadır. Evdeki kadınlar, erkeklerin anne ve kız kardeşleri, kızları ve sevgilileri ve işgücündeki geçici yedekleri olarak hizmet ederler; savaş alanında, kadınlar tehdit edilecek ve ihlal edilecek düşman erkeklerin mülkiyeti, fahişeleri, yardım ve konfor sağlayıcıları olarak sığınaklar arasında yer almaktadır. Hem kadınlar hem de erkekler savaşın izleyicileri ve tüketicileridir. Savaşlar kahramanlık ve vatanseverlik sergilemek, gurur ve sadakat sergilemek, görev ve fedakârlık yapmak için sağlanan fırsat olarak değerlendirilmektedir³⁶.

Erkekler, savaş zamanlarında erkekliğin yürürlüğe girmesinde ortak olarak sadece kadınlara değil erkeklere de bağımlı görünmektedir. Diğer erkeklerle hem arkadaş

³⁵ Akgül, s.13.

³⁶ Joane Nagel, "War", Michael Flood, Judith Kegan Gardiner, Bob Pease ve Keith Pringle (Ed.), **International Encyclopedia of Men and Masculinities** içinde (626-629), Londra ve NewYork: Routledge, 2007.

hem de düşman olarak iş birliği yapmaktadır. Erkekler, dostlar olarak iyi bir dövüşle savaşmak için birbirine bağlandıkça, arkadaşlarla güçlerini kardeşler grubu olarak, silahlı erkekler olarak birleştirmektedir. Erkekler ayrıca, güvenilir ve başarılarıyla övünen düşmanlar olarak hizmet etmek için düşman erkeklere güvenmektedir. Rakiplerini çatışmanın ölümcül kucağına katılmaya davet ederek ölümcül düşmanlarını yakın tutmak için savaş hatlarına uzanmaktadır. Erkekler savaş tiyatrolarındaki hem müttefiklere hem de muhaliflere güvenirken dövüş sanatlarındaki takım arkadaşları, erkekliğin askeri gösterilerindeki ortak yıldızlardır³⁷.

Savaş katılanlar kadar direnenler için de pahalı ve tehlikeli olabilmektedir. Çağrıya uyan erkekler yaşamlarını yitirme olasılığıyla karşı karşıyadır; reddeden erkekler ise onurlarını zedeleme riski taşımaktadır. Savaş taraftarı kadınlar, erkeklerini kaybetme ve askeri erkekliği sürdürme tehlikesi karşılaşırken; karşıtı olanlar erkeklerinin onurlarını kırmak ve düşmanla suç ortaklığı yapmakla suçlanmaktadır. Savaş, eril şeref ve güç kavramları arasındaki yakın kültürel uyum, birçok erkek ve kadının askeri sembolizm olmadan erkekliği hayal etmesini de zorlaştırmaktadır. Savaşın ve hegemonik erkeklik payandalarının tarihsel birbirine bağımlılığı, erkekleri erkek yapmak için gerekli olan; erkekliğin tek gerçek potası olarak savaşı meşrulaştırmakta ve erkeklerin erkekliği başarıyla canlandırma konusundaki isteklerini ve endişelerini sömürmektedir³⁸.

*Bozok'a göre*³⁹ de:

Ataerkil söylem, “fiziksel bakımdan güçlü” erkeğin aynı zamanda “psikolojik bakımdan da dayanıklı”, “cesur” ve “erkeksi” olduğu imgesini besler ve bireylerin bunun erkekliğin ezelden beri varolan doğası olduğu fikrini içselleştirmelerine yol açar.

Ataerkil devlet yapısı ve militarizm arasındaki söz konusu bu açıklamalar bu alanda ortaya çıkan şiddet olgusunun özelliklerini de etkilemektedir. Militarizmin temelde erkeklikle olan ilişkisi toplumsal şiddet ve erkeklik arasında bir bağ kurulmasını sağlamaktadır.

³⁷ Nagel, s.628.

³⁸ Stephan J. Ducat, **The Wimp Factor**, Boston, MA: Beacon, 2004.

³⁹ Bozok, s.15.

2.1.3. Toplumsal Şiddet ve Erkeklik

Ataerki belirli bir cinsiyetin ayrıcalığa kavuştuğu anlamına gelse de aslında yarattığı dengesizlik cinsiyet ayrımcılığının içinde veya ötesinde şiddete dayalı birçok sorunu açığa çıkarabilir. Geleneksel şiddet kavramlarını Slavoj Zizek öznel, sembolik ve sistemik olarak üç ayrı kategoriye ayırır⁴⁰. Bunlar arasında açıkça tanımlanmış bir özne tarafından uygulanan dolayısıyla faili bilinen en görünür şiddet biçimi “*özel*” şiddettir. İkinci kategorideki dil ve söylem yapılarına gömülü olan “*sembolik*” şiddet çok yaygın olmasına ve herkes tarafından uygulanabilmesine rağmen tanımlanması zordur. Baskın sosyo-kültürel düzenin neden olduğu ve sürdürdüğü, doğallaştırılmış ve dolayısıyla görünmez olan “*sistemik*” şiddet ise üçüncü kategoride yer almaktadır. Zizek’e göre, şiddet eylemleri, ekonomik ve politik sistemlerin düzgün işleyişinin genele yayılmış olan feci sonuçlarıdır. Sembolik ve sistemik şiddetin faileri çok sayıda gelenek ve anlayış tarzına dayandığı için belirgin değildir. Hannah Arendt⁴¹ ise güç ile ilişkili görünen toplumsal şiddetin asıl güçsüzlükle ilintili olduğunu başarısız olan bir rejimin otoriteyi yeniden kazanmak ya da darbe yapmak için şiddeti kullandığını savunmaktadır.

Şiddet içinde olduğu sosyal, kültürel ve politik değerlerden etkilenecek her ilişkide ortaya çıkabilecek bir olgudur. Şiddetin bir tahakküm yapısı içerdiği ve bu tahakküm yapısının da bir tarafı egemenliği altına aldığı öngörülmektedir. Erkek egemenliğinin hüküm sürdüğü toplumsal düzende bu tahakkümün faili de erkek cinsiyeti ile bağlantılı görünmektedir. Jeff Hearn’in aktardığına göre⁴² yapılan araştırmalarda toplumda şiddetin sürdürülmesi ile erkeklerin toplumsal olarak kendilerini inşa etme biçimleri arasında çok sayıda bağlantı ve ilişki vardır. Bazı kadınların şiddet eylemlerine karışmalarına ve tüm erkeklerin şiddet uygulamadığının kabul edilmesine rağmen modern Batı’da ve diğer birçok toplumda erkeklerin daha fazla şiddet eylemi gerçekleştirdiği kayıtlara geçmiştir. Erkeklerin şiddeti küresel çapta en büyük toplumsal sorunlardan biri olarak tespit edilmektedir⁴³.

⁴⁰ Slavoj Žižek, **Violence: Six Sideways Reflections**, London: Profile, 2008, s.1.

⁴¹ Hannah Arendt, **On Violence**, New York: Harcourt Brace, 1970, s.4.

⁴² Jeff Hearn, “Men’s Violence to Known Women”, Barbara Fawcett, Brid Featherstone, Jeff Hearn ve Christine Toft (Ed.), **Violence and Gender Relations** içinde (99-114), London: Sage, 1996, s.99.

⁴³ Keith Pringle ve Bob Pease, “Afterword”, Bob Pease ve Keith Pringle (Ed.), **A Man’s World?** içinde (245-252), London: Zed Books, 2001, s.246.

Çoğu araştırmacıya göre erkeklik ile şiddet arasındaki toplumsal yaşamı zorlaştıran bu ilişki, sadece cinsiyet farklılığına değil ırk ve sınıf dinamikleri içindeki etnik köken, yaş, cinsellik gibi güç boyutlu ilişkilere de dayanmaktadır. Erkeklerin şiddet konusundaki yaygın ve çeşitli olan bu sorunu erkek alışkanlıkları ve erkeklik anlayışlarının ötesinde inceleme gerektirmektedir. Birçok araştırmada çeşitli zamanlarda ve mekanlarda konuya değinilmektedir. Biyoloji ve genetikten çeşitli psikolojik ve psikoanalitik yaklaşımlara, davranış teorilerinden, toplumsal yaklaşımlardan kültürel/altkültürel açıklamalara çok nedenli ve/veya güç odaklı ve/veya postmodern çerçeveleri kapsayan birçok araştırma yapılmaktadır. Konunun irdelenmesinin mümkün olduğu bir diğer eksen de sanattır.

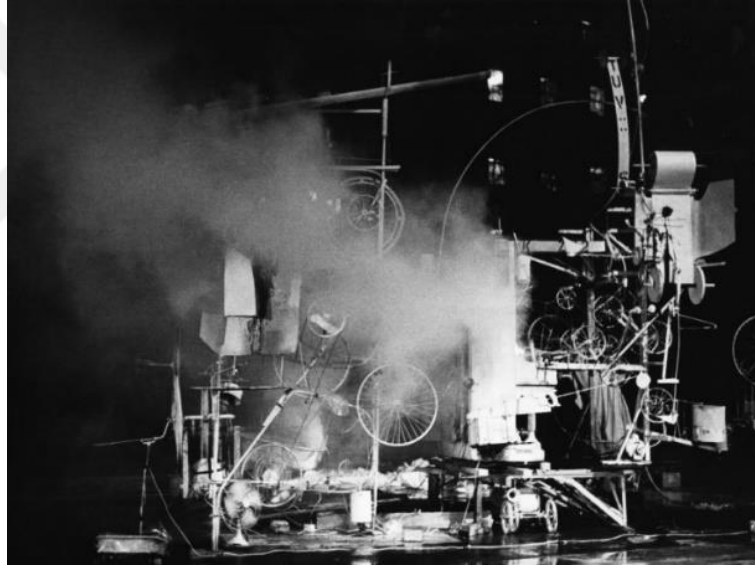
2.2. Sanatta Ataerkilliğin Yansıması

Ataerki kavramı sanata feminist araştırmacıların sanattaki kadın düşmanlığını ve öznenin entelektüel parametreleriyle ilgili temel sorgulamaları öne çıkarmak için kullandığı eleştirel bir olgu olarak girmiştir. Devletin yapısında olduğu gibi sanatta ve sanatsal kurumlarda da neredeyse var olageldiği zamanlardan beri yansıyan ataerki bir dokunun hâkim olduğu görülür. Sanattaki güç ilişkileri eşitlikçi ve adaletli bir sistemde oluşturulmamış; ayrımcı bir dil yaratılmıştır. 1970’lerde sanat akademilerinde öğretmenlerin çoğunlukla orta sınıf, beyaz ve erkek; öğrencilerin ise çoğunlukla kadın olmaları veya galeri ve müzelerin çoğu erkekler tarafından işletilirken çalışanların çoğunun da asistan veya sekreter olarak kadınlardan oluşması cinsiyet dengesizliğini apaçık göstermektedir⁴⁴.

Bu durum emek, güç ve statü paylaşımının toplumda geniş çaplı ataerki sosyal ilişkiler ürettiğinin farkına varan feminist sanatın başkaldırcı gücüyle karşılaşmadan pek de gün yüzüne çıkmamıştır. Erkek diliyle yazılmış sanat tarihi, sanat eğitimi ve sanat dili bu bağlamda ataerkinin 1960 sonlarında sanat tarihinin diline girmesiyle yoğun olarak tartışılmaya başlanmıştır. Bugün tarihsel olarak birçok kadın sanatçının yok sayıldığı, kadınların sanat eğitimi alamadıkları ve kadın imgesinin kendi arzusundan eksik olarak eril göze hitap eder biçimde betimlendiği bilinmektedir.

⁴⁴ Jonathan Harris, **Art History: The Key Concepts**, Londra ve New York: Routledge, 2006, s. 227.

Geçmişteki toplumsal cinsiyet ilişkilerinin ve hiyerarşilerinin genel olarak ekonomik, kültürel, politik ve ideolojik faktörleri nasıl şekillendirdiğinin irdelenmesi gerektiği gibi erkeklerin göreceli güçlerine göre kadınların sanatsal üretimlerini nasıl sınırlandırdığını ortaya çıkararak çözümlemek gerekir. Sanat tarihi ve akademinin cinsiyet ilişkilerinden ve hatta sınıfsal, etnik ayrımcılık gibi faktörlerden nasıl etkilendiğini analiz etmek sanat pratiklerinde ataerkilliğin eleştirilmesine de kuşkusuz önayak olacaktır. Feminist araştırmacılar insanlık tarihi boyunca sadece Batıda değil tüm dünya kültürlerinde ve toplumlarında kadının ikincil pozisyonda yer aldığını ortaya çıkarmışlardır. 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde dahi bu durumun hala değişmediği görülmektedir. Ataerkillik toplumsal ve kültürel kurumların bir parçası olan sanat yaşamında sıkıntı verir vaziyettedir⁴⁵.



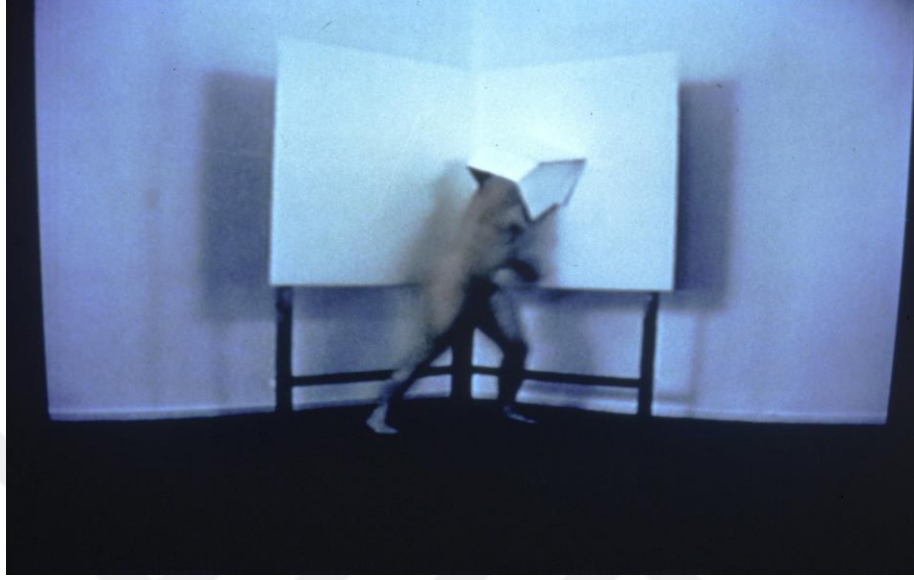
Resim 2.1: Jean Tinguely, “Homage to New York”, 1960.

Kaynak: <https://www.moma.org/audio/playlist/40/649>

Bugün içinde bulunulan zaman diliminden sanat yapıtı örneklerine bakıldığında farklı yorumlar getirebilir. Jean Tinguely’nin 1960 tarihli “*Homage to New York*” (New York’a Saygı ile) isimli (Resim 2.1) hareketli kendi kendini yok eden heykeli, örneğin, kapitalizmin kurduğu sisteme bir başkaldırı sayılabileceği gibi ataerkilliği yıkmaya yönelik postmodernist bir girişim olarak da yorumlanabilir. “*Homage to New York*”,

⁴⁵ Harris, s. 227.

birbirini etkileyerek dönen çarkların hareketleri, çıkardığı sesler, kokular, kendi kendini yok eden bir düzenek olarak kuşkusuz postmodernist ve düzen karşıtı bir eylemdir.



Resim 2.2: Monica Bonvicini, “Hausfrau Swinging”, 1997.

Kaynak: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4681/installation_images/42549

Kapitalizmin kurduğu ekonomik hiyerarşide hem cinsler arası hem de aynı cinsiyet içindeki sınıf farklılıklarından doğan yapının katılığı, insanların sisteme başkaldırmalarının geçerli bir sebebi olarak da değerlendirilebilir. Jean Tinguily’den Monica Bonvicini’nin *“Hausfrau Swinging”* (Sallanan Ev Kadını) isimli (Resim 2.2) video enstalasyonuna çağrışımla Bonvicini’nin evin kısıtlayıcı ve şiddet içeren yapısını kendi mecburiyetine giydiren kadının yıkım içeren duygudaşlığını *“Homage to New York”*’da yakalanabilir. Belki Tinguely’nin çalışmasını kapitalizme dolayısıyla da ataerkiye bağlamak fazla yoruma sebep olabilecektir ancak çağdaş yapıtlar üzerinden bu okumaları yapmak elbette mümkündür.

2.2.1. Eril Sanat Tarihi

Sanatta hem üretim hem de kabul görme açısından erkeklik ideolojilerinin ve inşasının varlığını keşfetmek ataerkil sanat tarihinin geleneksel yorumlarını rahatsız eder. Bu tarih büyük ölçüde sanatı estetik değerler ve biçimsel niteliklerle değerlendirir. *Nannette Salomon’a göre büyük sanat olarak nitelendirilen her şeyin ve herkesin bireysel dehanın dışavurumu olması ve “sanat tarihinin biyografiler temelinde inşası, sanat*

eserlerinin maddi nesneler olarak çözümlenmesini ve ideolojik inşaların dinamiklerindeki şekillendirici rollerinin anlaşılmasını” önlemiştir⁴⁶. Bu dönem içinde Lee Krasner, Elaine Kooning gibi dahi sanatçılarla evli sanatçı kadınlar hiç de görünür olamamışlardır. Kavranması ve ulaşılabilmesi zor olan sanat eserlerinin, ancak sanat tarihçisinin belgelemesi ve açıklamaları sayesinde erişilebilir olduğu algısı yaratan böylece sanat tarihçisinin, neyin nitelikli ve değerli olduğuna karar vererek ilan etme ehliyetine sahip olduğu ‘büyüklük’ ve ‘deha’ kavramları artık eleştirilmektedir⁴⁷.

Salomon’un tespitlerine göre⁴⁸:

*Günümüzde kabul gören büyük eserler seçkisinin şu andaki içeriği, büyük ölçüde, H. W. Janson’ın ders kitabı niteliğindeki **The History of Art**’ına dayanır. Bu kitap ilk kez 1962’de yayınlanmış ve o tarihten bu yana düzenli aralıklarla yeniden basılmıştır. Janson’ın sınırlı sayıda seçenek arasından oluşturduğu kişisel liste de çözümlemeye değer olmakla birlikte, kitaptaki seçki kendisine ait değil. Janson’ın kitabın da (ve onu hiç çekinmeden aynen izleyen diğerlerinin eserlerinde) yer aldığı şekliyle sanat tarihi kanonu, ana hatlarıyla, 16. yüzyılda yaşamış Floransalı sanatçı ve yazar Giorgio Vasari’nin **Büyük İtalyan Mimar, Ressam ve Heykeltıraşların Hayatları** adlı eserinden devşirilmiştir. Vasari’nin eseri ilk kez 1550’de basılmış ve 1568’de genişletilmiş bir baskısı daha yapılmıştır. Bu kitap genellikle, Batı Avrupa sanat tarihinin ilk ‘modern’ yorumu olarak övülür; kitabın güçlü bir etkisi olduğunu kabul eden ve onu sanat tarihindeki en önemli kaynak olarak ayrıcalıklı bir konuma yerleştiren bir iddiadır bu. Vasari’nin eserinde ortaya koyduğu yapısal ya da söylemsel biçim, sonu gelmeyen yinelemelerle, belli bir cinsin, sınıfın ve ırkın sanat ve kültür üreticisi olarak sunulmasını ve egemenliğini sürdürmesini sağlar.*

Vasari’nin kitabını yazdığı dönem, Rönesans’ın en parlak zamanının sanatçıları Michelangelo ile Raffaello’nun ürettikleri eserlerin, papalığın himayesinde kültür mirası ve Floransa tarihi olarak sahiplenildiği bir dönemdi. Vasari’nin yalnızca sanat tarihini inşa etmekle kalmayıp Floransa’yı bu tarihin merkezine yerleştirme arzusu kitabının hem biçimini hem de içeriğini belirledi. Modern sanat tarihçileri bu kitabın, Michelangelo’yu ve sanatını gelmiş geçmiş tüm sanatsal yaratıcılığın doruğuna, hatta antik çağın hayranlık duyulan sanatının da üzerinde bir konuma yerleştiren bir yapısı olduğunu kabul ederler. Ancak, bu tarihçilerin çoğu, Vasari’nin tasarısındaki daha sinsi boyutları fark edememiştir. Hiç kuşkusuz bu bir gerçektir; çünkü Vasari’nin kitabının yapısal özellikleri (biyografileri nesiller boyunca kronolojik olarak sıralaması, sanata ve sanatçılara yenilik ve etki ölçütleri çerçevesinde değer biçmesi), günümüzde sanat tarihi yazımında hakim olmayı sürdürüyor.

⁴⁶ Nanette Salomon, “Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları”, **Sanat ve Cinsiyet** içinde (161-186), Ahu Antmen (Ed), İstanbul: İletişim, 4. Baskı, 2014, s.163.

⁴⁷ Gavin Butt, “America and its Discontents: Art and Politics 1945-60”, Amelia Jones (Ed.), **A Companion to Contemporary Art since 1945** içinde, (19-37), Oxford: Blackwell Publishing, 2006, s.23.

⁴⁸ Salomon, ss. 161-162.

Sanat tarihinin toplumun içindeki ataerkil anlayışa dayandığını Erwin Panofsky, John Berger ve Feminist araştırmacı Jo Anna Isaak da teyit etmektedir. Sanat tarihçileri tarihsel önem arz eden işleri seçerken bilerek veya bilmeyerek kültürel donanımlarına, değerlerine ve ilgilerine göre bir ön elemeye tabi tuttıkları yapıtları seçmişlerdir⁴⁹. Sanat tarihi kültürel emperyalizm, ırkçılık ve cinsiyetçiliği yansıtmıştır⁵⁰. Kadın sanatçıları dışladığı gibi ırk ayrımcılığı da yaparak Beauford Delaney ve Norman Lewis gibi Afrika kökenli Amerikalı sanatçıları, soyut ekspresyonizmin gözde olduğu zamanlarda işlerinin görünür olmasına rağmen beyaz erkek emsallerine göre daha düşük değerde görmüştür⁵¹. Aynı durum 1950’lerde İngiltere’de yaşayan Aubrey Williams için de geçerlidir. 20. Yüzyıl sonlarına kadar sanat tarihi Batılı, beyaz erkek tarafından yazılmıştır.

Sanat tarihinde önemli bir gelişme bütün diğer kültürel alanları da etkilemiş olan feminist pratiğin ortaya çıkmasıdır. 1970’lerde yükselen Feminist dalga ve kadınların sanat hareketleri, tarihçilere kadın sanatçıları tekrar keşfederek ve yorumlayarak kültürel mirasa katkıda bulunmaları için itici güç olmuştur. Sanat tarihinin bir zamanlar tanınan ve takdir edilen kadın sanatçıların, eksik belgeleme, yanlış atıfta bulunma, ataerkil tarihsel ve eleştirel yöntemlerle nasıl göz ardı edildikleri araştırılmış ve belgelenmiştir.

2.2.2. Feminist Sanatın Ataerki Eleştirisi

Feminizm, eril hegemonik sistemin oluşturduğu dünyayı yapısöküme uğratan onun monolitik yapısının arasındaki çatlakları bulup ortaya çıkararak görünür olmasını sağlayan; bu çatlakları olabildiğince genişleterek tarihsel süreçte birbiri üzerine eklenerek kemikleşmiş erkek egemen sistemi alt üst etmeye niyetlenen önemli bir uyanış, karşı duruş, direniştir.

*Iris Marion Young’a göre*⁵²:

Feministler tabii ki, kadınların ve erkeklerin fiziksel ve üreme işlevleri bakımından farklı olduğunu onaylayabilir; ancak bunu yaparken bu farkların kadınların ve erkeklerin sahip olabileceği fırsatlar veya yapacakları faaliyetlerle bir

⁴⁹ Erwin Panofsky, **Meaning in the Visual Arts**, New York: Doubleday, 1955, ss.1-25.

⁵⁰ John Berger, **Görme Biçimleri**, İstanbul: Metis, Yirminci Basım, 2016.

⁵¹ Ann Eden Gibson, **Abstract Expressionism: Other Politics**, New Heaven and London: Yale University Press, 1997.

⁵² Iris Marion Young, “Yaşayan Bedene Karşı Toplumsal Cinsiyet: Toplumsal Yapı ve Öznellik Üzerine Düşünceler”, **Cogito**, Sayı:58, Bahar 2009, s. 40-41.

ilgisi olduğunu reddederler. Bu tür toplumsal cinsiyet kuralları ve beklentileri toplumsal olarak kurulmuştur ve toplumsal olarak değişebilir.

Feminizm hareketi kendi içinde üç dalgayı içermektedir. Bu dalgalardan her biri toplumsal bozulmalardaki eşitsizlikle mücadelede önemli aşamaları ve genişlemeleri kapsamaktadır.

*Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları kitabında*⁵³ *feminist hareket şu şekilde tanımlanmaktadır:*

Feminizm, kadınların sırf kadın oldukları için, yani cinsiyetleri nedeniyle maruz kaldıkları baskı ve kısıtlamalara karşı, bu haksızlıkları telafi edecek talepler etrafında mücadele ve direnişin örgütlenmesini ifade eder ve bu mücadeleyi toplumun maddi koşullarından zihinsel kalıplarına dek uzanan geniş bir yelpazeye yayar.

Birinci Dalga Feminizm, başlangıcından 1960'lı yıllara kadar kadınların biyolojik farklılıklarından dolayı uğradıkları ayrımcılığa karşı politika, ekonomi, hukuk, bilim gibi alanlarda haklı bir mücadeleyi vermiştir. Oy hakkı, eşit eğitim, iş ve emek değeri bu sürecin en önemli konuları arasına girmiştir. İlerleyen yıllarda kadınlık ve erkekliğin toplumsal olarak kurulduğu gözlemine dayanarak bu mücadele toplum anlayışlarını şekillendiren ataerkillik gibi olguları eleştirmiş ve gün yüzüne çıkarmıştır.

1960 yıllarından başlayarak kapsamını genişleten feminist hareket, *İkinci Dalga Feminizm* olarak adlandırılarak **“beden, cinsellik, toplumsal cinsiyet rolleri ve iş bölümü üzerinde duran ve bunları sorgulayan önemli bir yeni yükseliş”** yol açmıştır⁵⁴. “Kişisel olan politiktir” sloganıyla ortaya çıkan ataerkilliğin de merkezde sorgulandığı bu hareket, erkek egemen sisteme karşı güçlü bir muhalefetin oluşmasına olanak sağlamıştır.

*Ecevit ve Karkıner'in açıklamalarına göre*⁵⁵:

İkinci dalga feminizm, kadınlara karşı yaygın biçimde toplumsal ayrımcılık uygulandığını, kadınların özgürlüklerinin erkeklerin çıkarına kısıtlandığını gösteren reddedilmesi olanaksız sayısız kanıt sundu; feminist teorik perspektif, var olan erkek-egemenliğinin sorgulanmasını ve buna alternatif düzen vizyonlarının ortaya konmasını sağladı.

⁵³ Yıldız Ecevit ve Nadide Karkıner (Ed.), **Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No:2312, İkinci Basım, 2011, s.3.

⁵⁴ Ecevit ve Karkıner, s.6.

⁵⁵ Ecevit ve Karkıner, s.11.

Erkek hümanizmini eleştiren *İkinci Dalga Feminizm* sömürgecilik sonrası yapıbozumda da etkili olmuştur⁵⁶. Kadın cinsinin tek bir tanım altında toplanamayacağı, farklı coğrafyalarda kadınlık olgusunun değişebileceği, ırk, etnik köken, sınıf, fiziksel ve ruhsal özellikler gibi birçok etkenin çok çeşitli etkileşimler içerebileceği postmodern feminizm anlayışı üzerinde etkili olmuştur.

