YİRMİNCİ YÜZYIL RESİM SANATINDA GÜÇ ve ANAFİLAKSİ

Sanatta Yeterlik Tezi

İbrahim YILDIZ

Eskişehir 2020

YİRMİNCİ YÜZYIL RESİM SANATINDA GÜÇ ve ANAFİLAKSİ

İbrahim YILDIZ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Resim Anasanat Dalı
Danışman: Prof. Dr. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haziran 2020

ÖZET

YİRMİNCİ YÜZYIL RESİM SANATINDA GÜÇ ve ANAFİLAKSİ

İbrahim YILDIZ

Resim Anasanat Dalı
Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2020
Danışman: Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Yirminci yüzyıl sonrasında özne olarak sanatçı, kendi var oluş *güc*ünü sanatsal yaratım ve üretimleriyle ilişkilendirmiş, yaşama dair varlık sorunsallarını bu düşünüş üzerinde oluşturmuştur. Sanatın ne olduğu ve sanatçının kim olduğu elbette çokça tartışılmış ve yorumlanmıştır. Ancak bu sorguların bir ucunun *hatırlayış* edimi oluşu (yani bilişsel oluşu), bu konu hakkında birçok düşünürü sanat ve *bellek* ilişkisine vardırmıştır. Bu bağlamda en ilksel biçimiyle insanın *iz* bırakışından başlayan ve sanat yapmaya evrilen süreç, insanlığa dair bir *bellek* yoklaması olarak irdelenebilir. Böyle bir yaklaşımla da sanatçıyı, yaşamı tarihin satır aralarına kaydeden bir vakanüvis olarak görmek doğru bir yaklaşım olacaktır. İnsanlık tarihinin dilsiz kaydedilmiş *iz*i sürülebilir bu kayıtları, zamansız bir şekilde *duyum*sanabilmektedir. İnsana dair bu *duyum*lar, kuşkusuz özneler arası bir etkileşim sonucu belirmiştir. Dilin bile ötesine geçen bu *duyum*, tam bir özgürleşme alanı olarak sanatçının etkinlikleri ve eserlerinde belirir. Böyle bir düşünme tarzıyla sanat olgusu da öznenin sanatla etkileşimi arasında sorgulanmalıdır. Bu etkileşimler, *güç* ve *anafilaksi* kavramlarıyla ilişkilendirilmiş, bu tezde ileri sürülecek iddiaların ve kavramların çatılarında ya da köklerinde aranmıştır. Bu tezin araştırma konusu olarak, *güç* ve *anafilaksi* arasındaki benzerlik ve farklılıkların araştırılması tercih edilmiş, bu iki kavramın özellikle resim sanatındaki örnekleri üzerinden ortaya konan sav ispatlanmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda sanatçıların üretimlerinde bu iki kavramın *iz*leri aranarak sanat tarihindeki cevaplar bulunmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Güç, Anafilaksi, Bellek, İz, Resim.

ABSTRACT

POWER and ANAPHYLAXIS in PAINTING in 20th CENTURY

İbrahim YILDIZ

Doctorate of Fine Arts
Anadolu University, The Institute of Fine Arts, June 2020
Advisor: Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

After the twentieth century, the artist, as the subject, associated his existence power with his artistic creations and productions, and formed the problematic issues of life on this idea. Of course, what art is and who the artist is has been widely discussed and interpreted. However, the fact that one end of these queries is the act of *recollection* (that is, it is cognitive) has brought many thinkers about this subject to the relationship between art and *memory*. In this context, the process that started with the *trace* of human in its most original form and evolved into art can be examined as a memory poll of humanity. With such an approach, it would be a correct approach to see the artist as a historiographer that records life between the historic lines Mute recorded traces of human history can be follow in wake, these records can be *felt* in a timeless manner. These sensations about human beings have undoubtedly emerged as a result of interaction between subjects. This *sens*ation that goes even beyond the language appears in the artist's activities and works as a real field of liberation. With such a way of thinking, the phenomenon of art should also be questioned between the subject's interaction with art. These interactions have been associated with the concepts of power and anaphylaxis and have been sought at the roofs or roots of the claims and concepts to be put forward in this thesis. As the research subject of this thesis, it was preferred to investigate the similarities and differences between *power* and *anaphylaxis*, and the argument put forward through the examples of these two concepts in the art of painting was tried to be proved. In this regard, the *trace*s of these two concepts were sought in the productions of the artists and answers were tried to be found in the history of art.

Keywords: Power, Anaphylaxis, Memory, Trace, Painting.

ÖNSÖZ

Sanatta Yeterlik sürecinde ve bu tezin yazımında bana danışmanlık yapan ve tecrübelerini büyük bir özveriyle bana aktaran Sayın Prof. Leyla Varlık Şentürk hocama, uzun ve zorlu geçen bu süreçte yardım ve desteğini esirgemeyen Sayın Doç. Dr. Bayram Oğuz Aydın'a, sürecin tamamında sevgisiyle yanımda olan ailemin her bir üyesine teşekkürü bir borç bilirim. Şimdiye kadar benliğime en büyük katkıları sunan ve yaşamımın kalanında eksikliklerini derinden hissedeceğim üç insanı anmak istiyorum. Bu hayatta tanıdığım iki büyük öğretmeni, sevgili babam Emekli Öğretmen Mustafa Yıldız ve Prof. Mustafa Okan'ı, beni dünyaya getiren, varlığımın özü olan anam Zeynep Yıldız'ı saygı, sevgi ve minnetle anıyor, bu tezi yaşamımda yolumu aydınlatan bu üç ulu çınara adıyorum. Işıklar içinde uyuyunuz.