*Ecevit ve Karkıner'in aktardığı postmodern görüşe göre*⁵⁷:

Bu bütüncül “kadın” kavramı, kadınların çok çeşitli deneyimlerini yansıtmaktan uzaktır ve aşırı genellemelerden kaçınabilmek için yapı sökümü tabi tutulmalıdır. Görüldüğü gibi burada, kadınların ezilmesini kuramsallaştırmaktan, cinsiyetin toplumsal inşasını ve bu inşadaki eşitsizlikleri ve iktidar ilişkilerini dikkate almaya doğru bir değişim ile birlikte eşitsizlik kuramından farklılık kuramına doğru bir siyasal ilgi kayması söz konusudur.

Normatif erkekliği koruyan ve stabilize eden mitleri, özellikle de sanatta yansıtıldıkları ve üretildikleri gibi ortaya koyma; ataerkil anlayışı sökerek toplumsal cinsiyetin sırrını çözme, içeriklerini sorgulamayı gerektirmektedir. Feminist sanat tarihçileri, kadınların neden sık sık yerleşik sanat kurumlarından dışlandığını, sanatçı kadınların katkıları sanat yaratmada varsayılan erkek üstünlüğüne nazaran göz ardı edilmiş veya istisna sayıldığını sorgular. Kadın bedeninin neden çoğu imgede olduğu gibi ele geçirildiğini, idealize edildiğini ve bazen erkek sanatçılar tarafından röntgencilik arzularını tatmin etmek üzere çarpıtıldığını inceler. Bakire, anne, tanrıça, fahişe gibi sınırlı bir tip grubuna dayandırılarak kadınlık mitlerinin nasıl sürdürüldüğünü araştırmaya devam ederler⁵⁸.

Feminizmde sanata da yansıyan bu gelişmeler diğer yandan postmodernist düşüncelerle birleşerek⁵⁹ sürmekte olan eril zihniyetin oluşturduğu düzenin sorgulamalarıyla paralel bir akış izlemiştir. Diğer cinsiyetlerin ayrımcılık gibi sorunlu konuları, erkeklik üzerine çalışmalar da feminist perspektifin içine girmiştir. Feminizm başlangıçta kadın hakları ile mücadele ettiği için öne çıkan ismiyle yanlı bir vizyona sahip görünmekle beraber birçok haksızlık, dengesizlik, eşitsizlik içeren konulara karşı verdiği

⁵⁶ Rosi Braidotti, *İnsan Sonrası*, İstanbul: Kolektif Kitap, 2014, s.36

⁵⁷ Ecevit ve Karkıner, s.15.

⁵⁸ Samuel R. Schwarz, “Art”, Michael Flood, Judith Kegan Gardiner, Bob Pease ve Keith Pringle (Eds.), *International Encyclopedia of Men and Masculinities*, Londra ve New York: Routledge, 2007, ss.26-29.

⁵⁹ Craig Owens, “The Discourse of Others; Feminists and Postmodernism”, Hal Foster (Ed.), *The Anti Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* içinde (57-82), Port Townsend, WA: Bay Press, 1983.

mücadeleyle çağımızın en önemli uyanışlarından biridir. Günümüzde çoğu kadın, erkek ve diğer cinsiyetlerin sorunlu yapısına sunulabilecek çözümlere esin kaynağı oluşturmaktadır.

2.2.3. Sanatta Eril Bakış

İnsanlar arasında şiddet somut araçların yanısıra soyut veya bilime dayalı konular aracılığıyla da gerçekleşmektedir. Sanat tarihinde Feminist Sanatın 1970’lerde önyak olduğu bilinçlenme devrine kadar erkek sanatçı egemenliğinin geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Kadın bedenini betimleyen birçok resmin Giorgione’nin *Dresden Venüs’ü*, Tiziano’nun *Urbino Venüs’ünden* Velasquez’in *Rockeby Venüs’ü*, Manet’nin *Olympia*’sına eril göze hitap eder ve erkek fantezisini yansıtır şekilde resmedildiği; kadın bedenini bakılan bir nesneye dönüştürdüğü bilinmektedir. Sanat eleştirmeni John Berger’in *Görme Biçimleri* adlı kitabında, *Erkek Rolünü Oynar Kadını Görünür Kılar*, *Kadın Erkeğe Bakar*, *Kadın Kendinin Bakıldığını Seyreder* gibi başlıklar altında oluşturduğu tarihsel anlatı; Carol Duncan’ın fovların, kübistlerin ve Alman ekspresyonistlerinin kadın modellerini nasıl güçsüz, cinsel tahakküm altına alınmış olarak betimlediklerini gün ışığına çıkarmasıyla da kanıtlanmaktadır⁶⁰.

Siyasi, ekonomik, sosyal ve cinsel güçle donatılmış erkek bakışları kadınları sessizliğe, marjinalliğe ve yok olmaya sevk etmeye çalışmıştır. Linda Nochlin’e göre kadınların özel olarak kendi bakış açılarını yansıtan imgeleri, yani kabul edilmiş kamusal dilleri yoktur. Başarılı bir dil sisteminin en önemli özelliği kolayca anlaşılabilmesi böylece değişmecelerle (mecazlarla) belirli bir hareketliliğe ve esnekliğe sahip olmasıdır. Bu, popüler konuşmadaki en düşük seviyelerden sanat alanındaki en üst noktalara kadar dilin hâkim olmasını sağlar⁶¹. Temsilin içindeki görsel imgeler de dildeki sisteme benzer semboller oluşturur. İmgeler, kelimeler gibi kendinde var olan anlamı değil alışkanlıkla varsayılan anlamı taşır. Bu anlamların çoğunlukla ikili zıtlıklar sistemine göre yapılandırılmış olduğu görülmektedir. “Kadın” örneğin “erkek”in zıttı olarak olumsuz anlam

⁶⁰ Carol Duncan, “Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting”, Norma Broude ve Mary D. Garrard (Ed.), *Feminism and Art History. Questioning the Litany* içinde (292-313), New York: Harper and Row, 1982, s.294.

⁶¹ Linda Nochlin, “Eroticism and Female Imagery in Nineteenth Century Art”, Thomas B. Hess ve Linda Nochlin (Ed.), *Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art 1730-1970* içinde (8-15), New York: Newsweek Inc, 1972.

içerebilmektedir. Kadın imgesi “pasiflik” ve “zayıflık” anlamlarını belirtecek şekilde kullanılmışsa tersine erkek imgesi “hareketlilik” ve “güçlülük” olarak kullanılabilir. 1960’lardan sonraki kadın hareketlerinin öncelikli meselesi kadınlar için ataerkil sesin dışında anlaşılır bir ses oluşturmak ve kadının imgesini “öteki” olarak temsil edilmekten kurtarmaktır⁶².

“Eril bakış” Laura Mulvey’in 1975 yılında sinema izleme mekanizmasında kamera, erkek karakter ve izleyici arasındaki ilişkiyi psikanalitik ve göstergebilimsel olarak incelediği ve ortaya attığı bir terimdir. Mulvey’e göre izleyici ana erkek karakterle kendisini özdeşleştirmekte ve bakan gözün erilliği oluşmaktadır. **“Cinsler arası dengesizlik üzerine kurulu bir dünya düzeninde, bakmaktan alınan zevk, etkin/erkek ile edilgin/kadın arasında bölünmüş durumdadır”**⁶³. Bilgi olarak sayılan şeyin eril çıkarlar ve bakış açılarından kaynaklandığı algısı, kadın çalışmalarının gelişmesinde itici güç olmuştur. Hazzın kime ait olduğu, kimin bakıldığı ve kimin bakılmaktan hoşlandığı gücün ele geçirildiği önemli bir noktadır⁶⁴.

Kathleen Gilje **“Woman with a Parrot, Restored”** (Papağanlı Kadın, Onarılmış) yapıtında (Resim 2.3) kadına bakan eril bakışı resmin içine alarak erkek figürün resmin içine girdiği anda bir tehdit unsuruna dönüştüğünü göstermektedir⁶⁵. Gilje tarihte bilinen sanat yapıtı örneklerinin sosyal, politik bağlamını ve orijinal yapıtın sanatçısının kararlarını etkileyen yaşamını titizlikle araştırarak betimlenen ikonografiyi yeniden üretmektedir. Akademik araştırmalarında sanat yapıtının arka plan hikayelerine ve kodlanmış anlatılara yer vererek yapıt üzerinde ilaveler ve düzenlemeler yapmaktadır⁶⁶. Gilje bu eklemelerle, eski eserlerin korunmasında detayların görünmesini sağlayan bir teknik uygulama olan röntgenini çekmek yöntemiyle orijinal eserin kendisinde görülmeyen anlamla birleştirip onarılmış haliyle yapıtı kendine mal etmektedir.

⁶² Nancy Spero, “Images of Women and la peinture féminine”, **Nancy Spero** içinde (5-19), London: Institute of Contemporary Arts, 1987, s.5.

⁶³ Laura Mulvey, “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması”, Ahu Antmen (Ed.), Dördüncü Baskı, **Sanat Cinsiyet** içinde (277-297), İstanbul: İletişim, 2014, s.286.

⁶⁴ Jo Anna Isaak, **Feminism and Contemporary Art**, Londra: Routledge, 1996, s.3.

⁶⁵ Kathleen Gilje, https://kathleengilje.com/artwork/322294_Woman_with_a_Parrot_Restored.html (17 Nisan 2019).

⁶⁶ Kristen Racaniello, “The Un-heroic Act”, New York: Shiva Gallery, 2018, <https://www.artpapers.org/the-un-heroic-act/> (15 Mayıs 2019).



Resim 2.3: Kathleen Gilje, “Woman with a Parrot, Restored”, 2001.

Kaynak: <https://www.artpapers.org/the-un-heroic-act/>

Courbet’nin *“Woman with a Parrot”* (1866) (Papağanlı Kadın) isimli yapıtının onarılmış versiyonunda Gilje sağ taraftaki yüksek kuş tüneğinin yerine orijinal resmin fallik sembolizmini⁶⁷ öne çıkarmak için çıplak erkek figürü yerleştirmiştir. Courbet’nin kendi zevki için erotize ettiği modele bakan tünek, erkek sanatçının kendisinin vekili haline dönüşmüştür. Gilje’nin restorasyonunda erkek sanatçı kendi resminin içine doğrudan girerek zaten resmin içinde mevcut olan modele bakma arzusunu deneyimlemektedir⁶⁸. Röntgenin dokusu izleyicinin de sanatçının ateşli fantezisini dikizleme olanağı sunar. Bu şekilde, Gilje, feminist okumaları sorunsuz bir şekilde bütünleştirerek eserin gerçek tarihini sanat tarihinin ustaları ile birleştirerek diyalog kurmaktadır⁶⁹.

⁶⁷ Mona Hadler, “Manet’s *Woman with a Parrot* of 1866”, *Metropolitan Museum Journal* (115-122), Sayı. 7, 1973.

⁶⁸ Walter Idlewild, “House of Sleeping beauties”, *Language and Philosophy*, 2017. <https://languageandphilosophy.com/gilje/> (16 Mayıs 2019)

⁶⁹ New York Arts Exchange, 2013. <http://newyorkarts-exchange.blogspot.com/2013/06/kathleen-gilje-revised-and-restored.html> (18 Mayıs 2019).

3. ÇAĞDAŞ SANATTA ATAERKİL FAİLİN İMGESİ

Çağdaş kavramı baskın olarak şimdiyi vurgularken, anlamını geçmişten ve gelecekten ayırmaktadır⁷⁰. İngilizce karşılığı contemporary’de bulunan con- ön eki Terry Smith’in de belirttiği gibi⁷¹ farklı düşüncelerin aynı zamanda birlikte var oluşu ve herkesin katılımını sağlayacak yaygın yön gösterici bir anlatımın olmaması anlamında birlikteliğe vurgu yapar. Bu bağlamda sanattaki çağdaş kavramı zamanların birbirine etkisi ve birlikteliğiyle imgenin etkileşimli yolculuğunu ifade eder. Ataerkil failin betimlemeleri de ele aldığı konu, kavram ve onları sunuş biçimiyle çoğu zaman toplumsal yapıyı etkileyen erk konularına da değinen günümüzdeki sanat yapıtlarına ulaşırken imgesel bir yolculuk geçirmektedir.

20. Yüzyılın ikinci yarısında çağdaş sanat çok yönlü değişimler geçirmiştir. Postmodern olarak adlandırılan bu dönem sanatın biçimsel sınırlarını aşarak alınıp satılabilen sanat nesnesi görünümünden çıkması, sergileme mekanlarının galeri dışına taşması ve sanat dışı materyallerin kullanılması gibi yeniliklere sahne olmuştur. Modernizmin büyük söylemleri de eleştiriye maruz kalmıştır. Bu dönemde Feminist Sanatın irdelediği kavramlardan biri olan “ataerki” postmodernizmin yapısökücü niteliğiyle birleşmektedir⁷². Ataerki erkek egemenliğinin eleştirisi olarak feminizmin alanına girerken aslında oluşturduğu eril dil birçok alana yayılmıştır. Bu bağlamda çeşitli konularda tahakküm içeren eril yapıların eleştirildiği sanat yapıtlarında tahakkümü uygulayan failin ataerkil özellikleri de ayırt edilebilir.

Ayrımcı ve baskıcı niteliği ile öne çıkan ataerkil fail hiyerarşiye, heteroseksizme, ekonomik ve politik güce önem verir. Ataerkil failin mutlaka erkek olması gerekmez fakat düşünce sisteminin eril hegemonik değerleri koruyan bir yapıda olması beklenmektedir. Net bir sınırın çizilemediği “ataerkil fail” kavramında imgesel olarak da bir tamlığa ulaşmak mümkün görünmemektedir. Ne var ki şiddet içeren yapıtlarda tıpkı kurbanın özelliklerinin net olarak incelenebileceği gibi failin özellikleri de açığa çıkarılabilir. Bu araştırma tezinde konuyu sınırlayabilmek adına devlet erkini elinde

⁷⁰ Jonathan Harris, **Art History: The Key Concepts**, Londra ve New York: Routledge, 2006, s.67.

⁷¹ Terry Smith, “Our Contemporaneity”, Dumbadze, A. ve Hudson, S. P. **Contemporary Art** içinde (17-27), Singapur: Wiley and Blackwell, 2013, s.18.

⁷² Owens, s.65.

bulunduran ataerkil yapının içindeki faillikler çoğunlukla sanatçı erkeklerin yapıtlarından örneklerle ele alınmaktadır.

3.1. Ataerkil Fail Olarak Devlet Sorumluları

Devlet yönetiminin başındaki kişilerin sanat yapıtlarında yer alması oldukça uzun bir geçmişe sahiptir. Sanatın ve devletin var olduğu ilk zamanlara kadar uzanır. Devleti yönetenler kendi imgelerini sanatçıları görevlendirerek oluşturmalarının yanı sıra iradeleri haricinde de sanat yapıtlarının konusu olmuşlardır.

Yöneten kişilerin sistemi sürdürmek için yapılan eylemlerin faili olmaları kaçınılmazdır. Devlet yapısındaki sistemlerin oluşmasında politik ve etik birçok anlayış da uygulanan politikalar aracılığıyla kurumların iş yapış tarzlarında etkilidir. Ataerkillik de bu anlayışlardan birisidir. Ataerkil yapı belki de mücadele edilmesi, görünür kılınması, eleştirilmesi, tersyüz edilmesi gereken; ayrımcılığa, hiyerarşiye, eşitsizliğe yol açan en büyük etkenlerden birisidir. Ataerkil yapıya yol açan failin görünürlüğü toplumun görsel alışkanlıklarına da kısmen bağlıdır. Devletin işlerini yürüten sorumlular çoğu zaman kendilerini kamusal alanlarda anıtlar, törenler, afişler gibi medyumlarla deşifre ederek kimi zaman çok büyük kitleleri de arkalarına alırlar. Kendilerini ortaya koyma biçimlerine ve kullandıkları araçlara farklı yönlerden bakılması olayların değişik açılardan görülmesine olanak sağlar. Bir olguya belirli zamanlarda tekrar bakmak; o olguyu eldeki yeni verilerle bir araya getirip yeniden ortaya çıkarmak postmodernist sanat yapıtlarının oluşturduğu zaman kolajlarında mümkün hale gelmektedir.

3.1.1. Santiago Sierra'nın “Los Encargados” Yapıtı Üzerinden Failin Görünürlüğü

Bir ülkenin yönetimi yasama, yargı ve yürütme yetkisi altında geliştirdikleri sistemler aracılığıyla gerçekleşir. Bu sistemler de belirli kurumsal yapılar oluşturarak belirlenen politikaları ve yönetim biçimlerini uygularlar. Toplumsal yaşamın ekonomik, politik, sosyolojik boyutlarını belirleyen ve etkileyen yönetim anlayışı çoğu kez demokratik yollarla seçilmiş kişilerin iradesini de temsil ederler.

Byung-Chul Han iktidar ve şiddet konusunda kısmen Johan Galtung'da aktararak şunları söylemektedir⁷³:

Bir şiddet eyleminin gerçekleştiği durum sıklıkla sisteme, sisteme içkin bir dokuya gömülüdür. Şiddetin gözle görünür, dışa vuran biçimleri de bir iktidar düzenini pekiştiren ve sürekli kılan, fakat göze görünmekten kaçınan örtük yapılara bağlıdır... Sosyal sisteme içkin olan yapılar, adaletsiz koşulların süregitmesini sağlar. Eşitsiz iktidar şartlarını ve onların sonucu olan eşitsiz hayat imkanlarını, göstermeksizin, örtük bir biçimde yerlerine mıhlarlar. Şiddet kurbanları, bu yapılar görünmez olduğu için, iktidar ilişkilerini hemen kavrayamaz. Zaten iktidarın gücü de buradan gelir.



Resim 3.1: Jorge Galindo ve Santiago Sierra, “Los Encargados”, 2012.

Kaynak: https://www.peramuzesi.org.tr/Repo/FilmProgram/Images/20151204_8cb26749-4f20-4cd9-b91d-e432fe867c1e.jpg

Jorge Galindo ve Santiago Sierra'nın “*Los Encargados*” (Sorumlular) yapıtı (Resim 3.1) da açıkça gösterilse dahi sorumluların tam olarak görünemeyeceklerini vurgulayan bir çalışmadır. Sierra ve Galindo'nun 2012 yılında çektikleri bu videoda birincisi “*İspanya Kralı I. Juan Carlos'a ait, diğerleri ise kronolojik sırayla İspanya'nın Franco sonrası dönemde görev yapan başbakanları; Adolfo Suárez,*

⁷³ Johan Galtung, “Violence, Peace, and Peace Research”, *Journal of Peace Research* (167-191), Vol.6, No.3, 1969.

Leopoldo Calvo-Sotelo, Felipe González, José María Aznar, Jose Luis Rodriguez Zapatero ve Mariano Rajoy”a ait olan⁷⁴ beyaz gömlek ve kravatlarıyla söz konusu şahısların resmi pozisyonunda oldukları dönemi imleyen siyah beyaz portreleri; siyah sedan arabaların üzerinde baş aşağı geçit yapmaktadır. Bu yapıt, Madrid’in ünlü *Grand-Via* Bulvarında sanatçıların kamusal alana müdahalede bulundukları bir performansın tek kanallı videosudur. Normal bir Madrid gününde caddedeki arabaların arasında devam eden geçit töreni etrafındaki yayalar, taşıtlar, binalar, çeşitli reklamlar, şehrin simgeleri ile gündelik hayatın sesleri içinde ilişki kurmaktadır. Kapitalist dünyayı inşa eden gizli saklı iktidar güçlerini araştıran sanatçılar için **“bir ‘karşı-propaganda’ filmi olarak tanımlanan bu kamusal alan müdahalesi, sanatçıların ülkenin bugünkü trajik ekonomik çöküşünden sorumlu tuttukları, İspanyol devletinin başındakilere yönelik keskin ve doğrudan bir itham niteliği”** taşımaktadır⁷⁵. Portreler bankaların, Pentagon’un, Roma’nın, arazi sahiplerinin, ordunun çıkarlarını temsil eden rejimin görünen yüzleridir. Kötülüğün bir başlangıcı vardır ve sanatçılar bu başlangıcın günümüze kadar gelen Franco rejiminin siyasi elitleri tarafından yönetilen **“Geçiş Dönemi”** dolandırıcılığı olduğunu söylemekte, yapıtı “sorumlular” olarak adlandırmakta, büyük sahtekârlığın sorumlularını işaret etmektedir⁷⁶.

Sanat yapıtının ekrana yansıyan lensinden izlenen törene eklenen müzik 1905 yılında Polonyalı işçilerin marşı olan Sovyet marşı *Varsoviana Soviética*’dır. Marşın ahenkli temposu ve hareketli görüntüdeki motorize konvoyun ihtişamlı ciddiyeti, yirminci yüzyıl rejimlerindeki devlet iktidarının gözlüklerini çağrıştıran estetiğinin otoritesine katkıda bulunmaktadır. Yoksullukla yeterince mücadele edemediği düşünülen yönetimlere karşı ayaklanan işçilerin marşı tam da onların işaret ettiği geçiş dönemi liderleriyle birlikte sunulmaktadır. Bu birliktelik Maasri’nin **“Political Posters of the Lebanese Civil War”** (Lübnan Sivil Savaşından Politik Afişler) yapıtındaki (Resim 3.2) sorumlu tutulan faillerin portreleri ile onlara muhalif olan kesimin karşıt söyleminin bir aradallığını hatırlatmaktadır. Portrelerin büyük boy ölçeği, kamusal gösterilerinin törenselliği ve yaya trafiğinden belirgin bir şekilde ayrılması, geçit töreninin seyirlik

⁷⁴ Liz Erçevik Amado (Ed.), **Anne Ben Barbar mıyım?** (13. İstanbul Bienali Rehberi), İstanbul: Mas Matbaacılık, 2010, s. 159.

⁷⁵ Amado, s. 159.

⁷⁶ Pera Müzesi, “Bu Bir Müzik Videosu Değil Jorge Galindo ve Santiago Sierra”, 2015.
<https://www.peramuzesi.org.tr/Film/Jorge-Galindo-ve-Santiago-Sierra/798/144> (14 Nisan 2018).

karakterini izleyicilerle mesafe koyarak yapılandırılan bir devlet gücü simülasyonunu temsil etmektedir. Bazen iki ve üç kanallı görüntüye dönüşen videoda baş aşağı gelen devlet adamları tersine çevrilirken dünyanın düzeni tersten görünmeye başlamaktadır. Normal akıştaki olağanlıkla yönetim arasında zıtlık törenin izlendiği kurgu göz üzerinden iktidarın baş aşağı konumuna dayalı yeni bir hiyerarşi önermektedir.



Resim 3.2: Zeina Maasri, “Political Posters of the Lebanese Civil War”, 1975-1990.

Kaynak: http://artasiapacific.com/image_columns/0000/6941/signsofconflict1_420.jpg?1298059313

Videoda yayaların ve diğer sürücülerin bu geçişten pek etkilenmediği görülür. Bayram ve özel günlerde yapılan resmigeçit töreni eylemleri zaten devletin gösterisidir. Sanatçılar kanıksanan bir eylemin kendi medyumunu tekrar kullanarak ve portreleri geleneksel akrilik boyama tekniği ile betimleyerek devlet yöneticilerini ifşa etmektedir. Geçit töreni günlük hayatı kesintiye uğratması (belki de bir sürpriz gibi), ciddi politik söylemi açık eden yapısı ve mesajı izleyicinin gözüne sokan iletim yoluyla mizahi özellikler taşımaktadır. Yapıt, devletin otoritesini simgeleyen portreleri onların diktatör güçleriyle karşılaştırılamayacak şekilde tersine çevirerek bu mizahın saygısızlık dozunu da arttırmaktadır.



Resim 3.3: Mehmed Erdener, “Türk Totemi”, 2010.
Kaynak: <http://www.extramucadele.com/tr/isler/heykeller/turk-totemi>

Bilinen fakat söylenmeyen bir sır, ancak kamunun görgü kurallarını aşması, alışkanlıklarını delmesi ile kamusal alanda konuşulmaya ve görülmeye başlanabilecektir. Bu anlamda videonun sunduğu performans sadece bir temsil değil; şehir hayatında akan trafik ve yaya ritminin kesintiye uğratılması, kamusal alanda konuşulmayan ve söylenmeyen bir şeyin seyirliğe dönüştürüldüğü bir durumdur⁷⁷. “Sorumlular” bir cenaze veya kutlamaya ait törensel bir gösteriye dönüşmüş, bir araya getirilerek görünür hale getirilmiş, birbirlerine benzeştirilmiş, birbirlerine yakınlaştırılmış, birbiri ardına dizilmiş, hepsi ters çevrilmiş, aynı hizaya çekilmiştir. Aynı ülkede iktidara sahip olan farklı kişilerin veya Mehmed Erdener’in “*Türk Totemi*”ndeki (Resim 3.3) gibi bir ülkedeki aynı kişinin ya da Gülçin Aksoy’un Oliver Schneller ile “*Double Solo*”sunda (Çift Solo) (Resim 3.4) bir araya getirdiği gibi çeşitli ülkelerin farklı dönem sorumlularının hizaya çekilmesi oluşturdıkları kakafoni* ön plana çıkarılarak eleştirilmektedir.

⁷⁷ Jonathan Snyder, *Poetics of Opposition in Contemporary Spain*, New York: Palgrave Macmillan, 2015, s.117-118.

*Kakfoni: Fransızca *cacophonie* kelimesinden Türkçeye girmiştir. Ses uyumsuzluğu anlamına gelmektedir.



Resim 3.4: Gülçin Aksoy ve Oliver Sneller, “Double Solo”, 2018.

Kaynak: <http://gulcinaksoy.blogspot.com/2019/04/exhibit-in-residence-2018.html?view=mosaic>

“*Los Encargados*” videosunun farklı mekanlara taşınarak tekrar gösterilmesi, kurduğu yeni ilişkilerle sergilenen kültürel ve tarihsel olguya yeni eklemeleri olanaklı kılmaktadır. Her zaman olduğu gibi bu video yapıtıyla karşılaşan izleyici sanat yapıtına ayırdığı zaman dilimiyle de Madrid’deki geçit törenini canlı gören izleyicilerle davranışları açısından bağlantı kurabilecektir. Canlı ve interaktif olarak izlenmesi kayda alınan görüntüde olağan bir durum olgusu gibi görünse de o zaman diliminde göze takılan görüntü izleyici için daha derin sorgulamaları doğurabilir. Video izleyicilerinin gerçek olayı izleyenlere göre kurduğu bağlantılarda değişkenlik gösteren sonuçlar olabilir. Bu bağlamda sanat yapıtının küresel değişebilirliği veya sabitliği de video sanatının sunduğu olanaklardan biridir. Yapıtın sunulduğu şehir veya ülke gibi izleyici de değişmektedir. Belki de değişmeyen ve evrensel olarak değer kaybetmeyen olgu yönetimler ve yönetimden sorumlu olanların benzerliğidir.

3.1.2. Hans Haacke’nin “Gift Horse” Yapıtı Üzerinden Kahraman Fail

Zafer anıtları, kahramanlaştırılmış erkek figürü aracılığıyla erkek bedeninin erkeksi özelliklerinin algılanmasında ve şekillenmesinde etkilidir. Erkekliklerin varlığını kararlılıkla sürdürmesi, çeşitli kültürel üretim biçimlerinin aktardığı geleneksel tiplerle dayanmışsa halka açık alanlardaki heykeller, kamusal görünürlükleriyle bu inşada önemli rol oynamaktadır. Hemen hemen her ulusun büyük askeri başarıları ve

savaşlarda ölenleri anan kent anıtları vardır. Asker, sporcu, sivil lider, politikacı ve diğer kahraman ya da yarıtanrısai figürler, utkuyu ve kahraman erkeklikleri öne çıkarmaktadır. Anıtların çoğunlukla savaşı da kutsallaştırdığı ve şiddeti görünmez hale getirdiği söylenebilir. Oysa yazılan en eski kitaplardan biri olan *Tao Tö King*'de hiçbir zaferin cenazesiz kazanılmayacağından bahsetmektedir⁷⁸.



Resim 3.5: Jacques-Louis David, “The Oath of the Horatii”, 1784.

Kaynak: https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_images/images/louvre-serment-des-horaces.jpg

Mitsel bir anlatımla cesur ve insanüstü güce sahip savaşçı karakterleri yüceltilen kahramanlar, bakılacak ve hayran olunacak figürlerdir⁷⁹. Tipik olarak erkeklikle ilişkili fiziksel güç, zekâ ve cesaret gibi özellikleri barındıran kahramanlık, insanlık tarihinde kadınların büyük çoğunluğu için, üreme faaliyetlerinin birçok ortamda hareketlerine getirdiği kısıtlamalardan dolayı (bu kısıt olmasaydı “vah dünyanın haline!” dedirtecek bir nedensellik) uygun olmayan kesin bir erkek faaliyeti olmuştur⁸⁰. Kadınlık ve erkeklik arasındaki benzeri bir karşıtlığı gösteren Jacques-Louis David’in 1785 tarihli *“The Oath of the Horatii”* (Horatilerin Yemini) yapıtında (Resim 3.5) güçlü savaşçı erkekler parlak renklerle boyanmış ve merkezde bulunmaktadır. Hareketli figürlerin dikey poz vererek

⁷⁸ Ahmet Soysal, *Yolun Farkı*, İstanbul: Monokl Yayınları, 2015.

⁷⁹ Selwyn W. Becker ve Alice H. Eagly, “The Heroism of Women and Men”, *American Psychologist*, Vol.59, No.3, 2004, ss.163–178.

⁸⁰ Wendy Wood ve Alice Eagly, “A Cross-cultural Analysis of the Behavior of Women and Men: Implications for the Origins of Sex Differences”, *Psychological Bulletin*, Vol.128, No.5, 2002, ss.699-727.

yemin ettikleri kompozisyonun sağında ise yaşlı kadınlar birbirine sokulmuşlardır⁸¹. Thomas Carlyle’e göre dünya tarihi de işte bu kahraman, erkek, büyük insanların biyografisinden başka bir şey değildir⁸².



Resim 3.6: Hüseyin Gezer, *Ulusal Yükseliş Anıtı*, 1964.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/National_Ascension_Monument

*“Horatilerin Yemini”*nde gördüğümüz savaşçı, kahraman erkek figürleri bugün kent meydanlarında yer almaktadır. Meydanlar devlet ve özel yaşam arasındaki siyasi ilişkinin en fazla kurulduğu ve bu bağlamda ulusal kahramanlık ve zafer söylemlerinin sürdürüldüğü kamusal alanlardır. MÖ. 3. yüzyılından günümüze ulaşan kent kalıntılarında geniş meydanların kentin merkezi noktasında konumlanmış, devletin gücü ve kontrolünün yoğun olarak hissedildiği siyasi mekanlar olduğu görülmektedir. Aynı zamanda devletin iradesini halktan aldığı bir göstergesi olarak demokrasinin vazgeçilmezi olan kent meydanları, insanların toplanıp çeşitli ritüellere katılabildikleri ve seslerini yükseltebildikleri, gösteriler düzenledikleri alanlar olmuştur. Kent meydanlarındaki anıtsal heykeller de kamusal alanda toplumla ilişki kuran belirgin bir siyasi dildir. Türkiye’de hemen hemen her kent meydanında yaygın olarak rastlanan Atatürk anıtları da siyasi iletişimin nasıl kurulduğuna bir örnek oluşturmaktadır.

⁸¹ Abigail Solomon-Godeau, **Male Trouble**, New York: Thames and Hudson, 1997.

⁸² Thomas Carlyle, **Heroes, Hero Worship, and the Heroic in History**, London: James Fraser, 1841, s.12.

Kent meydanlarında komutanların, askerlerin veya hükümdarların atlı tasvirleri antik çağlardan günümüze ulaşmış kalıntılarda da görülmektedir. Pek çok antik rölyef, hükümdarların ellerinde yaralayıcı aletler ile atları üzerinde av sahneleriyle (Resim3.7) betimlenmiştir. Lider, şef veya kahramanla gurur duyan toplumlarda maço erkek tüm eril değerleri somutlaştırmıştır. Tahakküm, rekabet, kavga ve övünme değerleri kahraman figürü silahlı insana, askere dönüştürür. Penisin uzantısı olan eril cinsel semboller olarak nitelendirilen silah, makineli tüfek, top fethetmek ve yok etmek için kullanılır. Askerin hayatı, metanet, soğukkanlılık, fallosentrik düşünce tarzı*, zayıf bireyleri tahakküm altına alma ve kahramanca başarıyı arzulama gibi bu niteliklerle karakterizedir⁸³.



Resim 3.7: Asur Kralının Atlı Tasviri, British Museum Asur Arkeolojisi Sergisi No: 124876.
Kaynak: <https://arkeofili.com/wp-content/uploads/2016/10/asu2.jpg>

Bu anıtların genellikle milliyetçi duyguları kuvvetlendirerek kahramanları yüceleştirdiği görülmektedir. Zeynep Yasa Yaman'ın aktardığına göre kent meydanlarında heykeller, *“ülkelerin kendi geçmişlerini kutlamanın ve yaratmanın bir aracı olarak ulus devletlerin takıntısı haline”* gelmiştir⁸⁴. Heykeli dikilen liderler ulusal idealleri, özgürlüğü ve bağımsızlığı temsil ederler.

⁸³ John Hopton, “The State and Military Masculinity”, Paul R. Higate (Ed.), **Military Masculinities: Identity and the State** içinde (111-123), London: Westport, 2003, s.112.

⁸⁴ Zeynep Yasa Yaman, ““Siyasi/Estetik Gösterge” Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel”, **METU JFA**, Cilt.28, Sayı.1, 2011, s.76.

Zeynep Yasa Yaman bunu şu şekilde ifade etmektedir⁸⁵:

Meydana yukarıdan bakan yüksek bir kaide üzerinde, erkekliklerini, gençliklerini, atletik oluşlarını vurgulayan, muzaffer ve mesafeli bir duruşta, askeri, törensel ya da özenle seçilmiş giysiler içinde, heykelleştirilmiş ve idealleştirilmiş olarak kamuya sunulurlar.

Kaidenin boşluğundaki at ve atın üzerindeki kahraman figür ise heybetini iki kat yükseklikten sergileme fırsatını bulur. Bu temsillerdeki at ve kahraman erkek bedenleri arasındaki fiziksel uyum hareketi, şahlanışı, yükselişi, başarıyı, sınırları aşma ve yücelme duygusunu neredeyse ayrılmaz bir ikili olarak betimler.

At figürleri tek başına zaferi temsil eden semboller (Resim 3.8) olarak da kullanılmıştır. Örneğin Bizans döneminde İstanbul At Meydanı'na dikilmiş olan at figürleri değerli zafer anıtları olarak ülkeler arasında el değıştirmiştir. At heykelleri, Venedik'teki San Marco Kilisesi'nin önünde bulunan dörtlü kompozisyonundan ilhamla İstanbul'da üretilen; Hüseyin Alptekin'in *Atlar ve Kahramanlar* yapıtının (Resim 3.9) kurgusal hikayesini de kapsayan; tarihte yerlerini bulmuş uzun soluklu imgelerdir.



Resim 3.8: “Triumphal Quadriga”, MÖ.5. yüzyıl.

Kaynak: https://miro.medium.com/max/345/0*9Wzx4WILDjYyEQaI.jpg

⁸⁵ Yaman, s.70.

Atlar kahramanlara sadece zafer anlarında değil yenilgi zamanlarında da eşlik etmiştir. Atlar, kahramanlık figürlerinin en yaygın olduğu zamanlarda Gericault'un "*The Charging Chasseur*" (Görevli Süvari) veya "*The Wounded Cuirassier*" (Yaralı Süvari) adlı tablolarında (Resim 3.10 ve 3.11) olduğu gibi yaralı askerlerle birlikte görülmektedir. Atından inmiş bu süvariler, yenilmiş bir kahramanı temsil eden, ideal erkeklik imgeleriyle gerçek eril beden arasındaki açıklığı yansıtan; askeri, savaş alanından ayırarak kahraman görüntüsünden soyunduran, yenik düşmüş kararsız bir erkekliği⁸⁶ de açığa çıkarmaktadır.



Resim 3.9: Hüseyin Bahri Alptekin, "Atlar ve Kahramanları", 2005.

Kaynak: <https://dugumkume.org/h-olgusu-atlar-ve-kahramanlar-2005-huseyin-alptekin/>

Atlı betimlemelerin milliyetçi duyguları kuvvetlendirerek kahramanları yüceleştirmesine bir örnek de Baron Antoine-Jean Gros'un "*Bataille D'aboukir*" (Abu Qir Muharebesi) tablosudur (Resim 3.12). Bu yapıtta kana bulanmış savaş sahnesinde beyaz pantolonlu büyük komutan Napolyon'u taşıyan at tüm ihtişamı, leke değmemişliği, beyazlığı ile dikkat çekicidir. Küresel olarak yayılmış at figürleri, üzerlerinde taşıdığı kahraman liderlerin temsillerinde onların tahtı, koltuğu gibi konfor sağlamışlar; yüzyıllarca savaş meydanlarında onlara hız kazandırmışlardır. Savaşın betimlenen hareketli sahnelerinde kılıçlar, pelerinler, yelelerle birlikte atlar yerde yatan öldürülmüş birçok cesedin arasında şanlı orduların korkusuz savunmalarının görsel aktarımına koşulsuz katkıda bulunmuşlardır.

⁸⁶ Samuel R. Schwarz, "Art", Michael Flood, Judith Kegan Gardiner, Bob Pease ve Keith Pringle (Ed.), *Encyclopedia of Men and Masculinities* içinde (26-29), Londra ve NewYork: Routledge, 2007.



Resim 3.10 ve 3.11: Theodore Gericault, “The Charging Chasseur”, 1812 ve “The Wounded Cuirassier”, 1814.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Charging_Chasseur,
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wounded_Cuirassier



Resim 3.12: Antoine-Jean Gros, “The Battle of Aboukir”, 1806.

Kaynak: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Bataille_d%27Aboukir_\(1799\)#/media/Fichier:Antoine-Jean_Gros_-_Bataille_d'Aboukir,_25_juillet_1799_-_Google_Art_Project.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bataille_d%27Aboukir_(1799)#/media/Fichier:Antoine-Jean_Gros_-_Bataille_d'Aboukir,_25_juillet_1799_-_Google_Art_Project.jpg)

Hans Haacke'nin “*Gift Horse*” yapıtı da (Resim 3.13) Londra Trafalgar Meydanı'ndaki boş kaide üzerinde konumlandırılarak anıt heykellere başka bir açıdan yaklaşmaktadır. Sürücüsü olmayan at heykel erkek egemen anıt dilini günümüzün yüceltilen değeri kapitalin gücü ile ilişkilendirmektedir. Adını 1805 yılında Fransa ve İngiltere arasında geçen Trafalgar Savaşı'ndan alan meydanın orta sütununda bu savaşta şehit düşen İngiltere'nin başarılı denizci komutanı Lord Horatio Nelson'un heykeli bulunmaktadır. Nelson Sütunu'nun etrafındaki dört kaidenin üçünün üzerinde bir kral ve

iki asker kahramanın heykeli yer alırken, Kral IV. William’ın heykeli dikilmek üzere 1841 yılında yapılan dördüncü kaide heykelin çok maliyetli olması sebebiyle boş kalmış; sonrasında da geçici heykellerin konmasına karar verilmiştir⁸⁷.



Resim 3.13: Hans Haacke, “Gift Horse”, 2013.

Kaynak: https://news.artnet.com/app/news-upload/2015/03/Hans-Haacke-Gift-Horse_2.jpg

Haacke yapıtını bu kaide için tasarlarırken meydanın toplumsal bağlar kuran tarihsel özelliklerinden faydalanmıştır. **“Hediye At”** İngiliz sanatçısı George Stubbs’un 1766 tarihinde yaptığı at gravürlerine atıfta bulunmaktadır. Stubbs Leonardo’nun insan anatomisi üzerindeki çalışmaları gibi at anatomisini detaylı araştırmış ve bu konuda Delacroix, Gericault, Degas ve Picasso dahil olmak üzere o dönemin ve sonrasında birçok sanatçısını etkileyen kalın, detaylı bir desen kitabı hazırlamıştır⁸⁸. Stubbs’ın bütün bağlamlarından kopararak bir kral portresinin yapılmasına layık tuval üzerine tek başına bir atı resmettiği **“Whistlejacket”** tablosu da (Resim 3.14) aynı meydanda bulunan National Art Gallery’nin kapısından Erika Longmuir’in aktardığı biçimde **“korku dolu gözlerle”** meydana bakmaktadır⁸⁹. Haacke, ölmüş at bedenlerinden at anatomisi çalışan sonrasında atı tüm ona eklenen dizgin, yular, eyer gibi aksesuarlardan sıyrıp; savaş alanı, yarış alanları, asker kahramanlardan yalınlaştırarak olduğu gibi bir tabloya aktaran Stubbs’ın atını da temsil eden **“Gift Horse”**u kaidenin üzerine yerleştirmiştir.

⁸⁷ Jean Hood, **Trafalgar Square**, London: Batsford, 2005.

⁸⁸ Robert Hughes, “George Stubbs: A Vision of Four-legged Order”, **Time**, Vol.124, No.21, 19 Kasım 1984.

⁸⁹ Erika Longmuir, **The National Gallery Companion Guide**, London: National Gallery Company, 2016.



Resim 3.14: George Stubbs, “Whistlejacket”, 1766.

Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/george-stubbs-whistlejacket>

At heykelinin öne doğru kaldırdığı sol ayağındaki hediye paketini andıran kurdele şeritte ise Londra Menkul Değerler Borsası’nın hisse fiyatlarındaki değişimler eş zamanlı, dijital olarak akmaktadır⁹⁰. Piyasanın nabzını yansıtan bu hediye kurdele 1766 yılında ünlü kitabı *“Wealth of Nations”* (Ulusların Zenginliği) yayınlanan İngiltere’nin büyük ekonomisti Adam Smith’i akıllara getirmektedir. Kültürel, toplumsal ve ekonomik güçler arasında açıkça görülen bu bağlantılar; Haacke’nin araştırmalarında öne çıkan sanat dünyasının saklı ekonomi ve politikalarıyla mekanların ve insanların bastırılmış hikayelerini birleştirmektedir⁹¹. *“Gift Horse”*’un canlı finansal bağlantıları ve sanat eserlerine yaptığı açık referanslarla *“Truva Atı”*’ndan başlayabilecek uzun bir tarihsel yolculuktan geldiği düşünülebilir.

Bir başka hediyeyi temsil eden *“Truva Atı”* bilindiği gibi savaşçı kahramanları da içinde barındırmış ve hediye edildiği toplumun yıkımına yol açmıştır. Haacke’nin yapıtında temsil edilen kahramanlık at bedeninin olabildiğince şeffaflaştırılmasıyla bir anlamda içinin tamamen boşaltılmasıyla *“Truva Atı”*’nın kahramanlık düşünceleriyle

⁹⁰ Evrim Kavcar, “Dördüncü Kaide Programı: Boş Kaidenin Güncel Anıtları”, **Route Educational and Social Science Journal**, Volume.2, No.2, April 2015 ,ss.755-771.

⁹¹ Walter Grasskamp, **Hans Haacke**, London: Phaidon Press, 2004.

ilişki kurmaktadır. Haacke atın etini sıyırarak tüm belleğinden arındırır ve atın yürüyen aksamını ortaya çıkarır. Atın iskeletinin boşluklarından örülü yeni bir çerçeveyi, izleği sunar. Bu çerçeve bedenın geçiciliğine zaman kavramını çağrıştırarak yapılan bir vurgudur. Zamansal bağlamda kurduğu ilişki paranın zamansal değeri ile de ilişkilidir. Kurbanla ilgili açık çağrışımlar içeren hediye kavramı böylece çarpıcı olarak öne çıkmaktadır. Hayatı boyunca sistemler üzerine eleştirel bir dil geliştirmiş olan Haacke, bu işinde de görünmez birçok sistemi görünür kılmaktadır.

At figürü geçmişten bugüne savaş ve zafer temsillerinin merkezinde yer alır. Şehirdeki at heykelleri de bu geleneğin bir devamıdır. Hans Haacke görmenin belleğinden yararlanarak at imgesinin taşıdığı yükü bugüne aktarmaktadır. Kahramanlık hala kitleleri harekete geçiren, aynı hisleri duyumsatan bir meseledir. Geçmişten farklı olarak günümüzde kahramanlık tartışılmaktadır. **“Gift Horse”** da Tarafalgar Meydan’ında kahramanlığın bir röntgeni olarak konumlanmıştır. At bedeninin hareket aksamını paranın değeri ile birleştiren **“Gift Horse”** bedenın iskelet halini kahramanın yokluğu ile birleştirir. Yapıtın işaret ettiği fail paranın hâkim olduğu piyasada gizlidir.

3.1.3. Jenny Holzer’in “Protect Me What I Want” Yapıtı ve Failin Arzusu

Birinci ve İkinci Dünya Savaşı sırasında topluma vatanseverlik ve güven duygusu aşılama için çeşitli posterler tasarlanmıştır. Siperlerdeki savaş ev ile ilişkilendirilerek yardım kampanyaları düzenlenmiş fiziksel ve finansal destek için teşvik edilmeye çalışılmıştır. Posterler erkek, kadın ve çocuğu, ulusal işleri halletmek için kişisel fedakarlığa ve özel yaşamdaki düzenlemelere katlanmaya çağırmıştır. Tüketim maddeleri karneye bağlanmış, ihtiyaç fazlasının biriktirilmesi ve gerektiğinde feda edilmesi teşvik edilmiştir⁹². 1917 yılında İngiltere’nin yanında Birinci Dünya Savaşına girildiğinde Amerika’da asker toplamak ve halktan destek alabilmek için ulusal bir propaganda kampanyası düzenlenmiştir. James Montgomery Flagg’ın afişi de (Resim3.15) savaşa genç erkek katılımcı sağlamak için tasarlanmış halkın görebileceği alanlara yanında liste oluşturabilecekleri kağıtla birlikte asılmıştır⁹³.

⁹² Smithsonian, “World War I”, (t.y.) <https://americanhistory.si.edu/topics/world-war-i> (15 Ekim2019).

⁹³ World Digital Library, (t.y.) <https://www.wdl.org/en/item/576/#q=Uncle+Sam> (16 Ekim 2019).

Flagg'ın kendi portresini kullanarak resmettiği *Uncle Sam* (Sam Amca) baş harfleriyle *United States*'i temsil eden Amerika'da milli bir karakterdir⁹⁴. Bu figür, gözlerinin içine bakarak parmağıyla izleyiciyi göstermektedir. *Sam Amca*'nın melon şapkasının üstünde şu cümle vardır: "Seni istiyorum." Bu arzu dolu cümlede birinci özne kullanılmaktadır: "Ben". Altında da "Orduya hemen katıl" sözleri büyük punto ile dikkati çekmektedir. Amerika'nın ve Ordu'nun yerine geçen *Uncle Sam* izleyicinin gözlerinin içine bakarak kendisini yaşatmak için savaştacak askerleri orduya yazılmaya davet ederken kamusal alanda bir arzu ifşa edilmektedir.



Resim 3.15: James Montgomery Flagg, "I Want You", 1917.
Kaynak: <https://www.wdl.org/en/item/576/view/1/1/>

Bugün bu afişi yorumladığımızda çok daha farklı bir açılarından bakılabilir; unutulmaması gereken nokta o günün izleyicisinin propaganda vasıtasıyla bir imaj bombardımanı altında kaldığı ve kuvvetle muhtemel vatanseverlik duygularının ön planda olduğudur. "Sanat sanat için mi toplum için mi?" sorusunun cevaplarından birinin de sanatın iktidarın aracı dili için olduğu görülmektedir.

⁹⁴ Toby Clark, **Sanat ve Propaganda**, İkinci Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011, s.124.

Byung-chul Han'a göre⁹⁵:

Kapitalizm derin psikolojik düzlemde gerçekten de ölümle ve ölüm korkusuyla çok alakalıdır... Birikim ve büyüme histerisi ile ölüm korkusu birbirini doğurur. Sermayeyi akıp giden zamana da benzetebiliriz, çünkü parayla bir başkasını kendimiz için çalıştırabiliriz. Sonsuz sermaye, sonsuz zaman yanılısamı yaratır. Sermaye birikimi ölüme karşı işler, mutlak “zaman yokluğu”na karşı çalışır. Sınırlı yaşam süresine karşı, bir sermaye zamanı biriktirilir.

Diğer bir deyişle **“kan yerine para”** akıtılabilir, ne kadar para varsa o kadar güçlü, yaralanmaz hatta ölmez hissedilir. **“Para ve sermaye, ölüme karşı bir araçtır, çaredir”**⁹⁶.



Resim 3.16: Jenny Holzer, “Protect Me What I Want”, 1984.

Kaynak: https://www.reddit.com/r/museum/comments/9xr4e8/jenny_holzer_protect_me_from_what_i_want_1984/

Günümüzde tüketimi körüklemeye çalışan reklamlar düzenli olarak tüketicilerin endişeleri ve duyguları üzerinde oynamaktadır. John Kenneth Galbraith'in öne sürdüğü gibi, reklamcılığın ana işlevi, daha önce var olmayan arzuları yaratmaktır⁹⁷. Jenny Holzer'ın **“Protect me What I Want”** (Beni İsteklerimden Korum) isimli kavramsal işi (Resim 3.16) insan bedeninin özerkliğinin pek de hesaba katılmadığı reklam panolarında gösterilmiştir. Holzer bu pano aracılığıyla izleyici ile kurduğu ilişkide kendi arzularından

⁹⁵ Han, s.29.

⁹⁶ Han, s.28.

⁹⁷ John Kenneth Galbraith, **The Affluent Society**, İkinci Basım, Boston: Houghton Mifflin, 1971, s.146.

bahsetmektedir. Reklamın verdiği mesajın yerini kendi kırılğanlığını ileten bir cümle almıştır: “Beni isteklerimden koru”. Holzer’in gösterdiği kendi arzusu üzerinden izleyicinin arzusudur. İşaret ettiği fail ise sistemin kendisidir. Hatta izleyiciye kendisini koruması için çağrı yaparak bir kutsiyet atfetmektedir. Holzer tek başına kendisi için istediği bir korunma ihtiyacını tam da korunmak için sakındığı bir medyum aracılığıyla sunar.

Flagg’ın ve Holzer’in işlerinde tek kişinin büyük bir arzusu tüm iletim gücüyle faili görünür kılmaktadır. Amaçları ise birbirinden tamamen farklıdır. İlki kendi arzusu için, devamlılığı, sermayesi ve varlığının devamı için fedakârlık isterken diğeri izleyicinin kendi içinde doğan arzudan kendisini korumasını önermektedir.

3.1.4. Anselm Kiefer “Occupations” Yapıtı Üzerinden Failin Hatırlanması

Yeryüzünde bazı coğrafyaların topraklarında barındırdığı kaynak ile yaşadığı şiddet doğrusal bir orana sahiptir. İnsan topluluklarının bir arada yaşamaya başlaması kendilerine sınırlar belirlemeleri, bu sınırlar içinde zamanla oluşturup geliştirdikleri kurallar ve ilişkiler tüm bunlar psikoloji, sosyoloji, ekonomi, politika gibi birçok alanda çok çeşitli incelemelere konu olmaktadır. Dünyanın görece çok uzun zamanında insanın, nesillerin ve toplulukların kısa süreli varlıkları yaşadıkları coğrafya üzerinde birçok etki bırakmakta ve o topluma ait bellek oluşmaktadır. Acılardan beslenir gibi görünen sanat yansıttığı ayrıntılarda yaşantılar üzerinde biriken bu belleği dışarıya yansıtır. Anselm Kiefer’in hem “meslekler” hem de “işgaller” anlamına gelen “*Occupations*” (Resim 3.17) fotoğraf serisi de toplumunun kimliğine yerleşmiş unutulmayacak bir dönemi dile getirmektedir. II. Dünya Savaşının bittiği yıllarda doğan Kiefer, savaşın harabeleri üzerinde büyüdüğü bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Ona göre sanat güzel olanı gösterirken bunun bir gerekçesi olmalıdır. Çiçeklerin açtığı güzel bir manzara gerçekliği yansıtmayabilir; o güzel yeryüzünde binlerce kötü şey olmaktadır⁹⁸.

Kiefer’in 1969 tarihli “*Occupations*” adlı performansında derlediği kahraman sembollerinden oluşan serisi 1975 yılında sanatçı tarafından titizlikle seçilip sıralanıp

⁹⁸ White Cube, Anselm Kiefer on 'Let a Thousand Flowers Bloom', 18 Ocak 2018. https://www.youtube.com/watch?v=B0gxEGB_4YA (16 Eylül 2019).

“Interfunktionen” adlı kavramsal sanat dergisinde yayınlanana kadar kamu alanlarında gösterilmemiştir. Bu onsekiz siyah ve beyaz fotoğraf serisi fotoğrafik bir yolculuğun parodisidir. Fotoğrafın üst kısmındaki bantta **“Anselm Kiefer. 1969 yılının yazında ve güzünde İsviçre’yi, Fransa’yı ve İtalya’yı ele geçirdim. Birkaç fotoğraf”** yazmaktadır. Sağ elini yukarı kaldırarak selam vermekte olan Kiefer budanmış çınar ağacının dallarıyla çerçevelenmiştir. Leni Riefenstahl’ın Hitler için çektiği, Hitler’in politikalarını halka tanıtan ve onun propagandasını yapan **“Triumph of the Will”** (1935) filminin yere konumlanan kamera kullanma tekniğini taklit ederek çekilen fotoğraflar Nazi selamı veren sanatçıyı bir kahraman gibi göstermektedir⁹⁹. Almanya’nın Nazi geçmişinin hatırlanmasına yönelik işler yapan sanatçı Alman geçmişiyle ve Almanlıkla hesaplaşma konularına eğilmiştir¹⁰⁰.



Resim 3.17: Anselm Kiefer, “Occupations”, 1969.

Kaynak: [https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-](https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-420/public/images/fig1occupationsininterfunktionen1975-openingpage.jpg)

[420/public/images/fig1occupationsininterfunktionen1975-openingpage.jpg](https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-420/public/images/fig1occupationsininterfunktionen1975-openingpage.jpg)

⁹⁹ Christian Weikop, “Occupations’: A Difficult Reception’, Christian Weikop (Ed.), *In Focus: Heroic Symbols 1969 by Anselm Kiefer*, Tate Research Publication, 2016, <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/difficult-reception-occupations> (18 March 2019).

¹⁰⁰ Nicolas Wroe, “A life in art: Anselm Kiefer”, **The Guardian**, 21 Mart 2011, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/mar/21/anselm-kiefer-painting-life-art> (16 Mart 2018).

Kiefer'in doğrudan fail imgesini işlerinde yansıtmayı eleştiriye maruz kalmıştır. Bazı eleştirmenler Kiefer'i kendinin antifaşist olduğunu düşünen bir faşist olmakla yererken¹⁰¹; Kuspit ise Kiefer'i da içeren yeni Alman ressamların Alman tarzının, kültürünün ve tarihinin hayaletlerini sanatsal olarak yaşayarak rahat bırakabildiklerini savunmuştur. Sanatlarına yansıtarak bir çeşit hesaplaşma yaşayıp kendilerini yeni gerçek sanatsal kimliklerine kavuşturabildiklerini söylemiştir¹⁰². Kültürel tarihçi ve kuramcı Andreas Huyssen'e göre ise sorun Kiefer'in bu simgeleri kullandığı görüntülerin bir tabuyu ihlal ettiği gerçeğidir. Batı Almanya'daki savaş sonrası kültürel fikir birliği tarafından, dikkatle korunan bir sınırı aşmıştır. Savaş sonrası kültürel birlik, faşizmin imge dünyasına duyduğu çekimserlikle bu kültürel ikonografiyi kınamaktadır. Kiefer ise o barbarca yılları hatırlatmaktadır¹⁰³. Caspar David Friedrich'in 1818 yılında yaptığı *“Wanderer Above the Sea of Fog”* (Sis Denzinin Üstünde Yolculuk) isimli tablosunun (Resim 3.18) Nazi propagandasına ön ayak olan bazı simgesel özellikler içerdiğinin öne sürülmesi gibi ilginç ayrıntılar aslında sanatın durduğu felsefik ve düşünsel noktanın boyutunu da büyötmektedir¹⁰⁴.