İbrahim YILDIZ, (2020)
Yirminci Yüzyıl Resim Sanatında Güç ve Anafilaksi
31/03/2020

10. 06. 2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

(Imza)

İbrahim YILDIZ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI i

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii

ÖZET iii

ABSTRACT iv

ÖNSÖZ v

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ vi

İÇİNDEKİLER vii

TABLOLAR DİZİNİ ix

ŞEKİLLER DİZİNİ x

GÖRSELLER DİZİNİ xi

1. GİRİŞ 1

1.1. Sorun 6

1.2. Amaç 7

1.3. Önem 7

1.4. Varsayımlar 8

1.5. Sınırlılıklar 8

1.6. Yöntem 8

1.6.1. Evren ve örneklem 9

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE 10

2.1. Düşünsel/Davranışsal Olarak Güç ve Anafilaksi Kavramı 10

2.1.1. Sanat ve güç istenci 24

2.1.2. Sanat ve hakikat ilişkisi 35

2.1.3. Sanat ve bilgi ilişkisi 47

2.1.4. Güç, iktidar ve anafilaksi 50

3. YİRMİNCİ YÜZYIL RESİM SANATINDA GÜÇ VE ANAFİLAKSİ 55

3.1. Käthe Kollwitz (1867, 1945) 58

3.2. Max Beckman (1884-1950) 61

3.3. Otto Dix (1891-1969) 65

3.4. Ben Shahn (1898-1969) 70

3.5. Francis Bacon (1909, 1992) 75

3.6. Leon Golub (1922-2004) 78

3.7. Niki de Saint Phalle (1930, 2002) 83

3.8. Fernando Botero (1932-) 88

4. GÜÇ ve ANAFİLAKSİ MESELİ 95

4.1. Güç ve Anafilaksi Öncesi 95

4.2. Güç ve Anafilaksi Meseli 103

4.3. Güç ve Anafilaksi resimleri 107

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME 122

KAYNAKÇA 126

ÖZGEÇMİŞ

TABLOLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 1.1. İncelenecek sanatçıların bilgileri 9

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1. Porphyrios Ağacı 13
Şekil 2.2. Weber'in Otorite Tipolojisi 51
Şekil 4.3. Güç ve Anafilaksi Diyagramı 106

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1. Franz Hogenberg, "Kalvinist İkona kırıcılık", 41,9 x 55,88 cm, Gravür Baskı, 1566, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 16

Görsel 2.2. Francisco de Goya, Y no hai Remedio (Yapacak Hiçbir Şey Yok), 14,5 x 16,5 cm, Gravür Baskı, 1810-1823, Metropolitan Sanat Müzesi, New York 17

Görsel 2.3. Francisco de Goya, "Madrid'de 3 Mayıs 1808 veya Kurşuna Dizilenler", 268 x 347 cm, Tuval yüzeyine yağlıboya, 1814, Prado Müzesi, Madrid 19

Görsel 2.4. Édouard Manet, "İmparator I. Maximilian'ın İnfazı", 252 x 302 cm, Tuval yüzeyine yağlıboya, Kunsthalle Mannheim, Mannheim 20

Görsel 2.5. Diego Rivera, "Evreni kontrol eden adam", Duvar yüzeyine fresk, 4.85 x 11.45 m, 1934, in the Palacio de Bellas Artes, Meksiko City 22

Görsel 2.6. Pablo Picasso, "Kore'de Katliam", 1951 110 cm × 210 cm, Tuval yüzeyine yağlıboya, Picasso Müzesi, Paris, Fransa 31

Görsel 2.7. Pablo Picasso, "Guernica", 349 x 777 cm, 1937, Tuval yüzeyine Yağlıboya, Reina Sofía Müzesi, Madrid 40

Görsel 2.8. Pablo Picasso, Guernica Resminden Detay; Boğa ve Anne figürü 41

Görsel 2.9. Pablo Picasso, Guernica Resminden Detay; At Figürü 42

Görsel 2.10. Pablo Picasso, Guernica Resminden Detay; Asker Figürü 43

Görsel 2.11. Pablo Picasso, Guernica Resminden Detay; Anne Figürü 44

Görsel 2.12. Pablo Picasso, Guernica Resminden Detay; Kadınlar 45

Görsel 2.13. Pablo Picasso, Guernica Resminden Detay; Lamba 46

Görsel 2.14. Marcel Duchamp, "Çeşme", 1917, 61 cm x 36 cm x 48 cm, Hazır nesne, Museum of Modern Art, New York 49

Görsel 2.15. Kazimir Malevich, "Siyah Kare", Tuval yüzeyine Yağlıboya, 80 x 80 cm, 1915, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg 53

Görsel 2.16. John Cage, "Sessizliğin Keşfi", 4' 33", Performans (İlk performansı 29 Ağustos 1952'de David Tudor tarafından gerçekleştirilmiştir), 1952, Woodstock, New York 54

Görsel 3.17. Käthe Kollwitz "Tutuklular" 32,7 x 42,7 cm, Gravür baskı, 1908, Käthe Kollwitz müzesi, Köln 59

Görsel 3.18. Platon ve Aristoteles. Raffaello Santi, Atina Okulu 1509-1510 resminden ayrıntı 60
Görsel 3.19. Max Beckmann, "Departure" (Ayrılış) 215,3 x 99,7 cm, Tuval yüzeyine yağlıboya, 1932 Frankfurt, 1933-35, Berlin 63
Görsel 3.20. Otto Dix, "die Skatspieler" (Kâğıt Oynayanlar), 110 x 87 cm, Tuval yüzeyine karışık teknik, 1920, Neue Nationalgalerie, Berlin ... 65
Görsel 3.21. Otto Dix, "Streichholzhandler" (Kibrit Satıcısı), 141,5 x 166 cm, Tuval yüzeyine karışık teknik, 1920, Staatsgalerie, Stuttgart 66
Görsel 3.22. Otto Dix, "Pragerstrasse" (Prag Sokağı), 101 x 81 cm, Tuval yüzeyine karışık teknik, 1920, Staatsgalerie, Stuttgart 66
Görsel 3.23. Otto Dix, "Metropolis", 181 x 402 cm, Ahşap yüzeyine karışık teknik, 1927-28, Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart 67
Görsel 3.24. Otto Dix, "Sokak Çatışması" Ahşap yüzeyine karışık teknik 1927, (Resmin Naziler tarafından yok edilmiş olabileceği düşünülmektedir)..... 68
Görsel 3.25. Otto Dix, "Savaş", 406×264 cm, Ahşap yüzeyine karışık teknik, 1932, Gallery of New masters, Dresden 69
Görsel 3.26. Ben Shahn, "The Passion of Sacco and Vanzetti (Sacco ve Vanzetti'nin Çilesi)" 213 x 122 cm, Tuval yüzeyine tempera ve guaj, 1931-32, Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York 73
Görsel 3.27. Ben Shahn, "Beast of the Atoll (Lucky Dragon)" 20,3 x 25,4 cm, Kâğıt yüzeyine mürekkep, 1931-32, Downtown Gallery, New York 74
Görsel 3.28. Diego Velázquez, "X. Papa Innocent'in portresi", 141 x 119 cm, Tuval yüzeyine yağlıboya, 1650, Doria Pamphilj Gallery, Roma 76
Görsel 3.29. Francis Bacon, "Velázquez'in Papa X. Innocent'in Portresinden sonra etüt", 153cm x 118cm, Tuval yüzeyine yağlıboya, 1953, Des Moines Art Center, Iowa 76
Görsel 3.30. Titan, "Flaying of Marsyas", 212 cm x 207 cm, Tuval Yüzeyine yağlıboya, 1570-76, Archdiocesan Museum Kroměříž, Archbishopric Castle Kroměříž, Kroměříž 80
Görsel 3.31. Leon Golub, "Sorgu, I", 304.8 x 447.04 cm, Keten Yüzeyine Akrilik, 1980-81, Estate of Leon Golub, New York 81