Resim 3.18: Caspar David Friedrich, “Wanderer Above the Sea of Fog”, 1818.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Wanderer_above_the_Sea_of_Fog

¹⁰¹ Christine Mehring, ‘Continental Schrift: The Story of *Interfunktionen*’, *Artforum*, vol.42, no.9, 2004, p.179.

¹⁰² Donald Kuspit, “Flak from the “Radicals”: The American Case against Current German Painting”, Jack Cowart (Ed.), **Expressions: New Art from Germany**, St Louis 1983, s.46.

¹⁰³ Andreas Huyssen, “Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth”, *October*, Vol.48, Spring 1989, ss.29-30.

¹⁰⁴ Christian Weikop, “‘Occupations’: A Difficult Reception”, in Christian Weikop (ed.), *In Focus: Heroic Symbols 1969 by Anselm Kiefer*, Tate Research Publication, 2016, <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/difficult-reception-occupations> (18 Mart 2019).

Anselm Kiefer'in sağ kolunu yüksek bir yere çıkararak kaldırması; ancak bunu kitlelerin karşısında değil manzaranın karşısında yapıyor oluşu ve çalışmasına verdiği isimle, bir ele geçirme olgusunu sunması failin yaşıyor olduğuna dair açık çağrışımlar içermektedir. Kiefer tek kişi olarak yaptığı bu hareketle Hitler'in kendisi olarak görülmektedir. Hitler'in karşısındaki topluluğun da aynı hareketi yaptığı göz önüne alındığında Kiefer'in hareketin tekrarlanma ve yayılma eylemine işaret ettiği tıpkı yapıtına verdiği isim gibi bir işgal eyleminin söz konusu olduğu düşünülebilir. Bu eylem, Hitlerin arzusundan topluluğun arzusuna dönüşen, failden faillere geçen, düşünsel bir işgaldir. Kiefer'in yapıtındaki belleğe yönelik imge de bu düşünsel eylemi işgalden hatırlamaya çevirmektedir. Manzaradaki boşluğu dolduracak olanlar ise failler değil tanıklıklardır. Bir diğer deyişle izleyicilerdir.



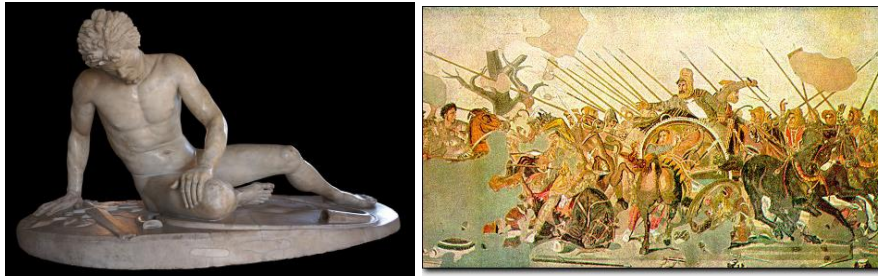
Resim 3.19: Hasan zgr Top, "Iraq or Syria", 2018.
Kaynak: <http://hasanozgurtop.com/portfolio/landscape-studies/>

Faillerin varlığını ve yokluğunu sorgulayan işlerden biri de Hasan zgr Top'un "*Iraq or Syria*" (Irak veya Suriye) yapıtıdır (Resim 3.19). Top bu video yapıtta gerçekleştirdikleri katliamı video ile yayan İşid propaganda kasetlerinde görüntülenen şiddeti tamamen ortadan kaldırıp arka plandaki manzaraları birleştirerek yeni bir yeryüzü kolajı oluşturur. Kiefer'in boş manzarasından Top'un boşaltılmış manzaralarına geçildiğinde insan fiğrnden oluşan fail imgesinin varlığı ve yokluğunun bilme eylemiyle de düşünsel yolculuktan geçeceği söylenebilir. Bilinci yapılandırıran doğru bilgi, kaosun içinde, belki de izleyicinin boş bir manzara karşısında sanat sorgulaması sırasında görünür olabilir.

3.2. Savaş Şiddetinin Yıkıcılığını İçeren Yapıtlardaki Ataerkil Fail

Şiddet ve şiddetin teatral sergilenişi iktidarın ve hegemonyanın önemli birer aracıdır. Byung-Chul Han'a göre, modernite öncesi toplumlarda, kamusal alanlarda kurgulanan kanlı seyirlikler, iktidarın haşmetli görüntüsünü yansıtmak içindir. Modernitede ise açık olarak gösteriye dönüştürülmese de fail ve kurban, iyi ve kötü, dost ve düşman ikilikleri devam etmektedir. İçinde bulunduğumuz yüzyılda, şiddet biraz daha değişiklik göstermiş; **“görünürden görünmeze, ön cepheden içeride yayılan virüse, kaba kuvvetten aracılı kuvvete, gerçekten sanala, apaçıktan mahreme, fizikten psişiğe, askeri olandan medyatik olana ve cephesel karşılaşmadan viral bulaşmaya”** kaymıştır. İletişim altı, kılcal ve sinirsel uzama sahip olarak tamamen kaybolduğu yanılgısını verip deri altına çekilmiştir¹⁰⁵.

Tarih öncesi zamanlardan beri sanat yapıtlarında yer alan savaş temsilleri ataerkil fail hakkında da veriler sunmaktadır. Savaş hali devletlerin birbirlerine karşı güçlerini gösterdikleri; kendi kimliklerini cesaret, güç, milliyetçilik gibi kavramlarla keskinleştirdikleri eril özellikler içermektedir. Politikanın zirveye çıktığı çarpışma zamanlarında sınır, cephe anlamında politikanın mekanıdır. Devletin düşman Öteki'ne yönelen şiddeti, Kendi'ne sağlamlık ve güçlü bir istikrar getirir. Kendi ölçüsünü, kendi sınırını, kendi şeklini kazanabilmesi için Öteki ile yani düşmanla savaş halinde olmayı tercih eder¹⁰⁶. Düşman imgesi ne kadar belirginse, kendi varlık şekli de o kadar net kontürlere kavuşacaktır. Öteki'ne doğru akan yıkıcı enerjiler, hatları net çizilmiş bir kendinin oluşması için kurucu önemlidir¹⁰⁷.



Resim 3.20 ve 3.21: “The Dying Gaul”, Roma Dönemi Kopyası, 1. yüzyıl. “İskender Mozaïği”, MÖ. 1. Yüzyıl.

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dying_Gaul.jpg

Kaynak: <http://www.bluepoint.gen.tr/troia/iskender.html>

¹⁰⁵ Han, s.16-18.

¹⁰⁶ Carl Schmitt, *Theorie des Partisanen: Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*, Berlin 1963, s.87

¹⁰⁷ Han, s.53.

Savaş alanındaki düşmanın yenilgisinin ilk betimlemelerine *“Dying Gaul”* (Ölmekte olan Gaul) ve *“İskender Mozaïği”* (Resim 3.20 ve 3.21) örnek gösterilebilir. *“Dying Gaul”* anıt heykeli, Bergama Kralı I. Attalos’un kendi zaferini düşmanın nasıl yenildiği üzerinden anlatmaktadır¹⁰⁸. Pompeii kentindeki Faun Evi’nde bulunan *“İskender Mozaïği”* ise savaşı kazanmakta olan İskender’i ve kaybetmekte olan Pers kralı III. Darius’u birlikte betimlemektedir. III. Darius saldırgan ve güçlü bir orduya sahip olmasına rağmen gözlerindeki korkuyla savaş alanını terketmek üzeredir. Düşmanın yenilgisinin hiç gösterilmediği Jacques-Louis David’in, *“Napoleon Crossing the Alps”* (Napolyon Alpleri Geçerken) isimli yapıtında (Resim 3.22) ise Napolyon tek başınadır. Napolyon’un imgesinin o kadar narsistik görünmesinin bir sebebi de aslında düşmanın tasvir edilmemiş olması ve onun zıttını yansıtmaması; pürü pak kendi egosunu temsil etmesi olduğu düşünülebilir.



Resim 3.22: Jacques-Louis David, *Napoleon Crossing The Alps*, 1801.
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Napoleon_Crossing_the_Alps

¹⁰⁸ Encyclopedia Romana, The Dying Gaul, (t.y.)
http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/miscellanea/museums/dyinggaul.html (16 Mart 2019).

Savaşın hayal edilmesi ve savaş girişimi hemen hemen tüm eril kültürlerde içkindir. Savaş ve erkeklik arasındaki yakın bağlantı uzun süredir yaygın olarak bulunmaktadır. Hegemonik erkekliklerin özellikleri, yiğitlik, sertlik, gözü peklik, onur, güç ve cesaret gibi savaşçı geleneklerinin kültürel bileşenlerini yansıtmaktadır¹⁰⁹. Milyonlarca erkek, özellikle 1914-18 ve 1939-45 arasında, Avrupa'nın savaş cephelerinde ölmüştür. Kral ve ülke için ölmenin görkemli olduğu hakkındaki kahramanlık ve vatanseverlik kavramlarıyla savaşçılar sonsuza dek ciddi şekilde tehlikeye atılmıştır. İki dünya savaşı hem erkeklerin hem de kadınların yaşamlarını değiştirmiştir. Erkekler dövüş rolüne yerleştirilmiş ve onlardan tokluk, dayanıklılık, cesaret ve duygusal suskunluk istenmiştir. Kadınlar ise hem savaş cephesinde hem de ev cephesinde birçok zorlukla başa çıkmak zorunda kalmışlardır¹¹⁰.



Resim 3.23: Jacques Callot, “*Les Miseres et malheurs de la guerre*”, 1633.
Kaynak: https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Grandes_Mis%C3%A8res_de_la_guerre

Savaş karşıtı sanat eserlerinin bilinen ilk örnekleri savaş yapıtlarına göre çok daha sonraki dönemlere rastlar. 1630’larda Jacques Callot tarafından yapılan “*Les Miseres et malheurs de la guerre*” (Savaşın Sefaleti ve Felaketi) adındaki Lorraine’in istilasında sivillere karşı yapılan vahşeti tasvir eden bir grup gravür (Resim 3.23) bu konudaki en eski yapıtlardan biridir¹¹¹. Savaşın eleştirildiği yapıtların o yıllardan itibaren arttığı gözlenir ancak savaş karşıtlığının güçlü bir biçimde yer aldığı yapıtlar II. Dünya Savaşından sonra; büyük söylemler çağı olarak adlandırılan modernizmin sona erişiyle

¹⁰⁹ K.A. Cuordileone, **Manhood and American Political Culture in the Cold War**, New York: Routledge, 2005.

¹¹⁰ John Beynon, **Masculinities and Culture**, Buckingham: Open University Press, 2002, s.14.

¹¹¹ David Trend, **Medyada Şiddet Efsanesi**, Birinci Baskı, İstanbul: YKY, 2007, s.106.

artmıştır. Savaşa değinen onu olumlayan veya eleştirilen temsiller failin görünürlüğü açısından incelemeye değecek veriler sunar. Şiddeti doğrudan konu edinmeleri bakımından bağlı olduğu dönem içindeki perspektifleri de açığa çıkarmaktadırlar.

3.2.1. Leon Gallup'un “Vietnam II” Yapıtı Üzerinden Sorgulanan İzleyici

Ağır silahların ve orantısız gücün kullanıldığı Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarından sonra Vietnam Savaşının ilk kez Amerikan televizyonlarından yayınlanması önemli bir yere sahiptir. O zamana kadar fotoğraflardan yayılmış olan savaş şiddetinin yıkıcılığı artık hareketli olarak izlenmektedir. 2000’li yılların başında Irak’a atılan bombaların naklen yayını ise görsel hafızalara kazınmıştır.



Resim 3.24: Leon Gallup, “Vietnam II”, 1973.

Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T13/T13702_10.jpg

Leon Gallup, savaşın görsel imgelerini birleştirerek izleyiciyi savaşa dahil eden yapıtlar üreten önemli sanatçılardan biridir. Gallup’un büyük boyutlu “*Vietnam II*” yapıtı (Resim 3.24) erkeklik ve güç imgelerini daha keskin bir biçimde açığa çıkarmaktadır. Jon Bird’e göre bu yapıttaki dışarı taşan ifade, Goya’nın “*Tres de Mayo, 1808*” (Üç Mayıs, 1808) (Resim 3.25) ile birleşmektedir¹¹². Geniş bir tuval alanını iki figür grubuna ayıran Gallup, Amerikan askerlerinin yüzlerindeki saldırganlıkla Vietnamlı figürlerin ifadelerindeki korku ve soğukkanlılığı karşı karşıya getirmektedir. Goya’nın yapıtında bu gerilim askerler ve kompozisyonun neredeyse tüm öznesi olan kollarını iki yana kaldırarak açmış beyaz gömlekli figürün arasındaki mesafenin çok az olmasıyla sağlanmaktadır. Goya’nın idam mangasında tasvir ettiği faillerin sırtları izleyiciye dönüktür. Yan yana blok olmuşlar, bir makineye dönüşmüşler ve kama gibi tuvale

¹¹² Jon Bird, **Leon Golub: Echoes of the Real**, İkinci Basım, London: Reaktion Books, 2011, s. 57.

saplanmışlardır. Kendi duygu durumları hakkında hiçbir şey ifşa etmemektedirler¹¹³. Goya'nın izleyiciye elindeki çarmıh delikleri ve yüzündeki endişeyle beyaz gömleklili figür üzerinden ilettiği vahşet, iktidar için şehit düşmekte olan bir savaşçıyı temsil etmektedir. Gallup'un resminde ise korku ve dehşetin yüzünden okunduğu çocuk, izleyicinin kendini koruyamayacağı bir şekilde tuvalin dışına kaçmakta; izleyiciyi yaşanan vahşetin içine sokmaktadır. Çocukta bir kutsallık imgesi yoktur. Sadece üst kısmının görünmesiyle bedeninin tamlığına dair bir bilgi edinilmemekte; yaşadığı vahşetin derecesi yüzündeki ifadeden aktarılmaktadır. Şiddeti imgesel olarak tuval dışına ileten çocuk tüm çaresizlikleriyle bir yaşamın sonlanmasını yakıp yıkılan evlerin terkedilmesini göstermektedir. Şiddetin faili olmayan, belirli bir yaşa kadar suçlu bile sayılamayacak olan çocuk figür bu yapıtta şiddetin imini tüm dehşetiyle gösteren faildir.



Resim 3.25: Francisco Goya, “The Third of May, 1808”, 1814.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Third_of_May_1808

Tuvalin içindeki dehşeti yaşayan izleyici dev boyutlu tabloya bakarken kendisinin de konunun dahilinde olduğunu hissetmektedir. Resmin alt bölümünden çıkarılan üç parça şiddeti yapıtın kendi formuna da yansıtarak tuval dışından gelecek

¹¹³ BBC, “Francisco Goya: The Third of May 1808” (Televizyon Serisi), *The Private Life of a Masterpiece* içinde, United Kingdom: BBC Cymru Wales, 2004.

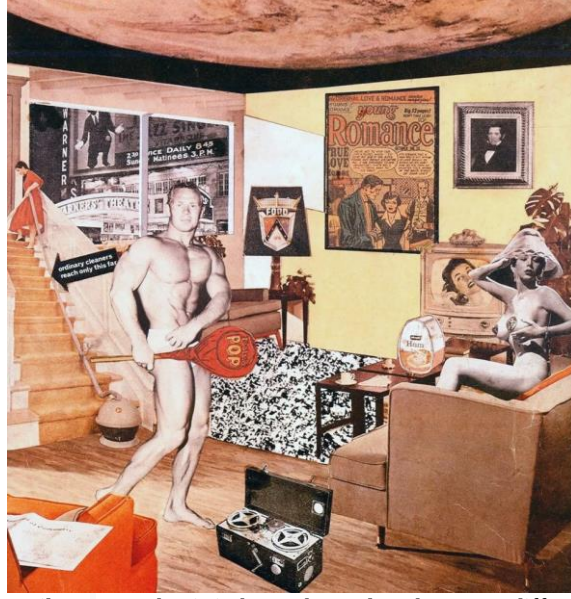
müdahaleye alan açmaktadır¹¹⁴. Bu alanların konumu faillere, kurbanlara ve üstüne gelen çocuk figürü ile kurtarıcıya işaret etmektedir. Sanatçının kendisinin tuvale uyguladığı şiddet, anıtsal yapıtlar karşısındaki empati duygusuyla ilgili bir sorunu da açığa çıkarmaktadır. Yapıtın büyüklüğüyle izleyicinin kendi boyutu arasındaki denksizlik özdeşleşim kurmayı zorlaştırmaktadır.

Gallup'un resminde izleyicinin tuvale dahil olması, tuvalden kaçan figürün izleyicinin üstüne doğru koşması izleyiciye kendisinin fail mi kurban mı olduğunu sorgulatmaktadır. Bir şiddet eyleminin içine hiç de beklemediği anda giren izleyici hangi role bürüneceğini; bir kurtarıcı mı bir fail mi yoksa bir kurban mı olacağını düşünmek durumundadır. Bu şiddeti önleyebilecek bir güce sahip olup olunmadığı; bir kurbanın kurtarılmasının ya da onun yaşadığı dehşetle empati kurmanın olanağı izleyicinin cevap vermesi gereken sorulara dönüşür.

3.2.2. Martha Rossler'in "Savaşı Eve Taşımak" Yapıtı Üzerinden Tüketicinin Konforu

Günümüzde savaşın yol açtığı en büyük felaketlerden biri de yurtlarını, evlerini, topraklarını terk etmek zorunda kalan insanların varlığıdır. Her canlının yaşamını sürdürmeye hakkı olduğu dünyada, savaş nedeniyle insanlar sürüler halinde yer değiştirmek zorunda kalmaktadır. İnsanın temel ihtiyaçlarından biri olan barınma ihtiyacı yaşamın istenildiği gibi kurulabildiği, kişinin konforunu kendi oluşturduğu şartlarda yaşamasını sağlayan evlerde karşılanmaktadır. Ev kişinin özel yaşamını kamusal yaşamdan ayıran bir sınırı da oluşturmaktadır. Mekânın dili olarak ev mahremiyeti çağrışırsa da aslında kişiye sağlanan konfor yaratılırken dışında bir bozulmaya da yol açar. Kişinin kendine ait bedeninin sınırı evin sınırına ve giderek özel mülkiyet sınırını aşıp ülkenin sınırına ulaştıkça bazı bedenlerin mahremiyetine dayanan hak ihlalleri de yaşanmaktadır. Bu ihlaller genellikle tüketimin körüklendiği, mülkiyetin korunduğu, barındırdığı şiddetin gizli hareket ettiği, failin ise pek görünür olmadığı sistemler içinde gerçekleşmektedir.

¹¹⁴ Rachel Taylor, "Vietnam II", Tate Papers, Mayıs 2004. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/golub-vietnam-ii-t13702> (25 Haziran 2017).



Resim 3.26: “Richard Hamilton, Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?”, 1956.

Kaynak: <https://external->

[preview.redd.it/ZJ9bUxCGwklx0hVlaz_dtGVK2YrW3tLAZjKc7GSUFhU.jpg?width=960&crop=smart&auto=webp&s=a9b86bbc7c2d0366db82b2fd6ed7adc5778d61e0](https://external-preview.redd.it/ZJ9bUxCGwklx0hVlaz_dtGVK2YrW3tLAZjKc7GSUFhU.jpg?width=960&crop=smart&auto=webp&s=a9b86bbc7c2d0366db82b2fd6ed7adc5778d61e0)

İkinci Dünya Savaşından sonraki akımlardan biri olan Pop Art toplumdaki tüketimin artmasıyla doğan aksaklıkları yansıtan eleştirel yapıtlarla doludur. Örneğin evlerimizi tıka basa dolduran ikonik nesnelerle nasıl yaşanılır hale getirdiğimizi vurgulayan Richard Hamilton’un 1956 tarihli **“Bugünkü Evlerimizi bu Kadar Farklı ve Çekici Kılan Nedir?”** kolajı (Resim 3.26) çeşitli dergilerden alınan moda imgelerle yaşanan evi ikonik bir mekâna dönüştürmektedir. Hamilton tavandaki uzay, halıdaki sahil gibi imgeleri yan yana getirerek mecaz anlamlar kullanmıştır¹¹⁵. Savaş karşıtı çalışmalarını sanat ortamlarında sergilemek yerine sokakta ve o dönemin yeraltı yayınlarında sunan Martha Rosler ise **“Savaşı Eve Taşımak”** serisiyle (Resim 3.27 ve 3.28) Hamilton’un kolajını ters köşe yapar¹¹⁶.

Bir sanat eleştirisi dergisinde Susan Stoops’un “Martha Rosler: Bringing the War Home (1967-2004)” başlıklı yazısından aktarıldığına göre¹¹⁷:

¹¹⁵ Elizabeth Manchester, Just what was it that made yesterday’s homes so different, so appealing? (upgrade), Mayıs 2007, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-just-what-was-it-that-made-yesterdays-homes-so-different-so-appealing-upgrade-p20271> (16 Ekim 2019).

¹¹⁶ Martha Rosler, **Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001**, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2004, s.355.

¹¹⁷ E-skop Sanat Tarihi ve Eleştirisi, “Martha Rosler: Savaşı Eve Getirmek, 1967-2004”, 31/1/2018, <https://www.e-skop.com/skopbulten/martha-rosler-savasi-eve-getirmek-1967-2004/3674> (15 Ocak 2019).

1962-72 yılları arasına ait 20 imajdan oluşan *Savaşı Eve Getirmek* başlıklı seride Rosler, *Life* dergisinde yayınlanan *Vietnam Savaşı*'na ait çatışma, yanan köy ve ceset fotoğrafları ile, *House Beautiful* adlı dekorasyon dergisinde yayınlanan ve İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki müreffeh bir Amerika'nın simgesi olan ev içi fotoğraflarını birleştirmişti. Uyumsuzluklarıyla insanı çarpan üstüste bindirmelerde, tertemiz oturma odaları ve keyifli mutfaklar mültecilerin ve savaş manzaralarının "işgaline" uğruyordu.



Resim 3.27 ve 3.28: Martha Rosler, "Savaşı Eve Taşımak", 1967-72

Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/martha-rosler-savasi-eve-getirmek-1967-2004/3674>

Rosler bu serisinde kapitalizme işaret ederek tüketimin ulaştığı noktanın sorgulanmasını sağlar. Kolaj tekniği ile sanat dışı nesnelerin sanatsal betimlemenin içine girmesi, sanatı yaşamın kendisine dönüştürmenin de bir yoludur. Evimizi dekore ederken almamız gereken bir nesneye dönüşen imgeler, tüketim çılgınlığının yerini alan şiddet çılgınlığını açık eden bir sorgulamaya dönüşmektedir. Rosler'ın kolajlarında savaş şiddetinin kurbanları ve failleri eve giren davetsiz misafir gibidir. Rosler'ın Hamilton'un kolajına yaptığı göndermeyle failin kendisinin gizlendiği yer bilhassa evin kendisi, bireysel çıkarıcılık, bireysel konfor için satın alınan her şeydir. Bu durum dergiyi satın alabilen kesimi işaret ederek tüketim kültürü ve kapitalizmin gizlenen fail olabileceğini açığa çıkarır.

Dışarıda yaşanan şiddetten korunulduğu düşünülen sınırlandırılmış ve yalıtılmış alan; bazı görmezden gelmelerle sağlanmaktadır. Ataerkil failin ev yaşamını kendi konforunu sağlamak üzere kamusal yaşamdan ayırırken iktidar ve siyasi güç ilişkilerinden ne kadar soyutlayabileceği Rosler'ın işinde sorulan sorulardan biridir. Günümüzde sınır kapılarına yığılmış milyonlarca mültecinin can hıraş sınırı geçmek için

verdiği mücadeleyi; sanatsal bir müdahaleyle sınırdan geçirip evin içinde konumlandırmıştır. Bu müdahale sadece acı çeken kurbanı değil vahşeti yaşatan failin görünen imgesini de mekâna dahil eder.



Resim 3.29: Jumana Emil Abboud, “Smuggling Lemons”, 2006.

Kaynak: <https://trap.no/en/project/smuggling-lemons>

Ev içinde elde edilen konforun bu imkanlardan yoksun olana ne kadar açılabilirliğinin sorgulanması evini geride bırakarak kaçmak zorunda kalan Jumana Emil Abboud’un *Limon Kaçakçılığı* video yapıtı (Resim 3.29) incelenerek günümüz mülteci sorunuyla ilişki kurmak mümkündür. Abboud’un video yapıtında sanatçı geride bıraktığı evinin bahçesinde yetiştirdiği limon ağacının meyvesini yanında taşır. Böylece limon da yaşanan acının bir simgesi olarak sınırların geçildiği bir yolculuğa çıkar. Abboud’un meyveyle birlikte yaptığı yolculuğun hangi evin sınırlarını geçip lezzetli bir salataya veya daha iyisi ağaca dönüşebileceği mültecilerin yaşam şartlarının oluşturulup oluşturulamayacağına yönelik cevap bekleyen önemli bir sorudur.

3.2.3. Rabih Mroue’nin “Grandfather, Father and Son” Yapıtı Üzerinden Failin Gizliliği

Kavramsal Sanatın izleyiciden aşırı çaba isteyen formal özellikleri Rabih Mroué’un, 2010 tarihli *“Grandfather, Father and Son”* (Büyükbaba, Baba ve Oğul) yapıtında (Resim 3.30) olduğu gibi konunun savaş kurbanları üzerinden anlatılması meselesine bir kapı daha aralamakta; izlenebilecek politikaların seçimlerinin önemine doğrudan dikkat çekmektedir. Bu enstalasyonda sanatçı büyükbabasının kütüphanesi için

oluşturduğu indeks kartlarını sergiler. Artık anlamsız olan bu indeks kartları, sadece eskimiş bir sistemin işaretleridir. Büyükbabası önceleri dini bir akademisyenken sonra komünist olmuştur. *“Dialectics in Islam”* kitabının yazarıdır. Kitabın üçüncü cildini yazmaya başladığı sırada suikasta kurban gidip öldürülmüştür. Enstalasyon aynı zamanda sanatçının matematikçi olan babasının Fibonacci dizileri üzerine yazılmış hiç yayınlanmamış tezini içermektedir. Bu tezin yazıldığı 1982 yılında Lübnan İsrail tarafından işgal edilmiş ve sivil savaş en üst seviyeye ulaşmıştır. Savaş yıllarında babasının soyut matematik çözümlemeleri üzerine yaptığı bu yoğun çalışma Mroue’nin de bilinçlenmesinin önünü açmıştır. Bombaların yarattığı terör, tam da kendi evinin üstüne düşmüştür. Kendi kişisel talihsizlikleri, bilinçli olarak içinde olmayı reddettikleri şiddet sorunuyla birleşerek aile üyelerini öldürmektedir.



Resim 3.30: Rabih Mroué, “Grandfather, Father and Son”, 2010.
Kaynak: https://www.metropolism.com/nl/reviews/22441_rabih_rabih

Kavramsal işlerin içine girmek gerçekten izleyicinin kendisine kalmıştır. Kavramsal sanat izlenirken bir anda büyüleyici bir aydınlanma yaşanmaz. İzleyicinin bakması, görmesi, anlaması, bilmesi gerekmektedir. Rabih Mroue’nin yaşamı kesintiye uğrayan ailesinin bilim işlerini gösterdiği yerleştirmesi de bilme arzusuna değinmektedir. Sanat eserinin şiddetin yıkıcılığını göstermesi sadece görünenin görüldüğü kadar kalabilmesidir. Halbuki eşeledikçe aslında alternatif olarak kaybolan birçok şeyi açığa çıkartabilir.

Mroue'nin yerleştirmesi aslen savaş kurbanları üzerinden anlatılan bir şiddet eylemiyken izleyiciyi soktuğu ikircikli konumla kavramsal sanatın imkanlarını kullanarak izleyicinin kendisinin rolünü sorgulatır. Yerleştirme failin görünürlüğünü yarım kalmış kitap ve matematik çözümlemeleriyle açığa çıkarmaktadır. İzleyici de kavramsal sanatı anlamak için harcayacağı zamana bağlı bilme edimini yarım bırakmaya hevesli olduğu ölçüde kurbanlardan biri olma konumundadır. Savaş şiddetinden uzaklaştıran alternatifleri anlamak ve değerini nesilden nesile genetik dizinsel olarak kavramak failin şiddet edimine karşıt yeni yapıcı bir failliğin yeşermesini de olanaklı kılacaktır.



Resim 3.31: Parastou Forouhar, "Series of 3 digital drawings", 2014.

Kaynak: <https://www.parastou-forouhar.de/portfolio/portraits/>

Parastou Forouhar'ın ürettiği animasyonlar, duvar kağıtları ve çizimler (Resim 3.31) ise acı, kayıp ve şiddet konularındaki gerçek kişisel hayat deneyimlerine dayanmaktadır. Doksanlı yıllarda annesi ve babası Tahran'da İran Hükümeti için çalışan İran Gizli Örgütü tarafından evlerinde öldürölmüştür. İnsan ruhunun ve aklının dayanma sınırlarını aşan bu katliam Forouhar'ı güç odaklarını incelemeye itmiştir. İşleri güzellik ile zalimlik arasında salınır. Her işinde kullandığı teknikle bu dipsiz kuyuyu sorgular. Forouhar bu bezemeli örüntülerin estetik ve politik mantığını aramaktadır. Tekstilde olduğu gibi karşıt olanların birlikte dokunduğu işlerinde bir tarafta evrenin sonsuz yasalarında olduğu gibi süslü bir düzenin nefes kesen güzelliği; diğer tarafta da ancak dikkat edildiğinde görölebilen sonsuz zulmün titreşen görüntüsü ortaya çıkar. Bezemeli

örüntünün güzelliği yanıltıcıdır; güzellik bir anda totaliter rejimin karanlık tarafına dönüşür. Süslü yapı hiçbir sapmaya izin vermez, sırayı bozan her şeyi öldürür ve iter¹¹⁸.

Desenlerinde yüzü olmayan meçhul figürlere sıklıkla rastlanmaktadır. Bol ve dökümlü giysilerle resmedilen bu cinsiyetsiz figürler, iki farklı karakteri temsil eder. Bunlardan biri genellikle elleri kolları bağlı zapt edilmiş haldeyken, diğeri bu figürü hükmü altına alan ona şiddet ve baskı uygulayan konumdadır. Tekrarlayan imgeler kimi zaman iç içe geçerek İran halılarındaki desenleri andırmaktadır. Sanatçı, oryantalist tasarımı melankolik bir tabloya dönüştürmektedir. Forouhar, bir taraftan bu oryantalist klişeleri yıkmaya çalışırken diğeri taraftan işlerinde İran toplumunun gerçeklerini yansıtır. *Portreler* suratı olmayan o meçhul figürün devinimlerinde oluşmuştur. Sanatçı, izleyicinin görsel-duyumsal algılayışının sınırları ile ince ve hesaplı bir oyun oynamaya girişerek şaşırtıcı bir alan yaratmaktadır¹¹⁹.

Mroue'nin ve Forouhar'ın yapıtlarında failin görünmesi ve görünmemesi iki farklı sanat formunda ele alınmıştır. Forouhar gerçek yaşamda failin gizli kalmasına kuvvetle vurgu yaparken geleneksel örüntülerden yola çıkmaktadır. Bu örüntünün aksamaması herhangi bir sapmanın da örüntüyü bozmaması adına yok edilmesi söz konusudur. Mroue'nin çalışmasında ise failin gizliliği yaşamları kesintiye uğrattığı bir aralıktan görünür kılınmakta ve izleyiciyi içeriye sokmaktadır.

3.3. Savaş Şiddetinin Görünen Failleri: Askerler

Toplumlarda orduların merkezi bir yeri vardır. Ordunun rolü kültürlerle göre değişiklik gösterse de siyasi sistemler ve devlet ile ilişkisi nispeten evrenseldir. Oldukça bürokratik bir yapıya sahip orduların otoriteye itaat ve geleneğe boyun eğme kilit unsurlarıdır. Toplam otoriteyi, amacın tekilliğini ve eril rasyonelliğin somutlaşmış halini yansıtır. Ordular disiplinli rasyonel erkekliği teşvik eder ve geliştirirler. Ordu bürokrasisi, hiyerarşik bir otorite yapısı, yekpare bir düzenleme organı ve son derece uzmanlaşmış bir iş bölümü sergilemektedir¹²⁰.

¹¹⁸ Shulamit Bruckstein Çoruh, "He Kills Me, He Kills Me Not", 2013, <https://www.parastou-forouhar.de/1154-2/> (18 Kasım 2019).

¹¹⁹ Mardin Bienali, (t.y.), <http://www.mardinbienali.org/sanatcidetay.aspx?asd=1032> (16 Kasım 2019).

¹²⁰ Wadham, s.25.

Orduların temel görevleri, kontrol, tahakküm ve otoriterlik uygulamalarını temsil eden istila, öldürme ve ihlal gibi savaş ve şiddet içeren eril pratiklerdir. Erkekliğin resmi kültürü, askerlerin diğer askerlerin bölüklerinde nasıl davranması gerektiğini düzenleyen yetkili bir düzenleme organı tarafından desteklenmektedir. Bu nedenle kardeşlik, erkeklik bağları ve dostluğu orduların askeri gücün çağdaş isteklerini ifade eden elit hegemonik erkekliği sürdüren ve koruyan önemli yönleridir. Ordular, ‘biz ve onlar’ hegemonik eril mantığıyla, korumakla görevlendirildikleri sivil topluluklara karşıt bir biçimde tanımlanmaktadır. Diğer bir deyişle Batı uygar toplumlarında kardeşlik, özgürlük ve eşitliğin liberal kültürel değerlerini korumak için oluşturulan ordunun şiddet ve yıkıcı güçleri benimsemesi bir çelişki oluşturur¹²¹.

Askerlik mesleği, laik Batı düşüncesine derinden gömülüdür ve farklı kilit Batılı düşünürler tarafından rasyonel bürokratik medeniyetlerin evriminde bir unsur olarak kabul edilmektedir¹²². Militarist yapı içerisinde bedenler bir mekanizmanın parçası haline gelmekte ve kendilerine düşen görevleri yerine getirmektedir. Bu süreçte Michel Foucault’nun¹²³ belirttiği gibi askerlerin bedenleri tüm parçaları hesaplanmış hareketleri yapabilmesi için eğitilmektedir. Asker bedenleri, böylece bu hareketleri otomatik bir biçimde istenildiği anda gerçekleştirmeyi alışkanlık haline getirmişlerdir. Militarist iktidarın kusursuz işleyen bir makine yaratma peşinde oluşu sorun yaratacak tüm farklılıkları yok etmeyi amaçlayarak tektipleştirir. Tektipleşmenin sağlanması farklılıkların üzerinin örtülmesi ile de oluşturulur. Bu anlamda üniforma nesnel olarak en önemli araçlardan biridir. İktidarın gözünün denetiminde tektip giyinip, tektip hareket eden erkekler topluluğu olarak ordu, aslında yaratılmak istenilen toplumun prototipini oluşturmaktadır.

Askerler savaş şiddetinin uygulayıcıları olarak görünen faillerdir. Bir askerin hayatı mertlik ve kahramanca başarılarla meyilli olmakla karakterize olmuştur. Eril güç savunmayı ve/veya güçsüz olan bireylere tahakküm uygulamayı içermektedir¹²⁴. Tam anlamıyla, savaşa girmek için kararı veren, kaynakları yöneten, ordunun lideri ve askeri

¹²¹ Wadham, s.25.

¹²² Maury D. Feld, **The Structure of Violence: Armed Forces as Social Systems**, London: Sage, 1977, s.13.

¹²³ Michel Foucault, **Discipline and Punish: The Birth of the Prison**, New York: Vintage Books, 1979, s. 135.

¹²⁴ Hopton, s.112.

olarak çarpışan erkeklerdir¹²⁵. Artık kadınlar da orduya alınmasına rağmen, erkek çocuklar askerliğini yaptıktan sonra erkek olmaktadır. Birçok askeri seferdeki kayıplara ve çılgınlığa rağmen erkeklik tanımları askerileştirilmiş anlamlar ve uyarılarla doludur; pısırik olmayın, hain olmayın, korkmayın, ülkenize hizmet edin, onurunuzu koruyun, erkek gibi olun¹²⁶. Bu görev çağrılarını, savaşı, erkeklerin kendilerini kanıtlamaları için çekici ve heyecan verici bir fırsat gibi göstererek erkekleri seferberliğe sevk etmektedir.



Resim 3.32: Antoine-Jean Gros, “Bonaparte Visits the Plague Stricken in Jaffa”, 1804.
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Bonaparte_Visiting_the_Plague_Victims_of_Jaffa

Savaşı giden askerler ve onların durumları üzerine çarpıcı örneklerden biri ressam Antoine-Jean Gros’un, “*Bonaparte Visits the Plague Stricken in Jaffa*” (Bonapart’ın Veba Hastalığına Yakalananları Ziyaret Edişı) (Resim 3.32) adlı tablosudur. Bu yapıtta General Suriye’nin Yafa kentinde hastane olarak kullanılan caminin avlusunda tedavi edilmekte olan vebadan hastalanan Fransız askerlerini ziyaret etmektedir. Gün ışığının aydınlattığı Bonaparte figürü, onu caydırmaya çalışan doktoru görmezden gelerek veba hastalarından birinin yarasına çıplak eliyle dokunmaktadır. Hastalıktan başını kaldıramayan askerler komutana ve onun yaydığı kutsallığa doğru bakmaktadırlar. n plandaki gölgelerde ölmüş ve ölmek üzere olan askerler ise liderlerine dönemeyecek

¹²⁵ Wadham, s.26.

¹²⁶ David Savran, *Taking it Like a Man*, Princeton: Princeton University Press, 1998.

kadar güçsüzdürler¹²⁷. Olayın aslında sefer sırasında vebaya tutulan askerlerin orduya güç kaybettirmemesi için kurşun bile harcanmadan bulundukları yerde süngüden geçirilip katledildikleri bilinmektedir¹²⁸. Cüzzamlıları iyileştiren Mesih'in kutsal ışık saçan aurası ve jestleri verilen Napolyon, savaşın yarattığı vahşeti, yayılan hastalığı, öldürülen askerleri kendi kutsal haresine alarak kahramanlığını öne çıkarmakta ve kendi bedenini hastalığa karşı korumayarak kefareti ödemektedir.



Resim 3.33: Krieg dem Kriege, 96 ve 97. Sayfanın Görüntüsü.

Kaynak: Ekran Görüntüsü, https://issuu.com/samzdat/docs/ernst_friedrich_krieg_dem_kriege_g

Savaşa giden gençlere neler olabileceğini gösteren savaş karşıtı çalışmalardan ilklerinden bir örnek ise savaşta çekilen fotoğrafları **“Krieg dem Kriege”** kitabında (Resim 3.33) toplayan Ernst Friedrich'e aittir¹²⁹. Bu kitap nasıl savaş karşıtı olunabileceğini yönlendiren, oyuncak asker resimleriyle başlayan ve yıkımı tasvir etmek için gittikçe artan bir şiddetle devam eden ve nihayet Birinci Dünya Savaşı'nda meydana

¹²⁷ Ophélie Lerouge, Napoleon Bonaparte Visiting the Plague-Stricken in Jaffa, (t.y.) <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/napoleon-bonaparte-visiting-plague-stricken-jaffa> (21 Ocak 2019).

¹²⁸ Beth Harris ve Steven Zucker, Khan Academy, <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism-in-france/v/gros-napoleon-bonaparte-visiting-the-pest-house-in-jaffa-1804> (21 Ocak 2019).

¹²⁹ Ernst Friedrich, **Krieg dem Kriege**, Berlin: Anti-Kriegs-Museum: Taschenbuchausgabe, 1999.

gelen bir dizi insan katliamı fotoğrafı ile biten bir arşivdir¹³⁰. Birbirine karşıt iki sayfayı karşılaştırarak kullanan bu arşiv sayfanın bir tarafında ailenin gururu olarak askere yollanan bir gencin bu onurun yaşamına mal olabileceği gibi örneklerle doludur.

Savaş karşıtlığı 20. yüzyılda önemli ölçüde artmıştır. Askeri kurumların yapısı, tektipleştirilen anlayışlar, askerliğin ölümle ve öldürmekle iç içeliği sanatta açıkça tartışılan konular arasına girmiştir.

3.3.1. Vahap Avşar'ın “Tekmil” Yapıtı Üzerinden Asker Fail

Askeri kurumlara bağlı eğitim mekanları çoğu ülkede olduğu gibi Türkiye’de de sivil yaşamdan soyutlanan eğitim verilecek gençlerin bir süre yaşamını geçirdiği ve aile yaşamından uzaklaştığı yerlerdir. Tellerle çevrili bu alanlar hem fiziksel hem de kültürel olarak içinde bulundukları topluluklardan soyutlanır. Askeri eğitime alınmış gençlerin sivil kimliklerinin askeri kimlikle yer değiştireceği yoğun bir eğitime alınır¹³¹. Bu eğitim kendi içinde hiyerarşik bir yapıdadır.



Resim 3.34: Vahap Avşar, “Tekmil”, 2010.

Kaynak: http://mag.magentafoundation.org/index.php?q=img_assist/popup/841

Vahap Avşar da Türkiye’de kısa dönem yaptığı askerlikten kazandığı deneyim ve duygusal bağ ile sivil kimlikle askeri kimliğin karşılaştırıldığı bir yapıta dönüştürmüştür. Askerlerin söylediği yemine verilen isim olan **“Tekmil”**, Avşar’ın 2010

¹³⁰ Trend, s.109.

¹³¹ Erwing Goffman, **Asylums**, New York: Doubleday, 1961.

yılında çektiği tek kanallı video yapıtın (Resim 3.34) adıdır. Avşar askerliği sırasındaki tatbikat çavuşunu atölyesine davet eder. Video artık emekli olmuş çavuş ile bir zaman önce askeri eğitim almış Avşar'ın rollerini değiştirmeleri üzerine kurgulanmıştır. Avşar Çavuş olur, Çavuş da sıradan bir asker olur. Çavuş rolündeki Avşar askere eğitimde sorulan soruları sorarak cevaplarını alır ve edilen yeminleri teker teker yaptırır. İkisi birden rollerini bir gerçeklik içinde oynarlar. Konumlarını değiştiren asker de çavuş da otomatik olarak içinde bulundukları role uyum sağlayıp görev değişikliği yapmışlardır¹³². Birbirlerinin üniformalarını giyerek aslında çavuş olan ere aslında er olan çavuşun farklı bir mekanda askeri disipline ait veya sanat disiplinine ait kurallar çerçevesinde tahakküm uygulaması uyumlu bedenın sanatsal bir yorumudur. Failin kim olacağını kurallar belirlemekte baskıyı uygulayan veya baskıya maruz kalan beden değişebilmektedir. İzleyici, faillğe ya da kurbanlığa kuralın konduğu mekanla belirlenen bir uzaklıkta durmaktadır.



Resim 3.35: Vahap Avşar, “Tekmil”, 2010.

Kaynak: https://www.ilkrauntsergi.com/wp-content/uploads/2018/08/Vahap-Av%C5%9Far_Tekmil-600x401.jpg

Avşar'ın video yapıtı failin eylemlerinin bulunduğu kurum içindeki kurallarla sıkı sıkıya bağlı olduğunu vurgulamaktadır. Sisteme dışarıdan dahil olan bireylerin bu disiplin karşısındaki itaatkâr tavrını da sergilemektedir.

¹³² ArtAsiaPacific Magazine, “Guerrilla Talks”, <https://vimeo.com/59828927> (16 Şubat 2018).

3.3.2. Santiago Sierra'nın "Veterans" ve Altan Gürman'ın "Tasarı" Yapıtlarındaki Görevli Asker Fail

Sistemin yarattığı hakimiyet ve baskı ekseninde işgücü ve sermaye ilişkilerini açığa çıkarmaya yönelik yapıtlarıyla bilinen Santiago Sierra şiirsel ve çoğunlukla da çok yönlü eylemleriyle araştırmalar yapmaktadır. İstismarcı temsillerde insanları işe yaramaz küçük düşürücü ve tekrar eden işler yaparken tasvir eder. *"Veterans Facing the Corner"* (Köşeye Bakan Gaziler) işindeki (Resim 3.36) fotoğraflar da ülkelerinin çıkarları için çalışmış; Ukrayna, Peru, Eritre, Kosova, Afganistan, Irak, Kuzey İrlanda, Vietnam, Kamboçya, Ruanda, Bosna gibi savaşlarda görev almış emektar askerleri yüzlerini köşeye dönmüş olarak göstermektedir. Hiçbir işe yaramamanın, artık talep edilmemenin bir metaforu aracılığıyla haylaz çocukların yüzü görülmemektedir; köşede arkalarını dönerler ve herhangi biri olurlar. Bir askerin bir diğer askere verdiği bir ceza veya sadece sessiz bir eylemdir. Emektar askerler, mesleklerini yaparken maaş aldıkları gibi performansları süresinde ödeme almıştır. Santiago Sierra kapitalizmi eleştirirken tıpkı gündelik yaşamda çalıştıkları gibi performansı gerçekleştiren kişilere ödeme yaparak onlara bir faydası olmayan, yüzlerini göstermeyen bir eylemde bulunmalarını ister. Bu kişiler artık kapitalist sistemin ürettiği herhangi bir kişidir¹³³. Böylece Sierra emekli askerlere askeri eğitimin bir parçası olan nöbet tutma performansını yaptırmaktadır. Kollektif bir alanda izleyiciye arkasını dönen asker önündeki engele bakmakta, etkisiz hale gelerek pasifize olmaktadır. Çalışma dilimi sayılan sekiz saatlik süre boyunca aldığı para karşılığında sanatsal bir nesne olarak sergilenmekte, sanatsal süreçte izleyici ile göz teması kurmamakta ve suçlu konumuna itilmektedir. Sanatsal eylemin faili konumundaki Sierra ise bu süreçte askerin öldürme eylemini de satın almaktadır. Gerçek yaşamdaki fail bu performans üzerinden görünür olabilecektir.

¹³³ Marissa Perel, "Of Consequence: Santiago Sierra's "Veterans" at Team Gallery", *Art21 Magazine*, 09 Mayıs 2013, <https://magazine.art21.org/2013/05/09/of-consequence-santiago-sierras-veterans-at-team-gallery/#.XYNcPCgzY2w> (16 Mayıs 2018).



Resim 3.36: Santiago Sierra, “Veterans Facing the Corner”, 2011.

Kaynak: <http://www.teamgal.com/exhibitions/253/veterans>

Gürman’ın **“Tasarı”** adlı yapıtı (Resim 3.37) ise savaş alanlarında kamuflaj yapan veya orman içinde saklanan askerleri hatırlatmaktadır. Askeri kamuflaj bir noktada failin yüzünün bu kadar işlenmemiş olmasını da imler. Altan Gürman’ın 1960’ların ikinci yarısından itibaren yaptığı askerler onun anti-militarist tavrını açığa çıkarır. Bu çalışmalardaki askerler bir birey görünümünde değildir; kişilikleri yoktur, adeta kurşun asker gibidirler. Renk kolajının içinde ayrıksı duran asker figürü oyun oynayan çocuk tarafından kolaylıkla sökülüp alınlabilecek gibidir. Sanatçı bu figürlere **“Pierrot”** (serçe) demektedir. Montajlarına silah türü gibi **“M1”**, **“M2”** isimlerini veren Gürman’ın çalışmalarında Dadacılardan devraldığı ironik eleştiri sezinlenmektedir. Gürman askeri, savaş nesnesi gibi gösteren düşünce sisteminin karşısındadır¹³⁴. Kompozisyonun tam ortasında yer alan kamuflajla bütünleşmiş bombaların Hiroşimaya atılan **“Little Boy”** bombasıyla benzerlik içerdiğini teşhis etmek mümkündür. Küçük boyutlu bu tabloda ön planda izleyiciye sırtını dönmüş asker ile bomba arasında dramatik bir etkileşim vardır¹³⁵. Bomba zemine ustaca gizlendiği için asker boşluğa bakar gibidir. Kendi saklandığı veya saklanacağı manzarayı çağrıştıran bu boşluğa bakan asker, izleyiciye kendini açık ederken, bombayı gizleyerek bir yerde “ben baktım ama görmedim” ya da “ben verilen

¹³⁴ Elif Dastarlı, “Albüm: Altan Gürman”, **Rhsanat Dergisi**, Sayı. 20, İstanbul, Temmuz/Ağustos, 2005: s.53.

¹³⁵ Mahmut Nüvit, “Altan Gürman”, **Rhsanat Dergisi**, Sayı. 70, Nisan 2010, ss.46-50.

emre uydum” diyerek bireysel karar mekanizmasının olmadığı bir itaat sistemi içinde davranış sergilediğini vurgulamaktadır.



Resim 3.37: Altan Gürman, “Tasari”, 1965.

Kaynak: <https://i.pinimg.com/564x/7c/78/33/7c783335ad31c0781ac5b204192c1a2c.jpg>

Failin görünen imgesini oluşturan üniformalı asker, Santiago Sierra’nın alçaltıcı bir işi icra eden sıradan bir figürüne dönüştüğü gibi Altan Gürman’ın bir manzarayı dalıp seyreden romantik bir figürü de temsil edebilir. Açıkça duygu durumunu ölçülemeyen asker imgesi belki de bu iki örnek arasında geniş bir yelpazede tanımlanabilir. İzleyici Sierra’nın işinde performansı yapan asker ile ya da Gürman’ın yapıtında askerin baktığı yönle aynı konuma gelerek failin izini sürebilir. Emekli askerin ve “serçe”nin edilgen olduğu bu eylemde gerçekten savunmasız olanın kim olduğu da sorgulanmaktadır.

4. SANATÇI FAİL: ŞİDDETİN YENİDEN ÜRETİLMESİ

Şiddetin bir sanat yapıtı olarak yeniden üretilmesi sanatçı, izleyici ve “şiddet” konusu arasında karmaşık bir ilişkiyi de göstermektedir. Sanatçı aslında şiddeti gören, duyan, bilen ve/veya sezen durumundayken şiddeti yeniden üreten fail durumuna da düşmekte, şiddetin temsilini yaygınlaştırarak diğer kişiler tarafından da görülmesini, duyulmasını, bilinmesini sağlamaktadır. Sanat yapıtı hem şiddeti içerik olarak kapsayan ve yansıtan hem de şiddet eyleminin kendisini bünyesine dahil eden bir yapıya sahip olur. İzleyici ise belki de duyduğu, gördüğü, bildiği, sezdiği bir şiddetin sanat yoluyla üretilmesine tanıklık edecek veya bilmediği bir yönünden haberdar olacaktır. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra artış gösteren interaktif sanat yapıtlarıyla¹³⁶ birlikte sanatçının ve izleyicinin rolünün birbirinin yerini alan bir yapıya sahip olabileceği görülmektedir.

Şiddetin temsil sorunundaki bu kritik yer değiştirmeler ve kaymalar sanatın hizmet ettiği ideolojilerle birlikteliğe yol açmaktadır. Toplumlara yönetmenin bir yolunun da “*politik imge*”lerden geçtiği¹³⁷ ve “*kimin tehlike altında, kimin tehdit eden*” olduğunun gösterilmesi yoluyla “*korku*”nun egemen gücün yönetim araçlarından biri haline geldiği¹³⁸ varsayılırsa sanatta yer alan imgenin toplumsal yaşayışı biçimlendirmesi, temsil etmesi ve yeniden üretmesi açısından gücü de yadsınamayacaktır. Sanatçı, sahip olduğu düşünülen bu sorumlulukla hareket ettiğinde imgeleri dönüştürmenin hatta seçenек üretmenin yollarını da araması öngörülen önemli bir konuma sahiptir.

Günümüzde sanatın daha bağımsız hale geldiği düşünülse de sanat tarihinde toplumsal yapıdan ve yönetim biçimlerinden etkilendiği kabul edilmektedir. Devletin ideolojisi üzerinde egemenlik kurduğu sanatı da uzun süre yönetmiştir. Toby Clark’a göre de “*sanatın politika için kullanılmasının uzun ve köklü bir geçmişi vardır*”¹³⁹. Adnan Turani başlangıcından 18. yüzyılın sonlarına kadar “*sanatın, aristokrat zümrelerin ve*

¹³⁶ Ayşe Tülay İnce, “1990 Sonrası Sanatta Etkileşim Bağlamında Sanat Yapıtı ve İzleyici”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2015).

¹³⁷ Oliver Chow, “Alfredo Jaar and the Post-Traumatic Gaze”, **Tate Papers** içinde, No.9, Spring 2008. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/alfredo-jaar-and-the-post-traumatic-gaze>

¹³⁸ Sara Ahmed, **Duyguların Kültürel Politikası**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2015, s.95.

¹³⁹ Clark, s.13.

din kurumlarının hizmetinde ve değişen dünya görüşlerine paralel olarak yeni biçimlere” girdiğini saptamaktadır¹⁴⁰.

Modern öncesi dönemde sanatın neredeyse tamamen devlet ideolojisine hizmet ettiği; sanatçının da sanatı üreten fail olarak eylemini devlet ve yönetimler gibi diğer faillerle paylaştığını söylemek mümkündür. Adnan Turani’nin Dünya Sanat Tarihi kitabındaki verdiği örneklerle de dayanarak Orta Çağda sanatın genellikle sanatçıların devlet erki ve din adamları tarafından görevlendirilmesiyle bu yapılara bağlı kurumların çıkarlarını desteklediği görülmektedir. Bizans’ta Hristiyanlık devlet dini olduktan bin yılı aşkın süre boyunca inşa edilen kiliselerde devletin ve dinin gücüne yakışır şekilde İsa peygamberin yaşamının mucizelerinin, çarmıha gerilmesinin, göğe yükselmesinin halkı bilgilendirmek üzere hikayeler oluşturacak şekilde bezendiği bilinmektedir. Sanat tarihinin akışını da etkilemiş olan pek çok dini şiddet resmi, merkezi, hatta kutsal bir yere sahiptir. Hristiyan Sanatı yüzyıllardır Yahya Peygamber’in boynunun vuruluşu ya da İsa Peygamberin çarmıha gerilişi gibi imgeleri, bu ürkütücü imgelerin uygunsuzluğunu hiç sorgulamadan sunmuştur¹⁴¹.

Sanat yapıtının konusu haline gelen dini mitler, Yahudi, Hristiyan ve İslam geleneklerinde ataerkil erkekliğin inşasında önemlidir. Dünyanın başlıca dinleri, içinde geliştikleri toplumların ataerkil düzeniyle temelden şekillenmiştir. Hristiyanlık, ataerkil dini ve kültürel kalıpları hem Yunan ve Roma felsefesinden, hukukundan hem de Musevi dünyasından miras almıştır. Atalarından gelen bu kaynaklardan köklenen ataerkillik, toplumun ve kilisenin eril hiyerarşik düzende olmasına önem veren Hristiyan dünya görüşünü şekillendirmiştir¹⁴².

¹⁴⁰ Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, Sekizinci Basım, İstanbul: YKY, 2000, s.493.

¹⁴¹ Trend, s.104-105.

¹⁴² Ruether, s.1105.