Görsel 3.32. Leon Golub, “Sorgu II”, 305 × 427 cm, Keten Yüzeyine Akrilik, 1981, NY. Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York 81
Görsel 3.33. Leon Golub, “Sorgu, III”, 304.8 x 429.26 cm, Keten Yüzeyine Akrilik, 1981, Estate of Leon Golub, New York 82
Görsel 3.34. Niki de Saint Phalle, “Tir (Ateş) adlı Performansı” 1963, Neue Galerie im Künslerhaus, Munich 84
Görsel 3.35. Niki de Saint Phalle, “Berlin'de yıkanma veya Nana”, 337 numaralı eser (500 kalıp alınmıştır), 33,5 x 30 x 23,5 cm, Polyester, 1973, Berlin Zeit-Magazin Hamburg ve Propyläen Refactur, Berlin 84
Görsel 3.36. Niki de Saint Phalle, “Babamı öldürdüm”, kâğıt yüzeyine çizim, 1961 87
Görsel 3.37. Charles Graner ve Uzm. Çavuş Sabrina Harman üst üste yığılmış tutuklarla poz veriyor, Ebu Gureyb, 2003 90
Görsel 3.38. Ebu Gureyb’te “Shitboy” (bok çocuk) olarak tanımlanan hükümlü, 2003 91
Görsel 3.39. Ebu Gureyb’te “Gilligan” olarak bilinen hükümlü, 2003..... 91
Görsel 3.40. Fernando Botero, “Ebu Gureyb 57”, 56 x 67cm, Tuval Yüzeyine Yağlıboya, 2004..... 92
Görsel 3.41. Washington Post'ta yayınlanan, Ebu Gureyb hapishanesinde bir Irak mahkumunun suiistimal edildiğini gösteren fotoğraf, 2004. 93
Görsel 3.42. Fernando Botero, “Ebu Gureyb 52”, 56 x 67cm, Tuval Yüzeyine Yağlıboya, 2004..... 93
Görsel 4.43. İbrahim Yıldız, “Taş / Sarı zemin siyah el”, Kâğıt yüzeyine karışık teknik, 15 x 20 cm, 2010 96
Görsel 4.44. İbrahim Yıldız, “Kırık Bellek Dizinden / Ceza”, Kâğıt yüzeyine karışık teknik, 25 x 35 cm, 2010 97
Görsel 4.45. İbrahim Yıldız, “Yangında samimi yüzler / Soğukta samimi yüzler II”, Kâğıt yüzeyine keçeli kalem, 21 x 29 cm, 2011..... 98
Görsel 4.46. İbrahim Yıldız, “Kurban II”, Kâğıt yüzeyine keçeli kalem, 21 x 29 cm, 2011 100
Görsel 4.47. İbrahim Yıldız, “Gece işçileri I”, 20 x 25 cm, Dijital boyama, 2011..... 102
Görsel 4.48. İbrahim Yıldız, “Gece işçileri II”, 25 x 30 cm, Karton yüzeyine karışık teknik, 2011 103

Görsel 4.49. İbrahim Yıldız, “Güç ve Anafilaksi / Gerginlik”, 150 x 250 cm, Kâğıt yüzeyine yağlıboya, 2013 108
Görsel 4.50. Bilinen en eski figüratif resim, 40.000yıl öncesine ait bir boğa tasviri 109
Görsel 4.51. İbrahim Yıldız, “Güç ve Anafilaksi / Bekleyiş”, 150 x 250 cm, Kâğıt yüzeyine yağlıboya, 2013 110
Görsel 4.52. İbrahim Yıldız, “Güç ve Anafilaksi / Körlük”, 150 x 250 cm, Kâğıt yüzeyine yağlıboya, 2013 110
Görsel 4.53. İbrahim Yıldız, “Güç ve Anafilaksi / Ayrılış”, 150 x 250 cm, Kâğıt yüzeyine yağlıboya, 2013 111
Görsel 4.54. İbrahim Yıldız, “Güç ve Anafilaksi / Uyku”, 30x90 cm, Tuval yüzeyine yağlıboya, 2015..... 112
Görsel 4.55. İbrahim Yıldız, “Güç ve Anafilaksi / Sınırda I”, 90x90 cm, Tuval yüzeyine akrilik, 2018 114
Görsel 4.56. İbrahim Yıldız, “Güç ve Anafilaksi / Sınırda II”, 70 x 100 cm, Tuval yüzeyine akrilik, 2018 116
Görsel 4.57. İbrahim Yıldız, “Güç ve Anafilaksi / Sınırda III”, 35 x 50 cm, Tuval yüzeyine akrilik, 2018 116
Görsel 4.58. İbrahim Yıldız, “Güç ve Anafilaksi / Ölümü beklerken”, 20 x 20 cm, Dijital Boyama, 2020..... 117
Görsel 4.59. İbrahim Yıldız, “Güç ve Anafilaksi / İzlenim I”, 90 x 110 cm, Dijital boyama, 2016..... 118
Görsel 4.60. İbrahim Yıldız, “Güç ve Anafilaksi / İzlenim II”, 110 x 90 cm, Dijital boyama, 2016..... 119
Görsel 4.61. İbrahim Yıldız, “Güç ve Anafilaksi / Potestas”, 25 x 50 cm, Dijital boyama, 2019..... 120

Bu tezin yazımının ilk saniyelerinde, bembeyaz bir ekrana bakarken birden, farenin işaretçisi dikkatimi çekmiş, onun yanıp sönmelerine hipnotize olmuşçasına dalmıştım. Sorun, nereden başlamam gerektiğini bilmememdi. Başlangıcın ne olduğunu, bunun izi sürülebilir mi gibi düşünürken, gözümün farenin imlecine takıldığını yeniden fark etmiştim. O an ekrana yazdığım ilk şey "İnsan neden iz bırakır?" sorusu olmuştu.

İbrahim Yıldız, Gaziantep, 2016

1. GİRİŞ

Yeryüzünde yaşamın başladığı dönemden bu yana, geçmişin bir bakıma göstereni olan *iz*ler, geçmişin okunurluğunu olanaklı kılan temel inceleme alanları olmuştur. Yaşam döngüsü ve bu yaşama içkin olan her şeyde olduğu gibi, süregelen bu döngü içinde karşılıklı etkileşimler, varlığı bir oluş olarak düşünmeye olanak sunar. Bütün bu var olma süreci nesne ve canlıların ardında bıraktığı *iz*lerde yani kalıntılar üzerinde geçmişten kalan ve *bilgi* barındıran her şeyde olduğu gibi okumalar yapılabilir, *iz*ler sürülebilir. Nitekim, fosiller ya da jeolojik *iz*ler, bu okunabilir kalıntılara örnek teşkil edebilir. Bir taraftan kozmik ölçekte, etkileşimler sonucu ortaya çıkan maddenin geçmişe dönük *iz*i sürülebildiği gibi, diğer taraftan insanın yeryüzündeki *iz*i de geçmişin merak edilen yönlerini ortaya çıkarabilir. Kozmik ölçek bir yana bırakılırsa örneğin, yirmi bin yıl öncesine ait insanların bıraktığı ayak *iz*leri[1], geçmiş ve gelecek arasında okunabilir bir köprünün varlığına işaret olarak ileri sürülebilir. Bir başka örnek, dünyanın yapısının değişimi ve bu değişimlerin bıraktığı fiziksel oluşumlar, bilim dünyasında milyonlarca yıl önceki dünyanın nasıl bir yer olduğu konusunda *bilgi* veren kaynaklar olarak gösterilebilir.

İnsanın neden *iz* bıraktığı sorusuna elbette birçok açıdan cevaplar bulunabilir. Ancak, bu cevaplardan biri üzerinde durmaya değer, merakı cezbeden bir konu olarak görülmüştür. *İz* bırakma davranışı bilinçli bir davranış olarak var sayıldığında, *bilgi*nin zamansal bir aralıkta iletisini olanaklı kılmaktadır. Bu taşınabilirlik, aynı zamanda geçmişle gelecek arasındaki zaman aralığının bir iletisi[2] olarak algılanmalıdır. Nitekim, insanın yaratıcılık davranışının yüzeysel bir çözümlemesi yapıldığında bile, sanatın buna benzer bir işlevinin olduğu ve yaşamın gerisinden bakarak okunabilecek *iz*ler bırakmayla başladığı görülebilir. İlk insanların bilinçli ya da bilinçsiz olarak ardında bıraktıkları *iz*ler ve bunların yanı sıra yumuşak zeminlere uyguladıkları yalın *çizim*ler ve mağara resimleri,

[1] Yaklaşık yirmi bin yıl önce Avusturalya New South Wales'de sulak bir alanda beş avcı insanın ayak izleri keşfedildi. Bölgedeki çamurlu alanda bir çocuk, bir de topal bir insanın zıplayarak yürüdüğünü işaret eden kanıtlar bulundu. Aborjinlerin erken ataları çoktan yok olmuşlardı. Ama onların geçiş izleri bugün Mungo Ulusal Parkı'nda, Broken Hill'in yaklaşık üç yüz on beş kilometre ötesinde görülebilir. Dünya mirası Willandra Göller Bölgesi'nde kum tepelerinin arasında 700 fosil ayak izi bulunmaktadır. Bunlardan 400 tanesi 23 parça halinde gruplandırılmıştır. İlk izler 2003 yılında Mary Pappen Jr. isimli genç bir aborjin kadın tarafından bulunmuştur. Ayak izi fosillerin bize gösterdiği üzerine tek bacaklı bir adam da bulunmaktadır. Bununla beraber ayak izlerini bırakan insanlar iyi birer koşucu olabilirler. Aborjinlere göre bu ayak izleri gösteriyor ki ataları ne altmış bin yıl önce ne de yirmi altı bin yıl önce göllerin kurumasına denk gelen bir dönemde yok olmuştu, bu izler onların daha geç bir dönemde yok olduğunu gösteriyor. (Markey, 2006).

[2] Belki bu nedenle tarih doğrusal bir algı yerine hacimsel bir algıyla düşünülmeli, adeta fenomenleri bir kehribar içinde dondurulmuş anlar olarak incelemelidir.

insanın yaşayışı ile ilgili en ilksel[3] metinler (okunabilir *iz* taşıyan her örnek) olarak değerlendirilebilir. Tüm bunlara ek olarak insanın kendi yaşam deneyimlerine ilişkin yaptığı kazımalar, *çizim*ler veya boyamalar, hatta üç boyutlu nesneler sanatın başlangıç noktası olarak işaret edilir. Bu noktada sanatın yapıldığı dönemin koşullarıyla birlikte bilinçli bırakılan *iz*ler olduğu düşünülürse, sanatın bir yaratım davranışı olan *çizgi* içerisinde barınan *bilgi* olduğu ileri sürülebilir. Bu *bilgi* birikimi, insanın düşünme ediminin başlangıcından şimdiye doğru bir zaman dilimi olarak düşünüldüğünde, bunun insanlık tarihinin geniş ölçekli belleği olduğunu öne sürmek yanlış olmayacaktır. Bunun yanında *bellek* ve *iz* beraberliği de insan için birbirine eklemlenen iki kavram olarak düşünülebilir.