Resim 4.1: Sandro Botticelli, “The Story of Nastagio degli Onesti II”, ca. 1483.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Nastagio_degli_Onesti

On dördüncü yüzyıldan on altıncı yüzyıla kadar Avrupa sanatını etkisi altına alan Rönesans ile antikiteye, mitolojik tasvirlerle öykünüldüğü bir dönem başlamıştır. Klasik estetik güzelliğin form olarak sanatta yer aldığı bu dönemde Leonardo da Vinci’nin Anghiari Savaşı için yaptığı bilinen ancak bugün kayıp olan resimlerin haricinde savaş şiddetini yansıtan betimlemelere pek rastlanmamaktadır. Bu dönemde Sandro Botticelli’nin *“The Story of Nastagio degli Onesti”* (Nastagio degli Onesti’nin Hikayesi) (Resim 4.1) dörtlemesinde olduğu gibi ahlak dersleri veren veya mitolojik öykülerle bezenmiş yoğun şiddet içeren yapıtlarla sıkça karşılaşılmaktadır. Botticelli Giovanni Boccaccio’nun *“The Decameron”* adlı öykü kitabında bahsedilen bu dört sahneyi 1483 yılında devlet görevlisi Lorenzo the Magnificent tarafından sipariş aldığı için resmetmiştir. Betimlemede görülen kadın kendisine aşık olan adamı reddettiği için bedeni o şövalye tarafından parçalanmakta ve köpeklerle yedirilmektedir. Anlatılan hikâyeye göre kadın bu işkenceyi göze almayarak evlenmeyi kabul etmiş böylece mutlu mesut yaşamışlardır. Her erkeğin aşık olduğu kadından istediği cevabı almaya hakkı vardır. Lorenzo the Magnificent bu tabloyu evlenmek üzere olan Gionnazzo Pucci için sipariş etmiştir¹⁴³. Dilden dile anlatılan bu ahlak derslerini konu alan betimlemeler vahşet gerekçesiyle birlikte faili de teşhir etmektedir. Sanatçının failliğini gizleyen bu görünür

¹⁴³ Encyclopedia Britannica, The Decameron, (t.y.) <https://www.britannica.com/biography/Giovanni-Boccaccio/The-Decameron> (16 Ocak 2019).

fail bir noktada anlatılan hikâyenin gerçek sorumlusu gibidir. Halbuki romanın yazarının olduğu kadar resmin ressamının da fail niteliği vardır.

Failin deşifresinin görünür olup olmadığının yanı sıra klasik tarzda betimlenmiş bu imgelerde estetik değerlerin daha ön planda olması da söz konusudur. Caravaggio'nun **“Sacrifice of İssac”** (İshak'ın Kurban Edilişi) (Resim 4.2) isimli tablosu, örneğin, M.Ö 200 yılında yaşamış olduğuna inanılan İbrahim Peygamber oğlu İshak'ı kurban etmek üzere bıçağını kavramışken meleğin bir koyunla gelip onu koyunu kurban etmeye yönlendirmesini betimlemektedir. İbrahim Peygamber ve ağzını korkuyla aralamış olan İshak müjdeyi getiren meleği dikkatle dinlemektedir. Sadece başı görünen koyun ise İshak'a doğru bakmaktadır. Işığın aydınlattığı dört figürün yüzlerindeki anlam, içinde bulundukları korku ve karar verme anları açıkça ortaya çıkmaktadır: İshak'ın boyun eğici tavrı, baba İbrahim'in söyleneni doğru anlamak üzere dikkatle meleği dinleyişi, meleğin yüzündeki ikna edici öğretici ifade, bundan sonra kurban olacak koyunun zaten kesilmek üzere yaratılmış gibi vahşi olmayan görüntüsü, oluşturdıkları ışık, gölge, kompozisyon, renk gibi formal niteliklerle estetik güzelliğin üst safhalarında yer alan bir betimlemeyi içermekte konunun içerdiği gerçekleşmek üzere olan şiddeti ikinci plana itmektedir.



Resim 4.2: Caravaggio, “Sacrifice of Isaac”, 1598.

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sacrifice_of_Isaac_\(Caravaggio\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sacrifice_of_Isaac_(Caravaggio))

Sanatın ve sanatçıların üzerinde hakimiyet kuran yapılar sadece din ve ahlak kaynaklı değildir. Milliyetçilik duygusunun manipölasyonu da ön plandadır. Dünyada halkın verdiği oyla seçilen yönetimlerin burjuva sınıfının eline geçmesiyle sonuçlanan Fransız İhtilali'nden sonra monarşik yönetimlerin görevlendirdiği sanatçılar, gene bu erklerin istekleri ve görevlendirmeleri doğrultusunda hareket etmişlerdir. Batı sanatını etkilemiş olan Fransa özelinde ele alınırsa Napolyon tarafından kurulan monarşik idarede Fransa'nın büyüklüğünün Napolyon'la temsil edildiği görülmektedir. Bu büyük mutlak güç kendini temsil edecek sanatın klasik, anıtsal ve ölçülü olmasını gerekli görmüştür. Napolyon'un dostu olan Jacques Louis David'in üslubu, bütün Fransa'daki sanatın diktatörü olarak çağ zevkini tespit etmiş; yapılacak eserler için sanatçıları görevlendirmiştir. Modern sanat öncesini kapsayan bu dönemde ahlak dersleri ile ilgili resimlerin yanında **“Horatilerin Yemini”** (Resim 3.5) gibi görevin kutsallığını belirten anıtsal resimler yapılmıştır. Bu ahlak ve görev kutsallığı ve erkekçe kahramanlık artık aristokratlar tarafından krala değil aksine vatandaşlarca Fransız Cumhuriyetine atfedilmiştir. Devlet, Tanrı devletinden daha üstün tutulmuş; ulusallaşma yani nasyonalizm, Hristiyanlık karşısında yeni bir çeşit din oluşturmuştur¹⁴⁴.

Adnan Turani'ye göre¹⁴⁵ sanat tarihindeki tüm bu geçişler birdenbire olmamıştır:

XX. yüzyılın başına değin, aristokratik dünyanın kültürü, ölü dalgalar halinde devam etmiş, ancak XX. yüzyılın başından itibaren eski mimarinin üslupları, akademik ve dogmatik eğitimler terk edilmeye başlanmış, tarım kültürlerinin monarşik yönetimleriyle din kurumları, tamamen ölü, zamanını doldurmuş sistemler haline gelmişti. Bu kültürün sanatı da kimi yaratıcı dönemlerine rağmen, kendini tekrar ederek tüketmiştir.

Modern Sanatın öne çıkmasıyla birlikte geleneksel hamilerden kurtulmaya başlayan sanat kendi sınırları içinde yeniliğe açık, biçimsel öğelerini sanatsal tarzla birleştiren bir gelişim süreci geçirmiş; nesnel niteliklerini özgünleştirerek beğeni oluşturan, alınıp satılabilen bir ürüne dönüşmüştür¹⁴⁶.

Temsil ve politikanın kördüğümündeki sanat, estetik, güzellik ve şiddet hakkında konuşurken çekişmeli konulardan kaçınmak imkansızdır ve buna bağlı örnekler

¹⁴⁴ Turani, s. 494.

¹⁴⁵ Turani, s. 499.

¹⁴⁶ Clark, s.13.

de zor sorular doğurmaktadır. Genel olarak sanatın şiddet ile kurduğu ilişki ve bu temsillerin içinde sanatçının rolü tartışılmaktadır. Sanatın şiddeti güzelleştirirken nasıl bir anlam ifade ettiği bu betimlemelerde şiddeti kavrayışın açık hale getirilip getirilemeyeceği diğer bir ifadeyle sanatçının şiddet temsillerinde estetiği öne çıkararak acının algılanmasından uzaklaştıracak sanatçının fail rolü irdelenirken göz önünde bulundurulmalıdır.



Resim 4.3: Vito Acconci, “Supply Room”, 1972.

Kaynak: http://www.vitoacconci.org/portfolio_page/supply-room-1972/

Vito Acconci'nin “*Supply Room*” (Depo) (Resim 4.3) yapıtı sanatçının failliği konusunda ayırksı ilk örneklerden biridir. Acconci hem sanat kurumu olarak galeriyi hem de sanatçıyı faillik bağlamında eleştirmektedir. “*Supply Room*” performansında Acconci galerinin bir köşesinde tavandan yere kadar asılmış bir kumaşın önünde gözleri bağlanmış ayakta durmakta; o zamanki sevgilisi de diğer köşede davulların arasında Acconci'nin neden tutuklanabileceğine dair işlediği muhtemel suçları okumakta; teypten yayınlanan bir ses de izleyicileri, onu tutuklayıp hapse götürmeye davet etmektedir¹⁴⁷. Acconci'nin fail anlatımı dolaylı ve muğlaktır. Acconci bu performansta kendini bir olay faili olarak sunarken aslında sanatçı kimliğinin dışına taşamayacağı düşünülürse sanatçı

¹⁴⁷ Tateshots, “Vito Acconci: Three Radical Actions”, 03 Mayıs 2011.
<https://www.tate.org.uk/art/videos/tateshots/vito-acconci-three-radical-actions> (16 Mart 2019).

fail olarak da konumlandırmaktadır. Öncelikle sanatçının kurgu olarak failliğini sorgulayan performansında sanat ve şiddet ilişkisini sanatçı üzerinden eleştirmektedir. İzleyiciyi bu faillığe dahil ederken aslında bir anlamda sanat eserinin de muhtemel bir suçu içerebileceğine dikkat çekmektedir. Mekanla kendi bedeni arasında kurduğu ilişkiyi mekânın dışına çıkarılabileceğini ve sonlanabileceğini bunu da ancak izleyicinin kendi iradesiyle hallolabileceğini gözler önüne sermektedir.

Şiddetin temsilindeki diğer önemli bir konu da şiddetin hangi figürler üzerinden vahşeti yansıttığıdır. Diğer bir ifadeyle şiddet vahşeti yaşayan kurbanlar üzerinden mi yoksa vahşeti gerçekleştiren failer üzerinden mi aktarılmaktadır. Bu farklı anlatım biçimleri izleyicinin üzerinde yeni bir şiddet oluşturan bir imgeye dönüşür. Sanatçı failin yeniden ürettiği şiddet temsillerine ve bu vahşetin kurbanın mı, failin mi üzerinden anlatılmakta olduğunu tartışmak konuya bir kapı aralamak açısından faydalı olacaktır.

4.1. Şiddetin Kurban Üzerinden Yansıtılması

Tarih öncesinin insanların doğal afetlerden kaynaklanan yıkıcı gücü tanrısallık olarak nitelendirmiş oldukları günümüze ulaşmış mitler aracılığıyla bilinmektedir. Doğal olayların yanı sıra *“yırtıcı hayvanların öldürücü gücünü travmatik, korkutucu ve aynı zamanda da büyüleyici bulmuş olmaları ki bunları tanrısallık kimliklere büründürmüş ya da insanüstü bir gerçeklik düzlemine yansıtmışlardır”*. Onlara göre doğal olmayan şiddet dışardan gelip topluluklara dayatılmaktadır. Bedenin içindeki hastalık ve ölüm de çoğunlukla dışardan gelen lanetle ilgilidir; böylece ne doğal bir ölüm vardır ne de doğal bir felaket. *“Arkaik din insanın dışsallaştırarak kutsallık mertebesine çıkarttığı şiddetle karmaşık bir alışverişler bütünüdür. Kurban ayini bu alışveriş biçimlerinin en önemlilerinden biridir”*. Antik Çağda toplum, içinde barındırdığı şiddeti dışarı atmak için bir kurban seçmekte o kurbanın sevabı üzerinden kendi içinde barışmakta ve şiddeti dışına atmaktadır¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Han, s.23-24.



Resim 4.4: Rubens, “The Massacre of Innocents”, 1610 civarı

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Massacre_of_the_Innocents_\(Rubens\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Massacre_of_the_Innocents_(Rubens))

Şiddetle kurban arasındaki antik çağlara dayanan bu ilişki, şiddetin vahşetinin anlatıldığı temsilleri yorumlarken şiddetin nasıl doğallaştırıldığına yönelik olarak yol göstericidir. Teresa de Lauretis’e göre mitolojik metinlerde karakterin cinsiyetine bağlı olmaksızın kahramanlar erkektir, kadın kahramanlar da erkek karakterler üzerinden tanımlanmaktadır. Sınırları geçip başka alanlara nüfuz ederken mitolojik özne erkektir. Kültürün aktif kurallarını oluşturmakta, ayrımlarını kurmakta ve farklılıkları yaratmaktadır¹⁴⁹. Rubens’in “*The Massacre of Innocents*” (Masumların Katledilişi) (Resim 4.4) tablosunda çıplak bedenleriyle betimlenen erkek failler de yatay, dikey ve diyagonal hareketleri ile ana kompozisyonu oluşturmaktadır. Sahne Roma İmparatorluğu döneminde İsa’nın da doğduğu Beytüllahim kentinde geçmektedir. Yahudilerin çoğunlukta olduğu Judea bölgesinin kralı Herod ileride Yahudilerin Kralı olacak bir Mesihin doğduğunu Üç Bilge’den öğrenmiştir. Beytüllahim ve çevresinde yeni doğmuş tüm bebeklerin öldürülmesini emreder. Halbuki Meryem, oğlu İsa ve kocası Yusuf ile Mısır’a doğru zaten yola çıkmıştır ve bu katliamdan kurtulacaktır. Kral Herod’un görevlendirdiği katliamı gerçekleştiren çıplak, kaslı, kararlı ve kuvvetli erkek bedenleri

¹⁴⁹ Teresa de Lauretis, **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction**, Bloomington: Indiana University Press, 1987, s.43.

savunmayla karşılaşmalarına rağmen dinamik ve devasa yapılarıyla hiçbir acı göstermez, adeta görevlerini ifa eden kahraman figürler gibidirler. Şiddete maruz kalan kadınlar ve çocuklar da acı çekme belirtisi göstermemektedir. Bu güzel dinamik bedenlerin arasında konuyu oluşturmakta hatta merkezdeki kadın figürde olduğu gibi daha çok erotik nitelikleriyle öne çıkmaktadır.



Resim 4.5: Dado, “Limbo or The Massacre of the Innocents”, 1958-1959.

Kaynak: <https://www.dado.fr/images/dado-peintre-limbeg.jpg>

Aynı konuyu işleyen Dado’nun “*Limbo or The Massacre of the Innocents*” (Araf ya da Masumların Katledilişi) (Resim 4.5) tablosunda ise kurban üzerinden şiddet anlatılmaktadır. Öldürülen bebeklerin kanları ve parçalanmış bedenleri sonsuz bir doku oluşturmaktadır¹⁵⁰. Dado’nun betimlemesine bakıldığında isminden dolayı Rubens ile aynı konuyu işlediği anlaşılar ancak günümüzdeki savaş şiddetine de değinmektedir. Rubens’in yapıtında fail tasvir edilebilir niteliklere sahipken Dado’nun yapıtında faile değinilmemektedir. Buna rağmen ikisinde de konu ettiği mitolojik öykü bağlamında failin ataerkil olduğuna dair geribildirim bulunmaktadır.

¹⁵⁰ Ingo F. Walther, *Art of the 20th Century*, Madrid: Taschen, 2000, s.158.



Resim 4.6: Adel Abdessemed, “Feryat”, 2013.

Kaynak: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/an-eserlerimin-temel-kaynagi-i-1323>

Savaş şiddetinin çocuk kurban üzerinden anlatılması olayın vahşetini duygusal olarak akıldan silinmeyecek şekilde kazır. Amerika uçakları tarafından atılmış bombadan korku dolu gözleriyle kameraya doğru kaçarak koşan çıplak Vietnamlı kızın 1922’de çekilmiş fotoğrafı da Adel Abdessemed tarafından sanat yapıtında (Resim 4.6) kullanılmıştır. 1993 yılında Kevin Carter’ın çok tartışılan fotoğrafından (Resim 4.7) on yıl sonra ortaya çıkan bu gibi çalışmalar, kurban çocuk bedeninin çektiği acının mahremiyetinin gözler önüne serilerek pornografikleştirilmesinin ne kadar vicdanı rahatsız edebileceği sorgulamasında sanatın yeterli tartışmayı yaratamadığını düşündürmektedir. Kevin Carter acı çeken bedene doğrudan temas ederken Abdessemed’in işinde, gerçek olayın fotoğraf imgesi üzerinden yeniden üretimi söz konusudur. Abdessemed sistemdeki faili işaret eden fildişi malzemeye kendi sanatsal failliğini de ikiye katlamaktadır. Sanatçı fail, aslında kendi temiz alanında, böyle bir şiddeti kullanabiliyor olmanın rahatlığı ve güvencesiyle şiddet hakkında düşünüyor olduğunu gösterecek bir alan yaratmaktadır.

Savaş muhabiri olarak görevlendirilen belgesel fotoğrafçı Kevin Carter’ın çektiği fotoğraflarla ilgili olarak fail konumunda durduğu yoğun olarak tartışılmıştır. Fotoğrafın çekilme sürecinde çocuğa yönelmiş, onun ölümünü bekleyen akbaba aslında kimdir? Fotoğraftaki akbaba, çocuğu yemek için ölmesini beklerken fotoğrafçı da aslında

bu olayın gerçekleşmesini beklemektedir. Dolayısıyla iki akbaba vardır. Fotoğrafın çekildiği an itibarıyla sonlanmış olmaması zihinde çocuğun kurtarılıp kurtarılmadığına yönelik bir kurgu da oluşturmaktadır. Bu kurguyu yapan izleyicinin dikizlediği çocuk beden birden fazla faile gönderme yapmaktadır. Var olduğu bilinen şiddetin bir anlamda kanıtı olarak dolaşıma giren fotoğraf, pek çok kişi için vahşetin imgesi olarak canlanmaktadır.



Resim 4.7: Kevin Carter, “Starving Child and Vulture”, 1993.

Kaynak: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/b/b8/Kevin-Carter-Child-Vulture-Sudan.jpg>

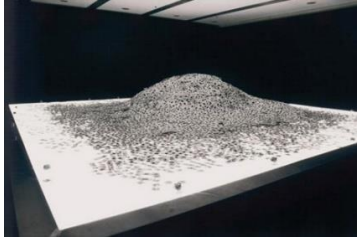
Çocuk kurbanın vahşete uğraması bir insanlık sorunu iken şiddetin vahşetinin onlar üzerinden anlatılması bir diğer insanlık sorunudur. İster istemez kurban geleneğinin bugüne bir uyarlanışı görülmektedir. Savaş alanında bedeninin mahremi kullanılan çocuk, vaktin nakit olduğu bir çağda yaşanmamış ömrünü feda etmektedir. Sanatçı fail de izleyici fail de araştırmacı fail de bu mahremi dikizleyerek imgesel bellek oluşturmaktadır.



Resim 4.8: Erkan Özgen, “Wonderland”, 2016.

Kaynak:https://www.artfulliving.com.tr/image_data/content_pane_image/1a41e3029c081018a232d3027eb7d101.jpg

İzleyici, genellikle kendine dokunmayacak kadar uzak bir coğrafyada yaşamış olan bir şiddeti dikizlediği düşüncesiyle fazla rahatsız olmayabilir. Erkan Özgen’in anlattığı hikayedeki (Resim 4.8) çocuk kurbanın izleyicisi olarak aynı coğrafyada belki çok daha yakın hissetmekteyiz. Ancak sanatın sorgulaması gereken olgulardan biri de travma sonrasında önünde uzun bir hayat olduğu düşünülen çocukların acılarını sabitlemek değil tedavi etmek gerçekliğidir.



Resim 4.9 ve 4.10: Alfredo Jaar, “The Silence of Nduwayezu”, 1997 ve “The Eyes of Gutete Emerita”, 1996.

Kaynak:https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-1200/public/images/alfredo_jaar_gutete_emerita_0.jpg

Alfredo Jaar “*The Silence of Nduwayezu*” yapıtında tek bir çocuğa ait gözün binlerce dia pozitifini kullanarak 1994 yılındaki Ruanda katliamındaki şiddetin derecesine ve insanların duyarsızlığına dikkat çeker. İzleyicileri bir çocuğun gözlerine bakmaya zorlar. Bu enstalasyon sanatın acıyı iletmesiyle gerçek acının nasıl yaşanmış

olduğu arasındaki uçuruma dair bir sadeleştirme girişimidir. Jaar milyonlarca ölen insanın acısını tek bir gözde tek bir isim altında toplamıştır¹⁵¹.



Resim 4.11: Chris Burden, “Trans-Fixed”, 1974.

Kaynak: <https://twitter.com/CelineSymbioss/status/1183323633923567617/photo/1>

Tüm bu kurban temsillerinin yanında sanatçının kendisini kurban ederek ilettiği vahşet de farklı bir yönden şiddetin temsilini mümkün kılmaktadır. İnsanın en önemli varlığını, zamanını alarak bunu bellek yaratacak bir deneyime dönüştürme gücüne sahip olan performans şiddetin deneyimlenmesine yol açan sanat pratiklerinin belki de en kapsayıcı olanıdır. Chris Burden’ın “*Trans-Fixed*” adlı çalışması (Resim 4.11) İsa’nın çarmıha gerilmesi hikayesinin zaman, mekan, yöntem değiştirilerek yeniden gerçekleştirilmesidir. Sadece fotoğrafı bulunan bu performanstaki çarmıh yerine kullanılan araba ve iki çivi kutsal hatıra olarak saklanmaktadır. Bir garaj kapağının açılıp arabanın çarmıha gerilmiş sanatçıyla iki dakika yola çıkması; fotoğrafının çekilip garaja geri girmesi bu olayın gerçekliğinin çok kısa bir süre için gün ışığına çıkarılması gibi değerlendirilebilir. Bir öksürük bir hapşırık gibi; hemen olmuş ve bitmiştir. Sanatçının kendisinin hem fail hem de kurban olduğu bu performansta Burden’ın öncelikle kendisi

¹⁵¹ Hanife Yüksel, “Rwanda Projesi ve Alfredo Jaar’ın Metaforları”, **Değişen Paradigmalar ve Sanatta Sınır Deneyimler** içinde (201-217), Ankara: Hacettepe Üniversitesi 12.Ulusal Sanat Sempzyumu Bildiriler Kitabı, 2018, s.201.

çekilen acıyı ve dehşeti yaşamış ve ikinci olarak da izleyiciler için bu acıyı görünür hale getirmiş, üzerindeki sır perdesini aralamıştır.

Toplumun insanları bir düzende tutmak için kullandığı kollektif korkuların üstünün açılması insanın yasalarla yönetildiği fikrini zayıflatmaktadır¹⁵². Toplumun yasanın yanında korkuyla da düzenli hale getirilmesi elbette söz konusu olabilir. Performans herhangi bir sembolizme kaymadan bunu bağımsız bir şekilde iletebilmektedir. Burden’a göre performans ulaşılabilir, sezgisel ve kamusaldir; gerçeğin takibi yapılabilir ve anlaşılabilir. Sosyal düzeni ve hükümetin insanlar üzerindeki politik ve ekonomik kontrolünü yorumlayan *Trans-Fixed*’de İsa vurgusu belirgindir. Burden’ın performansının bu kadar kısa olması olayın muğlaklığını da arttırmaktadır. Sanatçının gerçekten acı çekip çekmediği olayın kimler tarafından görüldüğü İsa’nın çarmıha gerilmesi olayındaki sorularla da benzerlik gösterir. Görünen odur ki belki de gerçek olmadığı halde Burden bir miti gerçekleştirmektedir.

Savaş karşıtı yapıtların arttığı 60’lı ve 70’li yıllar Schwarzkogler’in *“3rd Action”* (3. Eylem) (Resim 4.12), Marina Abramoviç’in *“Rhythm 0”* (Ritim 0) (Resim 4.13), Yoko Ono’nun *“Cut Piece”* (Parça Kes) (Resim 4.14) işlerinde olduğu gibi sanatçının kendini kurban olarak nesne haline dönüştürdüğü izleyiciyi de faillik veya dikizcilik edimleri arasında muğlak alana ittiği örneklerle doludur.



Resim 4.12: Rudolph Schwarzkogler, “3rd Action”, 1965.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwarzkogler-3rd-action-t11848>

¹⁵² <http://www.zwirnerandwirth.com/exhibitions/2004/0904Burden/press.html> (24 Haziran 2017).

Kendi bedenini hadım ettikten sonra bandajlamış gibi görünen¹⁵³ Shwarzkogler'in eylemleri, fotoğraflarla aktarılan belgeler üzerinden yorumlanarak “şimdi” ve “burada” özelliklerini içeren performans sanatına yeni özellikler katmaktadır. Kendine verdiği zararın boyutu, gerçekten kendini hadım edip etmediği, gerçek hayatta yüksekte düşerek yaşamının sonlanması, “acı” ve “iyileşme” çelişkileri, sanatçının bedeni üzerinden kuşkuyla azdırmaktadır¹⁵⁴.



Resim 4.13 ve 4.14: Marina Abramovich, “Rhythm 0”, 1974 ve Yoko Ono, “Cut Piece”, 1964.

Kaynak: <https://i.pinimg.com/564x/94/08/ac/9408acc7236ad1e9b0a18ee79c417e.jpg>

Kaynak: <https://i.pinimg.com/564x/02/82/47/02824737bf1347622b3a4175949d6f53.jpg>

Abramoviç'in performansında ise Ono'nunkinde olduğu gibi izleyicinin iyi ve kötü arasında seçim yapma şansı vardır. Performans, çikolata yedirmek, gül vermek tokalaşmak gibi eylemlerle başlarken izleyicinin birinin Abramoviç'e bir tokat vurması ve sanatçıdan hiç tepki almamasıyla birlikte yavaş yavaş şiddete dönüşmeye başlamıştır. Performans esnasında beden soyulmakta, küçük bıçak darbeleri almakta, sıkıştırılmaktadır. Hatta bir izleyici ona tecavüz etmeye kalkışmış, diğerlerinin karşı çıkmasıyla eylemden vazgeçmiştir. Silahı doldurup alına dayamışlar sonrasında da eline verip kendini vurabileceği bir konuma yerleştirmişlerdir. Kalabalıktan bir kadının çıkıp Abramoviç'in yaralarını sarması ve kucaklaması; küçük bir grubun onu tekrar giydirmesi şiddete karşı önlem alması olarak tanımlanabilir¹⁵⁵.

¹⁵³ Christine Ross, “The Paradoxical Bodies of Contemporary Art”, Amelia Jones (Ed.), **A Companion to Contemporary Art since 1945** içinde (378-400), Oxford: Blackwell Publishing, 2006, s.381.

¹⁵⁴ Elizabeth Manchester, “3rd Action”, Eylül 2003. <https://www.tate.org.uk/art/artists/rudolf-schwarzkogler-4823> (07 Aralık 2018).

¹⁵⁵ MAI, “Marina Abramovic on Rhythm 0 (1974)”, 2013, <https://vimeo.com/71952791> (16 Mayıs 2018).



Resim 4.15: Chris Burden, “Shoot”, 1971.
Kaynak: <https://www.widewalls.ch/chris-burden-shoot/>

Sanatçı failin kendi kurban bedeninin faili olarak birçok soru sordurtması bir yerde sanatın kendine ödettiği bir bedeldir. Sanat gerçekten de imgeler üzerinde bu kadar etkin rol oynamaktadır. Chris Burden’in 1970’lerdeki **“Shoot”** (Vur) performansı (Resim 4.15) Amerika sahnelerinde 1940’lardan beri baskın olan hiper-maskülen sanatın bir devamı gibi tanımlanmıştır. Birisinin kendini vurdurtması eleştirmenlere göre bir maçoşluk timsalidir. Halbuki Burden’in **“Shoot”** işinde erkeklik kutsamasının aksine gerçekten sıkıntılı bulduğu bir erkekliğe katlanma durumu da bulunmaktadır¹⁵⁶.

Chris Burden’ı sahnede kolundan vuran arkadaşı Bruce Dunlap askerde iyi bir nişancı olmasına rağmen silahlarla ve yaralamakla ilgili olmadığını ancak **“Shoot”** işini bir sanat olayı olarak sevdiğini ve önemseddiğini söylemektedir. Aslında kurşunun kolu sıyıdırıp geçmesi hedeflenmiş ancak ufak bir kaymayla hafif yaralamıştır. İzleyiciler böylece gerçek bir yaralanma olayını canlı olarak deneyimlemişlerdir. Bu deneyim rahat koltuklarında oturup savaş haberlerini seyretmekten kuşkusuz çok daha huzursuz edicidir. Bu iş aynı zamanda güç ilişkilerinin doğasını, verilen bir emre ne dereceye kadar riayet

¹⁵⁶ Philip Kennicott, “Chris Burden: Extreme Measures”, *The Washington Post*.20 Aralık 2013. https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/review-chris-burden-extreme-measures/2013/12/19/d66d8b66-5c5b-11e3-bc56-c6ca94801fac_story.html (23 Mayıs 2018)

edilebileceğini sorgulamaktadır. İşin adı **“Shoot”** “vur” emrinin emir gücünü de kavramsal olarak tartışmaya açmaktadır¹⁵⁷.