Öncelikle düşünme edimi doğrudan *bellek*le ilgili iken, var oluş *iz* ile ilişkilendirilmektedir. Fakat belleğin de *iz*lerle oluştuğu dikkate alınırsa, var oluşun kanıtı düşünme ediminden önce *hatırlama*da, başka bir deyişle *bellek*te bulunabilir. Dolayısıyla, Descartes'in kuşkulanma edimi üzerinden yola çıkarak öne sürdüğü "Cogito ergo sum" önermesi şu şekilde yeniden yorumlanabilir; İnsanın düşünebilmesinin ön koşulu *hatırlam*asıdır. Düşünüş ve var oluşun *bellek* ve *iz*le olan ilişkisi de belki de insanın *hatırlama* ve *hatırlanma* ihtiyacından doğmuştur. Nitekim *iz* bırakmanın ardında yatan temel yönelim; insanın ölümle ilişkisi ve ölüsünü gömme davranışı üzerinden anlaşılabilir.

İnsanın *iz* bırakma davranışını anlayabilmek için insanın *hatırlayış*ını ve bu istencin nedenlerini anlamak gerekir. İnsanın *hatırlayış* edimini Platon'dan Aristoteles'e, Aziz Augustinus'a, Kant'a, Bergson'dan Husserl'e kadar hatta yirminci yüzyıl filozofu olan Paul Ricoeur'a kadar her çağda birçok düşünüre vardırmak mümkündür. Ricoeur (2005), *iz* kavramını temelde üç ayrı kullanım olarak birbirinden ayırır. Bunların ilki, nöral bilimlerde ele alınan kortikal *iz*ler; ikincisi, duygu *iz*lenimlerinin ve çarpıcı olayların etkisiyle oluşan zihinsel *iz*ler; üçüncüsü ise özel veya halka açık arşivlerde korunan belgesel *iz*lerdir (Ricœur, 2005, s. 112). Bu *iz*lerin ilkini biyolojik ya da tıbbi alanlarda incelenebilen nöroloji bilimi alanındaki *iz*ler oluşturur. İkinci kullanım, insanın duygu durumlarıyla ilişkili hatıra ya da anı oluşturan *iz*lerdir. Son kullanım ise belgesel *iz*ler yani maddelerin üzerindeki *iz*ler; edebiyat ve sanatta görüldüğü üzere insanın bıraktığı *iz*ler ya

[3] Burada da İlkel ve ilksel kelimeleri arasında anlam nüansına dikkat çekmek gerekli olabilir. İlkel kelimesi genellikle bahsedilen zamandan daha eski bir olguyu işaret eder genellikle. Vurgusu birinci el anlamından çok zamanı geçmiş anlamını taşır. Oysa ilksel kelimesi ile olgunun beliriş önceliğinin vurgusu daha anlaşılır hale gelmektedir.

da fiziksel etkileşimler sonucu maddelerin bıraktığı *iz*ler bu tanım içerisine dahil edilebilir. Ricoeur (2017), *iz* kavramının ne belgesel *iz*e ne de kortikal *iz*e indirgenemeyeceğini söyler. Çünkü bu *iz*lerin her ikisi de bilincin dışında varlık gösteren *iz*lerdir. Dolayısıyla bilincin bu *iz*lerle organik bir ilişkisi olmadığı için bu *iz*lerin bilinç dışı *iz*ler olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle kortikal *iz*ler kişisel bilinç dışında; fiziksel *iz*ler ise kolektif bilinç dışında konumlandırılabilir. Bu şekilde düşünerek kortikal *iz* kişisel *bellek* ve *unutuş*la ilişkilendirilebilirken, fiziksel (bir madde üzerine yazılmış-çizilmiş) *iz*[4] ise kolektif *bellek* ve kolektif *unutuş*larla (tarih, kültür, sanat gibi) ilişkilendirilebilir. Öte yandan üçüncü tür *iz* olan ruhtaki *iz*lenim-duygulanım ise doğrudan bilinçle ilgili olduğu için *hatırlayış*la ilişkilidir.

Basit bir *çizgi*nin *anlam*sal ilişkiler zincirine girerek bir şeyi aktarabilmesi kulağa büyülü bir şeymiş gibi gelse de insanın binlerce yıldır kullandığı bir yöntem olmuştur. Bu ilişki sistemleştikçe yazıya, özgürleştikçe sanata evirilmiş bir ilişki olarak kavranmalıdır. İnsanın, *duyum*sadığı şeyleri sadece *iz*ler oluşturarak anlatabilmesi belki de onu diğer canlılardan ayıran en belirgin özelliğidir. Bu özellik[5] ise insanın hatırlayabilmesi, hatırladığını kayıt altına alabilmesi ve bunu ifadeye dönüştürebilmesi davranışıdır. Eduardo Galeano'nun "resim çizme sanatı" başlıklı öyküsüne başvurmak, insanın bu kayıt altına alma becerisini ya da *iz* bırakma ihtiyacını vurgulamak için hatırlatıcı bir metin olacaktır.

> Korint Körfezi'ndeki yataklardan birinde yatan bir kadın odun ateşinin ışığında uyumakta olan aşığının profilini seyrediyor. Adamın gölgesi duvara vuruyor. Aşığı şu anda kadının yanında yatıyor, ama gidecek. Şafak vakti savaşa gidecek, ölüme gidecek. Aynı zamanda duvardaki gölgesi, onun yolculuk arkadaşı da onunla birlikte gidecek ve onunla birlikte ölecek. Şu anda henüz gece Kadın korların içinden yansı yanmış bir odun parçası alıyor ve duvara gölgenin konturlarını çiziyor. Bu çizgiler gitmeyecek. Kendisini kucaklamayacaklar ve o bunu biliyor. Ama en azından gitmeyecekler (Galeano, 2010a, s. 58).

Galeano'nun bu öyküsü, *çizgi*nin ya da çizme davranışının *bellek* ve *anlam*la ilişkisini *güç*lü bir dille vurgular. İnsanın *bellek*le olan biyolojik ilişkisinin dışında olan bu bağ, ilk akla gelen örnekleriyle, kaya *çizim*leri ya da mağara resimleriyle ilişkilendirilir. Burada İnsan neden *iz* bırakır? Sorusuna tekrar dönerek bu *iz* bırakma davranışı daha da detaylandırılabilir.

---

[4] Bir nesne üzerine bırakılan *iz*, 2.1.2. Sanat ve Hakikat İlişkisi başlığında, geçmişten değişmeden gelen anlamıyla, Aramice kökenli *hakk* kelimesiyle açıklanmıştır.