Resim 4.16: Kathleen Gilje, “Susanna and the Elders, Restored”, 1998.

Kaynak: <https://guzelonlu.com/blog/wp-content/uploads/2014/12/Artemisia-Gentileschi-Susannah-and-the-elders.jpg>

Şiddetin yeniden üretilmesi ve sanatçı fail örneğinde ayrıksı bir iş de Kathleen Gilje’nin yapıtıdır. Gilje’nin yerleştirme tarzındaki yapıtında aslen iki sanatçı vardır. Artemisia Gentileschi’nin 1610 tarihli **“Susanna and Elders”** (Suzanna ve Yaşlılar) yapıtını (Resim 4.16) birebir kopya eden Gilje bu yapıtı yeniden sunmaktadır. Çektiği acılarla ve sanatındaki konularıyla Feminist Sanatın ikonu olan Gentileschi; Suzanna’yı karşı duran bir pozisyonda resmederek erkek bakışının nesneleştirmesinden koparmıştır. Gilje de bundan 400 yıl sonra Suzanna’nın başından geçenlerin Gentileschi’ninkini yansıttığını ve onunla benzeştiğini ortaya çıkarmıştır. Gilje’nin 1998 tarihli titiz çalışması Gentileschi’nin **“Susanna and The Elders”** resminin titiz bir yeniden yorumu; hatta Gilje’nin sunumuyla Gentileschi’nin ruhsal durumunu da resmin içine alan onarılmış halidir.

Gentileschi’nin bu resmi yaptığı yılda kendisine 19 yaşındayken tecavüz eden öğretmeni Agostino Tassi’nin davası mahkemede görüşülmektedir. Gilje mahkeme

¹⁵⁷ Kathy O’Dell, **Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s**, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

kayıtlarına ulaşarak ifadeleri araştırmış; tecavüzün nasıl gerçekleştiğini, saldırganın evlenmek vaadiyle suçundan arınmak istediğini; Gentileschi'nin nasıl karşı durduğunu, uğradığı hakaret sonucunda saldırgandan nasıl öcünü almak istediğini detaylı olarak araştırmıştır. Davanın sonucunda sanığın çelişkili ifadeleri Gentileschi'nin masumiyetini kanıtlamıştır. Dava kayıtlarındaki ifadelerin günümüzde halen benzer davalarda devam ediyor oluşu Gilje'ye göre korkunç bir gerçektir. Gilje, Gentileschi'nin karşı duran bedenini sanatçının ruhsal durumuyla da birleştirerek mahkeme kayıtlarına kendini savunma aracı olarak geçen bıçakla oç alan beden olarak tasvir etmiştir¹⁵⁸. Eski resimlerin saklanması ve onarılmasında x-ışınları resmin yapılırkenki katmanlarını açığa çıkarmak için kullanılmaktadır. Gilje de resmini x-ışını şeklinde yerleştirerek hem resmin arkasındaki gerçek hikâyeyi Gentileschi'nin psikolojik durumunu yansıtarak boyutlandırmış hem de koruma altına almıştır. Gilje kurban konumundaki sanatçının kendi imgesini kurban konumundan çıkarıp şiddeti üreten fail imgesine dönüştürmüştür.

4.2. Şiddetin Failinin Teşhiri

Kurbanın tüm ayrıntılarıyla gösterildiği şiddet temsilleri gibi şiddetin failinin tüm özelliklerinin teşhir edildiği örneklerle pek rastlanmamaktadır. Abdessemed'in *"Feryat"* isimli yapıtında (Resim 4.6) şiddet kurbanı gerçek bir kişinin figürü ile nesneleştirilmiş ve vahşet onun üzerinden izleyiciye aktarılmıştır. Failin bu denli nesneleştiği, izleyiciye vahşetin boyutunu aktaran imgeye dönüştüğü şiddet temsilleri pek bulunmamaktadır. Şiddetin olduğu yerde failer ya ayrıntılı görünmez ya da kurbanlar ön plandadır; hatta genellikle fail hiç yoktur, şiddet vardır.

*Han'a göre "iktidar teknikleri de şiddetin içselleştirilmesinden yararlanır. Tebaanın dış otoriteyi içselleştirmesini ve kendinin bir parçası haline getirmesini sağlar. İktidar bu şekilde çok daha zahmetsizce uygulanır"*¹⁵⁹. Şiddet genellikle açıkça görülüp hissedilmesine rağmen kendisini toplumsal endişelerle bir bütün haline getirdiği için gizleyebilir, özümsebilir ve sistematik bir yapı kazanabilir. Sanat da imgeler aracılığıyla bu yapıya katkıda bulunabilir¹⁶⁰. Bu durum, bir yerde günümüzdeki şiddetin

¹⁵⁸ Kathleen Gilje, Susanna and the Elders, Restored by artist Kathleen Gilje, 02 Ekim 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=jq2bmbPL7rA> (21 Aralık 2018)

¹⁵⁹ Han, s.19.

¹⁶⁰ Trend, s.158.

görünmez yapısıyla da ilgili olabilir. Varda Burstyn, “*devlet*” teriminin, birçok ilişkinin, yapının, kurumun ve gücün sistemli bir şekilde düzenlendiği, geniş, karmaşık, ayrıştırılmış ve kaçınılmaz sonuçlar doğuran, zaman zaman çelişkili olabilen bir genelleme ve soyutlama olduğunu belirtmektedir¹⁶¹. Devlet, bu çok kanallı, değişken, heterojen yapısında ataerkiyi, hiyerarşiyi, erkek egemenliğini barındırmakta ve çoğunlukla merkezden yerele doğru yayılarak bu normları yansıtmaktadır. Şiddet de aslında bu anlayışlar içinde görünür veya görünmez şekilde varlığını devam ettirmektedir.



Resim 4.17: Eugene Delacroix, “Sardanapalus'un Ölümü”, 1827.

Kaynak: <http://paintingheads.blogspot.com/2016/12/the-death-of-sardanapalus.html>

Modern sanat öncesi dönemde şiddet betimlemelerinde fail daha açık görünmektedir; hatta mitolojik tasvirlerde ve birçok savaş tasvirlerinde fail aynı zamanda kahramandır. Neoklasizm etkisinde antik çağ efsanevi öykülerinden birini konu alan Delacroix'in “*Sardanapalus'un Ölümü*” adlı yapıtında (Resim 4.17) hasta ve ölümü yakın olan Asur Kralı Sardanapalus askerlerine düşmanlarının eline geçmemeleri için kendi ölümünden önce karılarını ve değerli atlarını öldürmelerini emretmiştir. Kendisi de yatağına boylu boyunca uzanmış keyifle nasıl öldürüldüklerini izlemektedir. Tabloda şiddet ön planda ve görünür olduğu gibi hem emri yerine getiren katiller hem de emri veren sorumlu doğrudan görülmektedir. Kadınların tıpkı atlar gibi erkeğin malı olduğu ataerkil bir anlayış da açıkça ortadadır.

¹⁶¹ Varda, s.77-78.



Resim 4.18: Diego Velasquez, “Portrait of Innocent X”, 1650.

Kaynak: <https://www.paredro.com/los-lienzos-de-diego-velazquez-llegan-a-paris/velazquez-el-papa-inocencio-x/>

Ataerkiyi içinde barındıran yapılardan biri de öteden beri dini kurumlar olmuştur. İlk din adamı portrelerinden en bilineni belki de Velasquez’in on yedinci yüzyılda yaptığı Papa X. Innocentius’un (Resim 4.18) tablosudur. Klasik dönemde yapılan bu portre 20. yüzyıl ressamı Francis Bacon tarafından portreler serisi içinde tekrar yorumlanmıştır. Resmi bir kişinin sinir sisteminin tuval yüzeyine yansıtılması, belirli bir duyguyu görsele çevirme teşebbüsü olarak yorumlayan¹⁶² Bacon kendi modern zaman duyguları ile klasik zaman imgelerini birleştirerek imgenin yolculuğuna dair çok yönlü algı yönelimlerine olanak vermektedir. Bacon’un Papa portrelerinde (Resim 4.19 ve 4.20), çılgılık atan, ışık görmeyen kapalı mekanlarda korku dolu yalnızlık hissi uyandıran, etrafındaki perde gibi kumaş parçalarının bir düşüşü imleyerek demir parmaklığa dönüştüğü yoğun şiddet çağrıştıran bir temsil söz konusudur. Bu tablolar imgesinin nasıl resmedileceği endişesi yaşayan¹⁶³ keten kumaşlar içinde, koyu kırmızı tonlarında canlandırılan Velasquez’in iki yüz yıl halka açık sergilenmeyen tablosuyla tezatlık oluşturan bir benzerlik içermektedir. Bacon’un erkek Papa figürleri, Velasquez’de olduğu

¹⁶² David Sylvester (Ed.), *The Book of Art*, Volume.8, New York: Grolier, 1971, s.19-20.

¹⁶³ Ernest Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.

gibi sevimli, asil, zeki değildirler; sıkışmış korkmuş, yalnız kalmış kendi karabasanlarının içinde boğularak bağırırmaktadırlar.



Resim 4.19 ve 4.20: Francis Bacon, “Untitled (Pope)”, 1954 ve “Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X”, 1953.

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Untitled_\(Pope\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Untitled_(Pope))

Alpin Arda Bağcık'ın *“Droperidol & Benperidol”* adlı yapıtında (Resim 4.21) yansıttığı devlet sorumluları yoğun şiddetle birlikte temsil edilmemektedir. Bağcık, Türkiye tarihinde üç gencin idam kararının alınmasını yansıtan dönemin medya fotoğrafını kullanarak bu sahneyi simetrik bir formda birbirinin yansıması şeklinde çift kopya olarak betimlemiştir. Birbirinin ayna yansıması olan bu çalışma, karar anının anlık görüntüsünün sanatçı tarafından tekrar işaretlenmesi ve izleyiciye sunulmasıdır. Medya fotoğrafları, fotoğrafik gerçeklik ve şizofreni hastalığı gibi medyumlarla ilgilenen Bağcık¹⁶⁴ çalışmasında toplumda yer etmiş politik anlara seyirci kalılabildiğini, toplumun kendisini yönetmesi için seçtiği insanların bir başkasının ölümüne karar vererek yönetimi icra edebileceklerini vurgulayarak sorgulamaktadır. Hayal, görünen ve gerçek arasındaki kaymaları gerçeklik ve gerçekliğin manipülasyonu arasında oluşabilecek kaymalarla eşleştirerek aslında sanatın imgesel aktarımının manipülasyonuna da değinmektedir.

¹⁶⁴ Alpin Arda Bağcık, Alpin Arda Bağcık ve Onur Akmehtmet Röportajı, Onbironsekiz, 28 Aralık 2017. <https://www.onbironsekiz.com/2017/alpin-arda-bagcık-235.html> (17 Ocak 2018).



Resim 4.21: Alpin Arda Bağcık, “Droperidol & Benperidol”, 2016.

Kaynak: <https://en.mocak.pl/droperidol-benperidol>



Resim 4.22: Vahit Tuna, “Sunshine”, 2008.

Kaynak: [https://www.istanbulmodern.org/pic_lib/bigSize/icerikler/1544/vahit_tuna_2014_\(1\)_1544_5220166.jpg](https://www.istanbulmodern.org/pic_lib/bigSize/icerikler/1544/vahit_tuna_2014_(1)_1544_5220166.jpg)

Sanatın şiddeti ne kadar yansıtılabileceğine başka bir açıdan değinen Vahit Tuna’nın yapıtında (Resim 4.22) ise sanatçının kendisini temsil eden bir erkek figürü kum tepesinde oturarak ufka bakmaktadır. Gözünün hizasında güneş değil parlak, altın sarısı renkli büyük bir megafon durmaktadır. Megafondan emredici bir tonla duyulan ses titreşimleri, kum tepeciğinin öne bakan yüzünü bozmaktadır. Fail megafon ile imlenirken altın varaklı bir süslemeyle para ve güç ilişkisine de gönderme yapılmaktadır.

İstanbul Modern’de sergilenmekte olan yapıtın katalog bilgilerine göre¹⁶⁵:

Bu aşınma iktidarın gücünü ve yıpratıcı yanını temsil ederken, ses ve müziğin baskı ve iktidar aygıtı olarak kullanımına da işaret eder. Ne de olsa, bir ses kaynağı olarak

¹⁶⁵ İstanbul Modern. Vahit Tuna -Sunshine, (t.y.) https://www.istanbulmodern.org/tr/uyelik/genc-modern/vahit-tuna-sunshine_1544.html (12 Ocak 2018).

megafon, seçim propagandalarından kitlesel anonslara kadar siyasal iktidarı temsil eden araçlardan biridir. Bir yere gitmeden güneşi seyretmeye devam eden ama bir direnç de göstermeyen figür üzerinden bireyin ya da sanatçının edilgin direnişi okunabilir. Melankolik bir yönü olan “Sunshine”, yalnızlık hissi kadar, herhangi bir iktidar karşısında kendini koruma, soyutlama ya da sadece olan biteni izleyen tarafa ait olma arzusunu da çağırıştırır.

Sanat kurumlarının sömürü ve baskı kuran şirketlerle finansal bağları özellikle 20. yüzyıl sonuna doğru sanat dünyasında daha fazla eleştirilmektedir. Aktivist sanatçılar, bilim insanları, küratörler ve yazarlar tarafından kurulan Guerilla Girls, Occupy Museums, Liberate Tate ve Gulf Labor eylemci grupların amacı günümüzdeki sanat kurumlarının ve müzelerinin neoliberal yönetim biçimleri ile özellikle finansal nitelikli ilişkilerinden doğan sorunlara dikkat çekmektir¹⁶⁶.



Resim 4.23: Hans Haacke, “Shapolsky et al., Manhattan Real Estate Holdings, a Real Time Social System, as of May 1, 1971”, 1971.

Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-sanat-ve-hayat/2479>

¹⁶⁶ Cihan Küçük, “Müze Politikalarına Karşı: Occupy Museums, Liberate Tate, Gulf Labor”, E-Skop, 13 Kasım 2016 <https://www.e-skop.com/skopbulten/muze-politikalarina-karsi-occupy-museums-liberate-tate-gulf-labor/3157> (16 Mart 2020).



Resim 4.24: Hans Haacke, “Helmsboro Country”, 1990.

Kaynak: <https://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/haacke/haack-boro.jpg>

Hans Haacke “*Shapolsky et al., Manhattan Real Estate Holdings, a Real Time Social System, as of May 1, 1971*” (Shapolsky et al., Manhattan Real Estate Holdings, Gerçek Zamanlı Toplumsal bir Sistem, 1 Mayıs 1971 İtibarıyla) adlı işinde (Resim 4.23) olduğu gibi birçok faili doğrudan deşifre etmektedir. “*Helmsboro Country*” (Helmsboro Ülkesi) adlı yapıtında da (Resim 4.24) ABD’de muhafazakâr hareketin öncü isimlerinden Jesse Helms’i deşifre eder. Tütün şirketlerini destekleyen Helms’e Philip Morris gibi büyük tütün şirketleri seçim kampanyalarına yüksek bağışlarda bulunmaktadır. Haacke’nin dev sigaralarının kağıtlarının üzerinde **Haklar Bildirgesi** metninden cümleler basılıdır. Haacke’ye göre, sanat kurumlarının parasal gücünü kullanarak politik sistemlerin içinde yer almaya çalışan iş adamlarına bir kültür kurumu olarak sahip oldukları saygınlıktan pay vermeleri çok çarpıcıdır¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Randy Kennedy, “Eleştirinin Rafa Kaldırıldığı Bir Çağda Hans Haacke Yolundan Şaşmıyor”, E-Skop, (29 Ekim 2014). <https://www.e-skop.com/skopbulten/elestinin-rafa-kaldirildi-bir-cagda-hans-haacke-yolundan-sasmiyor/2173> (16 Mart 2020).



Resim 4.25: Tania Bruguera “Tatlin’s Whisper #5”, 2008.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/tania-bruguera>

Sanat kurumlarının ve sanat izleyicisinin şiddete olan ilgisini veya ilgisizliğini Tania Bruegera da tartışmıştır. *“Tatlin’s Whisper #5”* (Tatlin’in Fısıltısı) (Resim 4.25) Bruguera’nın Tate Modern’de herhangi bir duyuru yapmadan gerçekleştirdiği bir kamusal alan müdahalesidir. Bu müdahalede Londra Emniyeti’ne bağlı çalışan iki polis at üzerinde Tribün Hall içine girerek oradaki müze ziyaretçilerini gruplara böler ve kontrol altına alır. Çeşitli kontrol teknikleri uygularlar. Kimi zaman direktifler vererek kimi zaman ise atları ile yönlendirerek ziyaretçilerin arasında dolaşıp ordan oraya çekilmelerini söylerler. Bruguera, izleyicilerin bir sanat yapıtı olduğunu algıladıklarında etkileşime gireceklerini düşündüğü için performansın gerçekleşeceğini önceden duyurmamıştır. Sanatın ve sanat izleyicisinin otorite, güç ve iktidar ile ilişkisini açığa çıkarmaya çalışan bu müdahale sanat mekanlarının şiddetin sergilenebildiği yerler olarak işaret eder. İzleyici de buna alışkındır; sanatın şiddete dönüşmesi yadsınmaz ve yadırganmaz.



Resim 4.26: Alfredo Jaar, “The Sound of Silence”, 2006.

Kaynak: <https://mcachicago.org/Collection/Items/2006/Alfredo-Jaar-The-Sound-Of-Silence-2006>

Alfredo Jaar; Ruanda soykırımını anlatmak için şiirsel bir yaklaşımı ön plana çıkarmıştır. Masal, metafor, sembolizm, ağıt, unsurları, ışık, karanlık, sessizlik ve şiiri kullanarak, soykırımın daha derin ve anlamlı bir şekilde yorumlanmasına olanak tanır¹⁶⁸. Jaar şiddeti üreten failden çok şiddetin yeniden üretilmesi ve buna bağlı olarak izleyicinin duyarlılığının artmaması üzerinde durmaktadır. Acıyı tüm dehşetiyle üreten şiddet temsilleri karşısında izleyici geçici olarak körlük yaşamaktadır. Jaar bu durumu mekânı soyut formlara dönüştürerek şiddet temsiline şiddetini yeniden sunmaktadır. Chaw¹⁶⁹ sanatçının travma mekanizmalarını evirip çevirdiğini, travmanın şok dinamiklerini yeniden programlayarak küresel bilgi politikalarını aşan ve karşısında olan görüntülerle yaraya yol açan olayı birleştirerek kavramlaştırıp yaranın estetiğini, “*belge*” niteliğine dönüştürdüğünü söylemektedir. Alfredo Jaar’ın işleri genel olarak Afrika’ya, özel olarak da Rwanda ve Sudan’a adanmıştır. Bu bölgelerdeki vahşet, soykırım, savaş ve her türlü tahakkümün yanında kıtlığı ve açlığı da içermektedir. Chaw’a göre Jaar enstalasyonlarında vahşete bakışımızla olan ilişkinin altında yatan dikizlemeyi kışkırtmakta ve etkisiz hale getirmektedir. Jaar yaranın yerini alan belgede travma sonrası görüneni hem gizler hem de canlandırır; bilgiye ulaşılırken yas tutulmasını da sağlar.

¹⁶⁸ Yüksel, s.204.

¹⁶⁹ Chow, a.g. bağlantı (17 October 2019).

Yaşanan şok ve uygulanan politikayla vahşeti yok sayma, sunulan belgenin zaman ve uzamında silinir; izleyici sonunda travmatik olaydaki kaçırılan karşılaşma anında olur ve onunla ilişkiye geçer.

Sanat mekânı sanatçının iktidar alanıdır. Bir yerde burada şiddet temsilinin nasıl üretilceği gene sanatçının kendisine bağlıdır. Aslolan bahsedilen şiddetteki vahşet içeriğinin izleyiciye ulaşması ve bu konudaki farkındalığın arttırılması söz konusuysa belki de Jaar'ın örneğinde ya da Bang Geul Han'ın aşağıdaki yapıtında (Resim 4.27) olduğu gibi sanatsal formun soyut ve kavramsal iletimi izleyicinin yapıtı sorgulamasına yol açarak bilmesine yol açacaktır.



Resim 4.27: Bang Geul Han, “Through the Gaps Between My Teeth”, 2017.
Kaynak: <http://whatbunny.org/web/content/6.interactive/35.Teeth/02.jpg>

Han'ın “*Through the Gaps Between My Teeth*” (Dişlerimin Arasındaki Boşlukta) isimli animasyonu ile Twitter'a gönderilen sayısız cinsel şiddet mesajını Amerikan Başkanı Trump'ın *Access Hollywood* kasetinde kadınları mevkisini de kullanarak nasıl taciz ettiğini anlatan¹⁷⁰ sözlerinde kullandığı harflerle kısıtlayarak yeniden üretmektedir. Böylece Twitter gönderisindeki ifadeler kusurlu hale gelir¹⁷¹

¹⁷⁰ Adrian Grummt, Full tape with lewd Donald Trump remarks (Access Hollywood), 21 Ekim 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=NcZcTnykYbw> (12 Ocak 2020).

¹⁷¹ <http://whatbunny.org/web/interactive/Teeth/> (12 Ocak 2020).

5. SONUÇ

Şiddet konu ve kavram olarak sanat yapıtlarında yer alırken ondan etkilenen özneleri de görünür kılmaktadır. Bu araştırmada ataerkil fail imgesi çoğunlukla sanatçı erkeklerin savaş şiddeti içeren örnekleri üzerinden incelenmiştir. Ataerkinin belirli bir cinsiyeti, ismen erkeği, diğer cinsiyetlere göre üstün gören ve onlara ayrıcalık sağlayan anlayışı erkek zihniyetinin toplumsal yapıyı ve düzeni oluşturmadaki öncü rolüyle sanatı da etkilemiştir. Feminist sanat 1970'lerden beri süregelen ataerki eleştirisiyle sanat tarihinin eril dili ve kadın imgesinin eril göze hitap eden şekilde betimlenmesini ortaya çıkarmıştır. Ataerkilliğin bireyler üzerinde baskı kuran ve ekonomik, siyasi, kültürel kurumlar vasıtasıyla bu baskıyı uygulayan yapısı kadınlığın olduğu kadar erkekliğin inşasında da rol oynamaktadır. Feminizmin ana konularından biri olan ataerki ile mücadele feminizm dışında yer aldığı düşünülen birçok sanatçı erkeğin yapıtında yer almaktadır. Şiddet temsillerinde failin ataerkil özelliklerini ortaya çıkarmak şiddetin sebepleriyle de ayrıntılı bağlantılar içeren sonuçlara yol açmaktadır. Askeri erkekliklerle ilgili eleştirel çalışmalar savaşın ve askeri örgütün hegemonik erkeklik uygulamaları olduğu yönünde görüş bildirmektedir. Savaş, eril şeref ve güç kavramları arasındaki yakın kültürel uyum, birçok erkek ve kadının askeri sembolizm olmadan erkekliği hayal etmesini zorlaştırmaktadır.

Savaşın ve savaşa bağlı şiddetin temsil yoluyla aktarılması ve ideolojik bir malzeme olarak kullanılması bu temsillerin ötesinde yatan dehşetin algılanmasını karmaşık bir zemine oturtur. 20. yüzyıla kadar birkaç savaş karşıtı yapıta rastlansa da savaş betimlemeleri genellikle düşmanın yenilgisi ve kazanan tarafın zaferinin kalıcı bir temsili olarak işlenmiştir. Onca vahşetin içinde komutan beyaz atı üzerinde tüm asaleti ve ihtişamıyla endamını gösterirken neredeyse ona hiç kan değmemiş, asaletinden bir şey kaybetmemiş hatta bir kutsallık atfedilmiştir. At üzerinde savaş kahramanları günümüzde anıtsal heykeller olarak hemen hemen tüm şehirlerde bulunmaktadır. Bu heykeller savaşçı, cesur, yenilmez, kahraman erkeklik olgusunun altını çizmektedir. Erkek savaşçı imgeleri vatanın korunmasıyla eşleştirilerek yüceltilirken kadınlar güçsüz, korunacak figürler olarak betimlenmiştir. Bu anlayışla bugün vatana ait sınırların kadın bedeniyle özdeşleştirilmesi arasında benzerlik görülmektedir.

Modern sanat sonrası dönemde savaş karşıtlığı içeren yapıtlarda önemli oranda artış olmuştur. Savaşın yarattığı şiddeti ve vahşeti yansıtan bu yapıtlarda failin ataerkil özelliklerinin görünür olup olmadığı da önemlidir. Devlet sorumlularını farklı açılardan ortaya çıkaran yapıtlar savaşın asıl sorumluları olduğu düşünülen devleti yöneten bireyleri açıkça imge olarak sunup deşifre ederken failin gösterilmesine rağmen toplumun görme alışkanlıkları bu imgelerin algılanmasının önünü kesebilir. Bilinen fakat söylenmeyen bir sır, ancak kamunun görgü kurallarını aşması, alışkanlıklarını delmesi ile kamusal alanda konuşulmaya ve görülmeye başlanabilecektir. Çoğu sanat yapıtı ataerkil failin görünmesine yönelik izleyicinin sorumluluğunu arttırmayı hedefleyerek eleştirel medyumlar kullanmaktadır. İktidardan sorumlu kişilerin kendilerini kamusal alanda deşifre ettikleri törenler, afişler, fotoğraflar, anıt heykeller günümüz sanatçıları tarafından failin deşifre edilmesine yönelik medyumların içinde yer almaktadır. Görme, bilme, anımsama, şiddetin dehşetinin gündelik yaşama girmesi, bireylerin bu vahşetin kısmen kurbanı veya faili olması; izleyicinin sorumluluğu ve rol seçimine yönelik işlenen konular arasındadır.

Şiddetin temsilinde failin görünürlüğünün yanı sıra diğer önemli bir konu da şiddetin hangi figürler üzerinden vahşeti yansıttığıdır. Kuşkusuz bu da failin niteliklerinin açıkça ortaya konmasını etkilemektedir. Şiddet temsillerinde kurbanın ya da failin deşifre edilmesi, betimlenmesi, niteliklerinin ortaya çıkarılması bu temsilleri izleyenleri de farklı yönde besleyecektir. İzleyici bazen kendini şiddete maruz kalan kurbanla bazen de faille özdeşleştirir. Modern öncesi dönemde failin açıkça gösterildiğini ancak betimlemenin estetik yönleriyle fail imgesinin sanatsal etkisinin var olan şiddetin önüne geçtiğini söylemek mümkündür. Vahşeti anlatmanın çok ötesinde olan çoğunlukla mitolojik öyküleri konu eden bu yapıtlarda genellikle şiddete maruz kalan kurban rolündeki kadın bedenleri erotik bir malzeme olarak kullanılmıştır. Vahşete maruz kalan kurbanın çaresizliği ise günümüz yapıtlarında sık sık betimlenmektedir. Birçok yapıtta çocuk bedenlerin körpeliğinde vahşetin yansıması failin ise bilmeceye dönüşerek gizlenmesine tanık olunmaktadır. Şiddet temsilinin ortaya koyduğu betimlemede failer açıkça sergilense bile hiçbir zaman aslolan gerçekliği sunmamaktadır. Genellikle failin niteliklerinin ön planda olduğu temsillerin kurbanın betimlendiği temsillere göre daha

fazla olduğu gör÷lmektedir. Failin görün÷r olduğu temsillerdeki vahşet aktarımı ise kurban üzerinden aktarılanlara göre çok daha kapalıdır.