[5] Genellikle insanı diğer canlılardan ayıran temel özelliğin düşünme yetisi olduğu belirtilse de kanımca yeterli bir ayırım değildir. Nietzsche'nin "nesnelerin *duyum*sayıp *duyum*samadığını henüz keşfedemedik" dediği gibi insan dışında diğer canlıların düşünüp düşünemediğini henüz keşfedemedik sadece. Bundan dolayı insanı ancak geçmişi *hatırlama*sı, geleceği planlaması gibi bütüncül davranışları arasında *duyum*u kayıt altına alan yani dil kullanan bir canlı olarak diğer canlılardan ayırabiliriz.

Descartes'in "Cogito"su insanın varlığını düşünüşünde bulur; daha doğrusu insanın varlığını kuşkuculuğunda bulur. Öyleyse kuşku ve korku gibi temel dürtüler, insanın yaşama içkin varlığının en öncül ve köksel davranışları olarak düşünülmelidir. Nitekim korku gibi birçok davranışın, genellikle canlıların hayatta kalma olasılıklarını arttıran temel güdüler olduğu ileri sürülür. Ayrıca korku, insanın yaşamla ölüm arasındaki en ilksel *duyum*udur. Tam da bu noktada insanın ölen yakınlarını neden gömdüğü sorgulanabilir. İnsan neden ölüleri gömer? İnsanın ölümle olan bu yakın teması belki insanın neden *iz* bıraktığı sorusundan önce düşünülmelidir. Bu noktada insanın yaşamı hatırladığı gibi ölümü de *hatırlama*k istemiş oluşu, *iz* bırakmasının en makul nedenleri arasında varsayılabilir. İnsanlığın *iz*le olan bu ilişkileri -henüz keşfedilen bulgular ışığında- on binlerce yıldır ilk elden kültür ve sanatla ilişkilendirilmiştir. Diğer taraftan bu *iz* bırakış yaklaşık son beş bin yıldır da yazı olarak varlığını sürdürmüştür. İnsanın *anlam* oluşturma çerçevesinde *çizgi*yi bilinçli biçimlendirme yetisi insana ait yeni bir *bellek* biçimini de beraberinde getirmiştir. Böylelikle, *iz* bırakmayla başlayan ve *anlam* kazanan bu durum, insanın düşünme davranışına da katkı sunmuş, doğa karşısında var oluşsal anlamda *güç*lü bir avantaj ya da iktidar sağlamıştır.

Her canlının davranış kökeninde bir aidiyet-egemen olma ilişkisi dolayısıyla varoluşlarının devamlılığını sağlayacak bir *güç* istenci yatmaktadır. İnsan, doğada var olan potansiyel *güç*lere karşı kendi *güç* potansiyellerini kıyaslamış, üstünlüğü elde etmiş, gittikçe büyüyen, karmaşık hale gelen sosyal guruplar oluşturma ve kolektif çalışma eğilimi göstermiştir. Bu sosyal yaşam basit aile birimlerinden klanlar ve kabilelere, köyler ve kasabalara, kentler ve ulus devletlere kadar uzanmıştır. Bir arada yaşamaya ve kolektif hareket etmeye yatkınlığı olan insanın uygar toplumu oluşturması son bulgulara göre on bin yıllık bir süreci kapsar. Bir arada yaşama fikri beraberinde sosyal ilişkilerin tanımlanmasına katkı sağlarken, kişilerin birey olması adına öncü fikirlerin tohumlarının atılmasında da etkili olmuştur. On binlerce yıl suren bu gelişim, birçok medeniyetin, dilin, kültürün ve sanatın doğuşuna ve yıkımına sebep olmuştur. Nihayetinde monarşinin kendi erkini politik yönetimlerin ellerine bırakmasıyla insan, özne olma *güc*ünü kitlesel *güç*lere dönüştürmüştür. Kuşkusuz bütün bu dönüşüm ve diyalektik içerisinde sanatın ve sanatçının yeri sağlamlaşmış, yirminci yüzyılda meydana gelen hızlı dönüşümlerle sanat, kavramsal bütünlüğüne kavuşmuştur.

Dini fikirlerin gölgesinde varlığını sürdüren sanat aydınlanma hareketleriyle birlikte hızlı bir dönüşüm sürecine girmiş, düşünce tarihinde ve resim tarihinde yepyeni

olanaklara kapı aralamıştır. Bu süreçte sanatçılar, kilise ve soylular yerine burjuvalar, devlet kurumları ya da akademiler ile yakın ilişki içerisine girmiştir. Bununla birlikte, aydınlanma hareketlerinin oluşturduğu sınıf bilinci, toplumda yeni düşüncelere zemin oluşturmuş, giderek özgürleşen birey; sanat, felsefe ve bilimle olan ilişkisini yeniden düzenlemiştir. Bu süreçte sanatçılar da loncaların isteklerini değil, kendi varoluşlarından aldıkları *güç* ile ilişkili kendi düşüncelerini sanatla ilişkilendirmiş, bir anlamda *güc*ü kendi eline geçirmiştir. Bireyleşme yolunda yeni adımlar atan ressamlar, kendi öznelerini sanatlarının merkezine koyarak yeni yaklaşımlar geliştirmiştir. Böylelikle özgürleşen sanatçı, Romantizm ve Realizm gibi üslupların şekillenmesinde etkili olmuştur. Bu yeni yaklaşımların olanaklarıyla meydana gelen dönüşümler; sanatsal yaratı, yaratıcı eylem ve yenilikçi üretimler gibi sanat etkinlikleri hem sanatçıyı hem de *iz*leyiciyi geniş bir düşünme zeminine kavuşturmuştur. Romantizm ve Realizm akımlarının etkileriyle sanatçı özgürleşerek sanatın kavramsal alanını genişletmiştir. Böylece sanat ve sanatçı toplumun sürekli başvuracağı bir belleğe, bir anlağa dönüşmeye başlamış, insanın en karanlık yönlerini eleştirmekten, açığa çıkarmaktan geri durmamıştır. Nitekim birçok başyapıt analizleri insanın bu karanlık ve düzensiz yönlerini açık etmekte, insanlık belleğini canlı tutan bir *iz* olmaktadır.