Şiddet temsillerinde sanatçının vahşeti yansıtmadaki biçimindeki failiği de konunun içine girmektedir. Sanatçı şiddet temsillerini yeniden üreten rolüyle vahşetin aktarılmasında vahşeti bilen, duyan, gören ve yeniden üreten olarak fail durumuna geçer. Failin doğrudan açıkça yer aldığı yapıtların sergilendiğı sanat kurumlarının şiddeti yaratan faillele ilişkisi 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra bazı sanatçılar tarafından açıkça ele alınmaktadır. Sanat izleyicileri uysal tavırlarıyla bir yerde özgürlüklere yapılan müdahalenin sanat kurumları içinde olabileceğini düşünerek görmezden gelmeyi tercih edebilmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Ahmed, Sara. **Duyguların Kültürel Politikası**. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2015.
- Amado, Liz Erçevik (Ed.). **Anne Ben Barbar mıyım?** (13. İstanbul Bienali Rehberi). İstanbul: Mas Matbaacılık, 2010.
- Antmen, Ahu. “1970’lerden 2000’lere Türkiye Sanatında Toplumsal Cinsiyet İzleri”, **User’s Manual** içinde. Halil Altındere ve Süreyya Evren (hzl.), İstanbul: Revolver Publishing, 2015, ss.99-103.
- Archer, John. **Male Violence**. London: Routledge, 1994.
- Arendt, Hannah. **On Violence**. New York: Harcourt Brace, 1970.
- Augsburg, Tanya. “Introduction: Some Starting Points, Theories, and Themes”, **Man as Object: Reversing the Gaze** içinde. Tanya Augsburg (Ed.), New York: Women’s Caucus for the Arts, 2011, ss.13-32.
- Berger, John. **Görme Biçimleri**. Yirminci Basım. İstanbul: Metis, 2016.
- Berktaş, Fatmagül. **Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın**. İlk Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 1996.
- Beynon, John. **Masculinities and Culture**. Buckingham: Open University Press, 2002.
- Bird, Jon. **Leon Golub: Echoes of the Real**. İkinci Basım. London: Reaktion Books, 2011.
- Bozok, Mehmet. **Soru ve Cevaplarla Erkeklikler**. İstanbul: SOGEP, 2011.
- Braidotti, Rosi. **İnsan Sonrası**. Birinci Basım. İstanbul: Kolektif Kitap, 2014.
- Buck-Mors, Susan. **Rüya Âlemi ve Felaket**. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Butler, Judith. **Cinsiyet Belası**. Dördüncü Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Butt, Gavin. “America and its Discontents: Art and Politics 1945-60”, **A Companion to Contemporary Art since 1945** içinde. Amelia Jones (Ed.), Oxford: Blackwell Publishing, 2006, ss.19-37.
- Carlyle, Thomas. **Heroes, Hero Worship, and the Heroic in History**. London: James Fraser, 1841.
- Carver, Terrell. **Men in Political Theory**. Manchester: Manchester University Press, 2004.

- Clark, Toby. **Sanat ve Propoganda**. İkinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Cohen, Stanley. **States of Denial**. Cambridge: Polity, 2001.
- Connell, R.W. **Masculinities**. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Connell, R. W. "Masculinity, Violence and War", Paul Patton and Ross Poole (Ed.). **War/Masculinity** içinde. NSW: Intervention, 1985, ss.4-10.
- Cuordileone, K.A. **Manhood and American Political Culture in the Cold War**. New York: Routledge, 2005.
- Danto, Arthur **The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art**. The Paul Carus Lecture Series 21, İkinci Basım, Chicago: Open Court, 2004.
- De Lauretis, Teresa. **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Dickson, Lisa ve Maryna Romanets. "Introduction", Lisa Dickson ve Maryna Romanets (Ed.). **Beauty, Violence, Representation** içinde. New York: Routledge, 2014, ss.1-26.
- Ducat, Stephan J. **The Wimp Factor**. Boston, MA: Beacon, 2004.
- Duncan, Carol. "Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting", Norma Broude ve Mary D. Garrard (Ed.). **Feminism and Art History. Questioning the Litany** içinde. New York: Harper and Row, 1982, ss.292-313.
- Ecevit, Yıldız ve Nadide Karkıner (Ed.). **Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları**. İkinci Basım. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2011.
- Eco, Umberto. **History of Beauty**. New York: Rizzoli, 2010.
- Enloe, Cynthia. **Bananas, Beaches, and Bases**. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Enloe, Cynthia. **Maneuvers**. Berkeley: University of California Press, 2000.
- Erginer, Gürbüz. **Kurban**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Feld, Maury D. **The Structure of Violence: Armed Forces as Social Systems**. London: Sage, 1977.
- Fine, Elsa. **Women and Art: A History of Women Painters and Sculptors from the Renaissance to the Twentieth Century**. London: Allenheld and Schramm, 1978.
- Foucault, Michel. **Discipline and Punish: The Birth of the Prison**. New York: Vintage Books, 1979.
- Friedrich, Ernst. **Kreig dem Kreige**. Berlin: Anti-Kriegs-Museum, Taschenbuchausgabe, 1999.
- Galbraith, John Kenneth. **The Affluent Society**. İkinci Basım, Boston: Houghton Mifflin, 1971.
- Gerth, Hans H. ve C. Wright Mill. **Character and Social Structure**. London: Routledge and Kegan Paul, 1954.

- Gibson, Ann Eden. **Abstract Expressionism: Other Politics**. New Heaven and London: Yale University Press, 1997.
- Goffman, Erving. **Asylums**. New York: Doubleday, 1961.
- Gombrich, Ernest. **Sanatın Öyküsü**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.
- Gouma-Peterson, Thalia ve Patricia Mathews. “Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi”, Ahu Antmen (Ed.). **Sanat ve Cinsiyet** içinde. Dördüncü Basım. İstanbul: İletişim, 2014, ss. 13-118.
- Grasskamp, Walter. **Hans Haacke**. London: Phaidon Press, 2004.
- Han, Byung-Chul. **Şiddetin Topolojisi**. İstanbul: Metis, 2016.
- Harris, Ann Sutherland ve Linda Noelin. **Women Artists: 1550-1950**. Los Angeles: County Museum of Art, 1976.
- Harris, Jonathan. **Art History The Key Concepts**, Londra ve New York: Routledge, 2006.
- Hartmann, Heidi. **Marksızmla Feminizmin Mutsuz Evliliği**. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.
- Hearn, Jeff. **Men in the Public Eye**. London and New York: Routledge, 1992.
- Hearn, Jeff. “Men’s violence to known women”, Barbara Fawcett, Brid Featherstone, Jeff Hearn and Christine Toft (Ed.). **Violence and Gender Relations** içinde. London: Sage, 1996, ss.99-114.
- Hearn, Jeff. **The Violences of Men**. London: Sage, 1998.
- Higate, Paul R. **Military Masculinities**. New York: Praeger, 2003.
- Hood, Jean. **Trafalgar Square**. London: Batsford, 2005.
- Hopton, John. “The State and Military Masculinity”, Paul Higat (Ed.). **Military Masculinities: Identity and the State** içinde. London: Westport, 2003, ss.111-123.
- Isaak, Jo Anna. **Feminism and Contemporary Art**. Londra: Routledge, 1996.
- Janowitz, Morris. **The Professional Soldier**. New York: Free Press, 1971.
- Kandiyoti, Deniz. **Cariyeler Bacılar Yurttaşlar**. Dördüncü Basım. İstanbul: Metis, 2013.
- Kuhn, Annette. **The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality**. London: Routledge, 1985.
- Kuspit, Donald. “Flak from the “Radicals”: The American Case against Current German Painting”, Jack Cowart (Ed.). **Expressions: New Art from Germany**, St Louis 1983, ss.43-69.
- Leppert, Richard. **Sanatta Anlamların Görüntüsü**. İkinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.
- Longmuir, Erika. **The National Gallery Companion Guide**. London: National Gallery Company, 2016.

- Malvey, Laura. “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması”, Ahu Antmen (Ed.). Dördüncü Baskı, **Sanat Cinsiyet** içinde. İstanbul: İletişim, 2014, ss.277-297.
- Matthews, Graham ve Sam Goodman. “Introduction: Violence and Limits of Representation”, Graham Matthews ve Sam Goodman (Ed.). **Violence and the Limits of Representation** içinde. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013, ss.1-11.
- Maynard, Mary ve June Purvis. “Introduction”, Mary Maynard ve June Purvis (Eds.). **New Frontiers in Women’s Studies** içinde. London: Taylor and Francis e-library, 2005, ss.1-12.
- Messerschmidt, James W. “Men Victimizing Men: The Case of Lynching, 1865-1900”, Lee H. Bowker (Ed.). **Masculinities and Violence**, CA: Sage, 1998, ss.125-151.
- Meyer, Laura. “Power and Pleasure: Feminist Art Practice and Theory in the United States and Britain”, Amelia Jones (Ed.). **A Companion to Contemporary Art since 1945** içinde. Oxford: Blackwell Publishing, 2006, ss.317-342.
- Millett, Kate. **Cinsel Politika**. İkinci Basım. İstanbul: Payel Yayınları, 1987.
- Nagel, Joane. “War”, Michael Flood, Judith Kegan Gardiner, Bob Pease ve Keith Pringle (Ed.). **International Encyclopedia of Men and Masculinities** içinde. Londra ve NewYork: Routledge, 2007, ss.626-629.
- Najmabadi, Afsaneh. “Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak”, Ayşe Gül Altınay (Ed.). **Vatan, Millet, Kadınlar** içinde. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- Nochlin, Linda. “Eroticism and Female Imagery in Nineteenth Century Art”, Thomas B. Hess ve Linda Nochlin (Eds.). **Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art 1730-1970** içinde. New York: Newsweek Inc, 1972, ss.8-15.
- O’Brien, Mary. **The Politics of Reproduction**. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- O’Dell, Kathy. **Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Owens, Craig. “The Discourse of Others; Feminists and Postmodernism”, Hal Foster (Ed.). **The Anti Aesthetic: Essays on Postmodern Culture** içinde. Port Townsend, WA: Bay Press, 1983, ss.57-82.
- Panofsky, Erwin. **Meaning in the Visual Arts**. New York: Doubleday, 1955.
- Pollock, Griselda. “The Visual”, Mary Eaglaton (Ed.). **A Concise Companion to Feminist Theory** içinde. Oxford: Blackwell, 2003, ss.173-194.
- Pringle, Keith. **Men, Masculinities and Social Welfare**. London: UCL Press, 1995.
- Pringle, Keith ve Bob Pease. “Afterword”, Bob Pease ve Keith Pringle (Eds.). **A Man’s World?** içinde. London: Zed Books, 2001, ss.245-252.

- Rosler, Martha. **Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2004.
- Ross, Christine. "The Paradoxical Bodies of Contemporary Art". Amelia Jones (Ed.), **A Companion to Contemporary Art since 1945** içinde. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. ss.378-400.
- Ruether, Rosemary Radford. "Patriarchy", Fedwa Malti-Douglas (Ed.). **Encyclopedia of Sex and Gender** içinde. Detroit: Thomson Gale, Volume:3, 2007, ss.1104-1106.
- Salomon, Nanette. "Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları", Ahu Antmen (Ed.). **Sanat ve Cinsiyet** içinde. Dördüncü Baskı, İstanbul: İletişim, 2014, ss.161-186.
- Sancar, Serpil. **Erkeklik: İmkansız İktidar**. Birinci Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Savran, David. **Taking it Like a Man**. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Schmitt, Carl. **Siyasal Kavramı**, İstanbul: Metis, 2006.
- Schmitt, Carl. **Theorie des Partisanen: Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen**. Berlin 1963.
- Schwarz, Samuel R. "Art", Michael Flood, Judith Kegan Gardiner, Bob Pease ve Keith Pringle (Eds.). **International Encyclopedia of Men and Masculinities**, Londra ve NewYork: Routledge, 2007, ss.26-29.
- Smith, Terry. "Our Contemporaneity", Dumbadze, A. ve Hudson, S. P. **Contemporary Art** içinde (17-27). Wiley and Blackwell, Singapur, 2013.
- Snyder, Jonathan. **Poetics of Opposition in Contemporary Spain**. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- Solomon-Godeau, Abigail. **Male Trouble**. New York: Thames and Hudson, 1997.
- Sontag, Susan. **Başkalarının Acısına Bakmak**. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004.
- Sontag, Susan. **Fotoğraf Üstüne**. İkinci Basım. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011.
- Soysal, Ahmet. **Yolun Farkı-Bir Tao Tö King Okuması**. İstanbul: Monokl, 2015.
- Spero, Nancy. **Nancy Spero**. London: Institute of Contemporary Arts, 1987.
- Sylvester, David (Ed.). **The Book of Art**. Volume.8, New York: Grolier, 1971.
- Trend, David. **Medyada Şiddet Efsanesi**. Birinci Baskı, İstanbul: YKY, 2007.
- Tufts, Eleanor. **Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists**. New York: Paddington Press, 1974.
- Turani, Adnan. **Dünya Sanat Tarihi**. Sekizinci Basım, İstanbul: YKY, 2000.

- Yüksel, Hanife. “Rwanda Projesi ve Alfredo Jaar’ın Metaforları”, **Değişen Paradigmalar ve Sanatta Sınır Deneyimleri** içinde. Ankara: Hacettepe Üniversitesi 12.Ulusal Sanat Sempzyumu Bildiriler Kitabı, 2018, ss.201-217.
- Wadham, Ben. “Armies”, Michael Flood, Judith Kegan Gardiner, Bob Pease ve Keith Pringle (Eds.). **International Encyclopedia of Men and Masculinities** içinde. Londra ve NewYork: Routledge, 2007, ss.24-26.
- Walby, Sylvia. **Theorizing Patriarchy**. Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- Walsh, Fintan. **Male Trouble**. Londra: Palgrave Macmillan, 2010.
- Walther, Ingo F. **Art of the 20th Century**. Madrid: Taschen, 2000.
- Weber, Cynthia. **Simulating Sovereignty**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Weber, Max. “Politics as a Vocation”, Hans H. Gerth ve C. Wright Mills (Eds.). **From Max Weber** içinde. New York: Oxford University Press, 1946, ss.77-128.
- Weber, Max. **Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı**. İkinci Basım. Ankara: İmge Yayınları, 1995.
- Wolff, Janet. **The Aesthetics of Uncertainty**. New York: Columbia UP, 2008.
- Zalewski, Marysia ve Jane Palpart (Ed.). **The ‘Man’ Question in International Relations**. Oxford: Westview, 1998.
- Žižek, Slavoj. **Violence: Six Sideways Reflections**. London: Profile, 2008.

Sürelî Yayınlar

- Becker, Selwyn W. ve Alice H. Eagly. “The Heroism of Women and Men”, **American Psychologist**. Vol.59, No.3, 2004, ss.163-178.
- Burstyn, Varda. “Masculine Dominance and The State”. Ralph Miliband ve John Savile (Ed.), **The Socialist Register 1983**. Vol.20, London: Merlin, 1983, ss.45-89.
- Chanter, Tina. “Psikanalitik ve Post-Yapısalcı Feminizm ve Deleuze”. **Cogito**. Sayı: 58, 2009, ss.93-129.
- Dastarlı, Elif. “Albüm: Altan Gürman”. **Rhsanat Dergisi**. Sayı.20, Temmuz/Ağustos, 2005, ss.53-53.
- Direk, Zeynep. “Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği”. **Cogito**. Sayı.58, 2009, ss.11-38.
- Galtung, Johan. “Violence, Peace, and Peace Research”. **Journal of Peace Research**. Vol.6, No.3, 1969, ss.167-191.

- Güneş, Fatime. “Feminist Kuramda Ataerki Tartışmaları Üzerine Bir İnceleme”. **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**. Cilt.27, Sayı.2, 2017, ss.245-256.
- Hadler, Mona. “Manet’s *Woman with a Parrot* of 1866”. **Metropolitan Museum Journal**. Sayı. 7, 1973, ss.115-122.
- Hartmann, Heidi. “Capitalism, Patriarchy and Job Segregation by Sex”. **Signs**. Vol.1, No.3, Bahar 1976, ss.137-169.
- Hughes, Robert. “George Stubbs: A Vision of Four-legged Order”. **Time**. Vol.124, No.21, 19 Kasım 1984.
- Huyssen, Andreas. “Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth”. **October**. Vol.48, Spring 1989, ss.29-30.
- Kandiyoti, Deniz. “Bargaining Patriarchy”. **Gender and Society**. Vol.2, No.3, Sep. 1988, ss.274-290.
- Kavcar, Evrim. “Dördüncü Kaide Programı: Boş Kaidenin Güncel Anıtları”. **Route Educational and Social Science Journal**. Volume.2, No.2, April 2015, ss. 755-771.
- Mehring, Christine. “Continental Schrift: The Story of *Interfunktionen*”. **Artforum**. Vol.42, No.9, 2004.
- Nüvit, Mahmut. “Altan Gürman”. **Rhsanat Dergisi**. Sayı. 70, Nisan 2010, ss.46-50.
- Pollock, Griselda. “Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians”. **Women's Studies Quarterly**. Vol. 15, No. 1/2, Spring-Summer, 1987, ss.2-9.
- Sayın, Zeynep. “Yürümek, Uyumak, Uçmak, Ölmek”, 2018-2019 Güz Dönemi Sanatta Yeterlik Dersi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2018.
- Wood, Wendy ve Alice Eagly. “A Cross-cultural Analysis of the Behavior of Women and Men: Implications for the Origins of Sex Differences”. **Psychological Bulletin**. Vol.128, No.5, 2002, ss.699-727.
- Yaman, Zeynep Yasa. ““Siyasi/Estetik Gösterge” Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel”, **METU JFA**. Cilt.28, Sayı.1, 2011, ss.69-98.
- Young, Iris Marion. “Yaşayan Bedene Karşı Toplumsal Cinsiyet: Toplumsal Yapı ve Öznellik Üzerine Düşünceler”. **Cogito**. Sayı:58 (Feminizm Sayısı), Bahar 2009, ss.39-57.

Tezler

- Eadie, Myra Anne. “Women Artists in Twentieth Century Art History-A Secondary School Focus”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. The University British Columbia, The Faculty of Graduate Studies, 1983.

Akgül, Çiğdem. “Cinsiyet ve Militarizm”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Ankara Üniversitesi SBE, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, 2010.

İnce, Ayşe Tülay. “1990 Sonrası Sanatta Etkileşim Bağlamında Sanat Yapıtı ve İzleyici”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2015.

İnternet Kaynakları

ArtAsiaPacific Magazine, “Guerrilla Talks”. <https://vimeo.com/59828927> (16 Şubat 2018).

Bağcık, Alpin Arda. Alpin Arda Bağcık ve Onur Akme Mehmet Röportajı, Onbironsekiz, 28 Aralık 2017. <https://www.onbironsekiz.com/2017/alpin-arda-bagcık-235.html> (17 Ocak 2018).

BBC, “Francisco Goya: The Third of May 1808” (Televizyon Serisi), *The Private Life of a Masterpiece* içinde, United Kingdom: BBC Cymru Wales, 2004.

Bruckstein Çoruh, Shulamit. “He Kills Me, He Kills Me Not”, 2013, <https://www.parastou-forouhar.de/1154-2/> (18 Kasım 2019).

Chow, Olivier. “Alfredo Jaar and the Post-Traumatic Gaze”, *Tate Papers*, No.9, Spring 2008. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/alfredo-jaar-and-the-post-traumatic-gaze> (17 October 2019).

Deepwell, Kathy. “Editorial”, *n.paradoxa international feminist art journal*, Vol. 21, January 2008, ss.4-4. <https://www.ktpress.co.uk/nparadoxa-volume-details.asp?volumeid=21> (24 Ocak 2019).

Ekavart.tv. “Vahap Avşar Rampada”, İstanbul: Ekavart TV, (t.y.) <http://www.ekavart.tv/sergiler/diger/vahap-avsar-rampada> (21 Kasım 2018).

Encyclopedia Britannica. The Decameron. (t.y.) <https://www.britannica.com/biography/Giovanni-Boccaccio/The-Decameron> (16 Ocak 2019).

Engels, Friedrich. “The Origins of the Family, Private Property and the State”, Online Version, 2000. https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/origin_family.pdf (11 Aralık 2017).

E-skop Sanat Tarihi ve Eleştiri, “Martha Rosler: Savaşı Eve Getirmek, 1967-2004”, 31/1/2018, <https://www.e-skop.com/skopbulten/martha-rosler-savasi-eve-getirmek-1967-2004/3674> (15 Ocak 2019).

Etimoloji Türkçe. (t.y.) <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/kurban> (16 Eylül 2019).

Gezgin, İsmail. “Şiddet Uygarlığı”, *Ayrıntı Dergi*, Ağustos-Eylül 2018, Sayı. 27, <http://ayrintidergi.com.tr/siddet-uygarligi/> (15 Kasım 2019).

- Gilje, Kathleen. (t.y.)
https://kathleengilje.com/artwork/322294_Woman_with_a_Parrot_Restored.html (17 Nisan 2019).
- Gilje, Kathleen. “Susanna and the Elders, Restored by artist Kathleen Gilje”, 02 Ekim 2011.
<https://www.youtube.com/watch?v=jq2bmbPL7rA> (21 Aralık 2018).
- Graf, Marcus. “Gerçeklik Adında bir Kurgu”, [Electronic Version] *Ambivalans Sergi Kataloğu*, İstanbul: Galeri Zilberman, 2005, ss.2-5.
[http://zilbermangallery.com/images/exhibitions/Katalog_AAB\(web\).pdf](http://zilbermangallery.com/images/exhibitions/Katalog_AAB(web).pdf) (16 Kasım 2018).
- Grummt, Adrian. Full tape with lewd Donald Trump remarks (Access Hollywood), 21 Ekim 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=NcZcTnykYbw> (12 Ocak 2020).
- Han, Bang Geul. <http://whatbunny.org/web/interactive/Teeth/> (12 Ocak 2020).
- Harris, Beth ve Steven Zucker. Khan Academy. (t.y)
<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-france/v/gros-napoleon-bonaparte-visiting-the-pest-house-in-jaffa-1804> (21 Ocak 2019).
- <http://www.zwirnerandwirth.com/exhibitions/2004/0904Burden/press.html> (24 Haziran 2017).
- Idlewild, Walter. “House of Sleeping beauties”, *Language and Philosophy*, 2017.
<https://languageandphilosophy.com/gilje/> (16 Mayıs 2019).
- İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. İyi Bir Komşu, [Electronic Version] 15. İstanbul Bienali Kataloğ. 2017. http://bulten.iksv.org/15B_EXHIBITION.pdf (20 Aralık 2018).
- İstanbul Modern. *Vahit Tuna -Sunshine*, (t.y.) https://www.istanbulmodern.org/tr/uyelik/genc-modern/vahit-tuna-sunshine_1544.html (12 Ocak 2018).
- Kennedy, Randy. “Eleştirinin Rafa Kaldırıldığı Bir Çağda Hans Haacke Yolundan Şaşmıyor”, E-Skop. (29 Ekim 2014). <https://www.e-skop.com/skopbulten/elestirinin-rafa-kaldirildigi-bir-cagda-hans-haacke-yolundan-sasmiyor/2173> (16 Mart 2020).
- Kennicott, Philip. “Chris Burden: Extreme Measures”, *The Washington Post*. (20 Aralık 2013).
https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/review-chris-burden-extreme-measures/2013/12/19/d66d8b66-5c5b-11e3-bc56-c6ca94801fac_story.html (23 Mayıs 2018).
- Kortun, Vasıf ve Erden Kosova. “Ofsayt ama Gol”, 28 Haziran 2007.
<http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/introduction.html> (20 Kasım 2018).
- Küçük, Cihan. “Müze Politikalarına Karşı: Occupy Museums, Liberate Tate, Gulf Labor”, E-Skop. 13 Kasım 2016. <https://www.e-skop.com/skopbulten/muze-politikalarina-karsi-occupy-museums-liberate-tate-gulf-labor/3157> (16 Mart 2020).
- Lerouge, Ophélie. “Napoleon Bonaparte Visiting the Plague-Stricken in Jaffa”. (t.y.)
<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/napoleon-bonaparte-visiting-plague-stricken-jaffa> (21 Ocak 2019).

- Lexico*. (t.y.) <https://www.lexico.com/definition/patriarchy> (31 Aralık 2019).
- MAI. “Marina Abramovic on Rhythm 0 (1974)”. 2013. <https://vimeo.com/71952791> (16 Mayıs 2018).
- Manchester, Elizabeth. “3rd Action”. Eylül 2003. <https://www.tate.org.uk/art/artists/rudolf-schwarzkogler-4823> (07 Aralık 2018).
- Manchester, Elizabeth. “Just what was it that made yesterday’s homes so different, so appealing? (upgrade)”. Mayıs 2007. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-just-what-was-it-that-made-yesterdays-homes-so-different-so-appealing-upgrade-p20271> (16 Ekim 2019).
- Mardin Bienali. (t.y.) <http://www.mardinbienali.org/sanatcidetay.aspx?asd=1032> (16 Kasım 2019).
- McClintock, Anne. “‘No Longer in a Future Heaven’: Women and Nationalism in South Africa.” *Transition* içinde (104-123), No. 51, 1991, s.104. www.jstor.org/stable/2935081 (6 Temmuz 2019).
- New York Arts Exchange, 2013. <http://newyorkarts-exchange.blogspot.com/2013/06/kathleen-gilje-revised-and-restored.html> (18 Mayıs 2019).
- Online Etymology Dictionary*. (t.y.) https://www.etymonline.com/word/perpetrate?ref=etymonline_crossreference (03 Temmuz 2019).
- Online Etymology Dictionary*. (t.y.) https://www.etymonline.com/word/victim#etymonline_v_7770 (26 Ağustos 2019).
- Pera Müzesi. “Bu Bir Müzik Videosu Değil Jorge Galindo ve Santiago Sierra”. 2015. <https://www.peramuzesi.org.tr/Film/Jorge-Galindo-ve-Santiago-Sierra/798/144> (14 Nisan 2018).
- Perel, Marissa. “Of Consequence: Santiago Sierra’s “Veterans” at Team Gallery”. *Art21 Magazine*, 09 Mayıs 2013. <https://magazine.art21.org/2013/05/09/of-consequence-santiago-sierras-veterans-at-team-gallery/#.XYNcPCgzY2w> (16 Mayıs 2018).
- Racaniello, Kristen. “The Un-heroic Act”, New York: Shiva Gallery, 2018. <https://www.artpapers.org/the-un-heroic-act/> (15 Mayıs 2019).
- Sayar, Meral. “Vahap Avşar-Özgürlük ve Macera”, 01 Temmuz 2015. [lebriz.com. http://lebriz.com/pages/lcd.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=1296](http://lebriz.com/pages/lcd.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=1296) (20 Kasım 2018).
- Smithsonian. “World War I”. (t.y.) <https://americanhistory.si.edu/topics/world-war-i> (15 Ekim 2019).
- Tateshots. “Vito Acconci: Three Radical Actions”. 03 Mayıs 2011. <https://www.tate.org.uk/art/videos/tateshots/vito-acconci-three-radical-actions> (16 Mart 2019).

- Taylor, Rachel. "Vietnam II". Tate Papers, Mayıs 2004.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/golub-vietnam-ii-t13702> (25 Haziran 2017).
- The Dying Gaul*.
http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/miscellanea/museums/dyinggaul.html (16 Mart 2019).
- Vahit Tuna-Sunshine. (t.y.) https://www.istanbulmodern.org/tr/uyelik/genc-modern/vahit-tuna-sunshine_1544.html (29 Kasım 2018).
- Yardımcı, Sibel. "Ne O! Ne Bu! Ne Şu! Queer Kuramı ve Kimliksizleşme". 18 Mayıs 2012. *E-Skop*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/ne-o-ne-bu-ne-su-queer-kurami-ve-kimliksizlesme/749> (16 Mayıs 2019).
- Weikop, Christian. "Occupations: A Difficult Reception". Christian Weikop (Ed.), *Focus: Heroic Symbols 1969 by Anselm Kiefer* içinde. Tate Research Publication, 2016.
<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/difficult-reception-occupations> (18 March 2019).
- White Cube. "Anselm Kiefer on 'Let a Thousand Flowers Bloom'". 18 Ocak 2018.
https://www.youtube.com/watch?v=B0gxEGB_4YA (16 Eylül 2019).
- World Digital Library. (t.y.) <https://www.wdl.org/en/item/576/#q=Uncle+Sam> (16 Ekim 2019).
- Wroe, Nicalas. "A life in art: Anselm Kiefer", *The Guardian*. 21 Mart 2011.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/mar/21/anselm-kiefer-painting-life-art> (16 Mart 2018).