Bilinçli bir eylem olarak insan belleğini canlı tutan bu *iz* bırakma yani insanın *hatırlama ve hatırlanma* istençlerinin kökeninde, bu tezin de ana kavramlarından biri olan *güç* istenci davranışı yattığı iddia edilebilir. Bu istenç felsefi, sosyolojik ya da psikolojik bir bağlamda inceleneceği gibi hem fiziki hem de metafiziksel bir uzamda da irdelenebilir. Bu amaçla *bellek*te bir var oluş biçimi yani *iz* olarak *güç* ve bunun karşılığı olarak kavramsallaştırılan *anafilaksi* kavramı, yirminci yüzyıl ressamları üzerine bir dizi okumalar ve uygulama çalışmaları yapılarak ortaya konulmuştur. Bu amacı gerçekleştirmeye çalışan tez, giriş bölümüyle birlikte toplam beş bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde sorun, amaç, önem, varsayımlar, sınırlılıklar ve yönteme dair tezin temel çerçevesi çizilmiştir. İkinci bölümde *güc*ün kavramsal çerçevesi felsefe ve sosyoloji gibi düşünsel alanlardan faydalanılarak oluşturulmuştur. Üçüncü bölümde yirminci yüzyıl resim sanatı üzerinden yeni yaklaşımlarla birlikte sanat ortamı ve sanatın düşünsel zemini irdelenmiştir. Ayrıca, biçim-içerik bağlamında resim sanatı ve *güç* ilişkisi incelenerek *güç ve anafilaksi* kavramlarına denk düşen fikirler üzerinden söylemde bulunan sanatçılar tartışılmıştır. Bu sanatçıların eserlerinde *güç* ve karşılığı olan *anafilaktik* yaklaşımlar tespit edilerek ulaşılan düşüncelere ve önermelere değinilmiştir. Dördüncü bölüm, *güç ve*

anafilaksi kavramlarının, eser yaratıcısının imgeleminde nasıl bir biçime dönüştüğünü ve bu dönüşümü karşıtlık ilkesine göre nasıl kavramlaştırdığına ve bu kavramlaştırma ışığında yapılan resimler değerlendirilmiştir. Son olarak beşinci bölüm olan sonuç ve değerlendirmede ise elde edilen bulgular ışığında önerilere yer verilmiştir.

1.1.Sorun

Töz, varoluşunu açıklamaya çalışan filozofların, ilk öğe olarak düşündükleri varlık, öz, değişen şeylerin özünde değişmeden kaldığı varsayılan idealist bir kavram olarak tanımlanır. Bu bakışla insanın düşünme edimi *güç* ile bilincin bir arada olduğu bir tür töz olarak varsayılabilir. İnsanlığın yer yüzündeki hakimiyeti göz önüne alınırsa bu bilinçlilik halinin *güç*-iktidar-ideoloji gibi birbirini kapsayan olgulara dönüştüğü, bu olguların da karşıt olguları yarattığı görülür. Elbette sanat bu olgulardan ve karşıtlarından bağımsız düşünülemez. Ancak insanlığın hızla çoğaldığı bir dünyada giderek silikleşen kavram ve düşünceler arasında sanatın ne'liği önemsiz ya da basit bir sorgu gibi karşılanmaktadır. Özellikle yirminci yüzyıl sonrası sanat-felsefe-bilim alanlarında giderek karmaşıklaşan kavramlar ve kategoriler bu sorgu alanını daha daraltmış gibi görünmektedir. Bu bakımdan sanatı alımlama ya da sanat yapma eylemlerinin düşünsel ve eylemsel soruşturmalarını yapmak gerekli görülmüştür. Bu tezde sanat, insanın hissi *duyum*larının dışavurumu olarak varsayılmış, insanın neden sanat yaptığı sorusunun *iz*i sürülmüştür. Bu arayış çerçevesinde de belirlenen sorun; insan neden *iz* bırakır? Sorusu etrafında kurulmuş, insanın *eyleme gücü*nün düşünüşle olan bağıntıları irdelenmiştir. Böylelikle *güç* ve *anafilaksi* kavramları, bu tez için iki ana kavram olarak belirlenmiş ve soruşturmanın kavramsal çatısı bu iki kavramın üzerine kurulmuştur.

Anafilaksi ve *güç* kavramlarının genel *anlam* içeriklerinden yola çıkarak, yirminci yüzyıl sonrası resim sanatında söz konusu kavramlarla ilişkili görülen sanatçıların sanatsal üretimleri incelenmiş, kavramın sanatsal yaratımla bağı ortaya konulmuştur. Bu yapılırken, sanatsal üretimlerin içeriğinin ele alınan *anafilaksi* ve *güç* kavramı ile doğrudan ilişkisinin olup olmadığı tartışılmış ve bu yönde incelemeler yapılmıştır. Bu bağlamda *anafilaksi* ve *güç* kavramlarının yaşama içkin sanat dahil her davranışta *iz*i sürülebilir mi? sorusu bu araştırmanın problematiği olarak tanımlanabilir.

1.2.Amaç

Bu tezin amacı; sanatı kavramaya dönük, düşünsel ve yaşamsal alanlarda sürekli kullanılan kodlama sistemi gibi düşünmeyi kolaylaştıran imgeler, simgeler ve kavramlar arasına yeni bir bakış açısı getirmektir. Bu bağlamda sanatçı, insanın sanat yapma etkinliğini, *güç*[6] karşısında bir tür direniş etkinliği olarak değerlendirmiş, sanat yapma etkinliğini tetikleyen ve *anlam* olarak olumsuzlanagelmiş *direniş*, *karşı duruş*, *başkaldırı* veya *isyan* gibi kavramlar ve eylemler yerine, tersinir bir perspektiften değerlendirilebilen bir kavram veya eylemle anlamaya çalışmıştır. Ayrıca sanatçı, bu yaklaşımla değerlendirmeyi ideolojik bir zeminden kurtarmayı amaç edinmiştir. Bu bakış açısıyla insanın sanat yapma etkinliği, tıp biliminden ödünç alınan ve nötr bir kavram olarak düşünülen *anafilaksi* kavramı çerçevesinde yeniden irdelenmiştir. Ayrıca bu tezde, yirminci yüzyıl resim sanatında *anafilaksi* ve *güç* kavramlarının; sanatçı, eser ve alımlayıcı arasında ilişkileri belirlemede iki çatı kavram olarak kullanılabileceği görülmüş, böylelikle sanatın kavramsal yönüne meraklı bir bakış sunmak amaçlanmıştır.

1.3.Önem

Bu tezde elde edilen sonuçlar; özellikle *güç* kavramının felsefi ve sosyolojik tanımları yapılarak resim sanatında biçimsel olarak nasıl var olduğunun temellerini ortaya koymuştur. Ayrıca eser çözümlemeleriyle bu varoluşun sebepleri araştırılmıştır. John Berger'in "Karşıdaki tepeyi gördüğümüzü kabul edersek o tepeden görüldüğümüzü de kabul etmemiz gerekir" (Berger, 2004, s. 9) dediği gibi kavrayabildiğimiz bir *güc*ün karşısında, etkileşim içerisinde olduğu başka bir *güc*ün var olduğunu kabul etmek de gerekmektedir. Bu bağlamda *güç* karşısında konumlandırılan *anafilaksi,* tepkisel bir davranış olarak ele alınmıştır. Bu tepkisellik, tıbbi bir terim olarak bilinen *travma* kavramında olduğu gibi insanın *iz* bırakışını karşılayan, insanın öz tepkilerine denk düşen bir kavram olarak tanımlanabilir. Böylelikle *anafilaksi* kavramı, sanat, felsefe ve bilim çerçevesinde, varlıksal ilişkileri anlamayı kolaylaştıran ortak bir kavram olarak kullanılabilir.

[6] Burada *güç* kavramı, Spinoza'nın Potestas tanımlamasına karşılık gelen bir kavram olarak kullanılmıştır.

1.4.Varsayımlar

Bu tez çalışmasında aşağıdaki varsayımlardan hareket edilmiştir. Varlıkların geçmişleri *iz*ler üzerinden okunabilir ve bu okuma alanları bir *bellek* biçimi olarak değerlendirilebilir. Varlığın ve varoluşun delilleri kuşkucu bir düşünüşün yanında *iz* ve *bellek* ilişkisi çerçevesinde de anlaşılabilir. Baruch Spinoza'ya göre, varlığın temelinde bulunan asıl kaynak tözdür ve tözü her şeyin yani varlığın özü olarak ele almaktadır. Bunun yanında, Spinoza, *potestas* ve *potentia agendi* kavramlarıyla *güç*[7] kavramını içkin ve aşkın olmak üzere iki ayrı düzeyde ayrıştırmış gibidir. Bu düzeylere göre *potestas* kavramı tahakkümü, *potentia agendi* kavramı ise eyleme *güc*ünü karşılayabilir. Böylelikle bir canlının kendinde var olan eyleme *güc*üyle varlığını sürdürdüğü düşünülebilir. Bu bakışla *potestas*, bu var oluşsal alanı sınırlandırırken, *potentia agendi*, sınırlara içkin bu alanı bir özgürleşme alanına dönüştürebilir. Diğer taraftan benzer bir yaklaşımla Nietzsche, öznenin varolma arzusunu *güç* istenciyle ilişkilendirir (Nietzsche, 1968, s. 333). Bu *güç* istenci, kendi başına istenç olarak da anlaşılabilir. Bu istencin etkileşimleri karşıt bir *güc*ü, bir karşı duruşu ya da davranışı tanımlayan yeni bir terim (*anafilaksi*) kullanmayı olanaklı kılabilir. Böylelikle bu yaklaşımlar ve varsayımlardan yola çıkarak, sanat alanında ortaya konan eserler incelenebilir veya eserler üretilebilir.

1.5.Sınırlılıklar

Bu araştırmanın kapsamı içerisine özellikle üçüncü bölümde, resim sanatında yirminci yüzyıldaki sanatsal üretimler dahil edilmiştir. Ayrıca tezin bütünlüğünü sağlamak amacıyla insanın sanatla en ilksel ilişkisinden bazı çalışmalara da kısaca değinilmiştir.

1.6.Yöntem

Bu tezde, Paul Ricoeur'un yorumsamacı yaklaşımı dahilinde yirminci yüzyılda, *güç* ve *anafilaksi* kavramları çerçevesinde çözümlenebilecek resim sanatı ve sanat eserlerinin değerlendirmeleri yapılmıştır. Ricoeur'un yorumsamacı yaklaşımına göre; "söylemin yapısı için temel olan olay ile *anlam* arasındaki diyalektik, anlama veya kavrama ile

[7] Spinoza tarafından kullanılan, Latince potestas ve potentia terimlerin çoğu Avrupa dilinde (İtalyanca'da potere ve potenza, Fransızca'da pouvoir ve puissance, Almanca'da Macht ve Vermögen) farklı korelasyonlara sahip olmasına rağmen, İngilizce sadece "power" gibi tek bir terim karşılık bulmaktadır. Genel olarak, potestas merkezi, aşkın komuta gücünü karşılarken, potentia yerel, acil, öznel gücü karşılamaktadır (Negri, 2000).

açıklama arasında, okumadaki diyalektiğe mütekabil bir diyalektik doğurur" (Ricoeur, 2019, s. 87). Böylelikle, söylem ile okuma edimindeki diyalektik yapı birbiriyle örtüştürülerek *güç ve anafilaksi* kavramlarının yirminci yüzyıl resim sanatından seçilmiş sanatçıların eserleriyle ilişkisi kurularak yeniden yorumlanmıştır.

1.6.1. Evren ve örneklem

Araştırmanın evrenini, yirminci yüzyılda yaşamış ve yaşayan *güç* ve *anafilaksi* kavramlarına uygun eserler üretmiş sanatçılar oluşturmaktadır. Bu çalışma evrenine bağlı olarak, amaçlı örnekleme[8] yöntemine göre, dünyanın farklı coğrafyalarında yaşayan, *güç ve anafilaksi* kavramlarına denk düşebilecek yaklaşımları eserlerinde imgesel ve kavramsal alt yapı olarak kullanan sekiz sanatçının, yaşanan toplumsal olaylardan yola çıkarak oluşturdukları çalışmaları örneklem olarak belirlenmiştir. Bu sanatçılar ve eserlerine ait bilgiler aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

Tablo 1.1. *İncelenecek sanatçıların bilgileri*

No	Sanatçı	Ülkesi	Eseri
1	Käthe Kollwitz (1867, 1945)	Almanya	Die Gefangenen (Tutuklular), 1908
2	Max Beckman (1884-1950)	Almanya	Departure (Ayrılış), 1932
3	Otto Dix (1891-1969)	Almanya	Gross Stadt (Metropolis), 1928
4	Ben Shahn (1898-1969)	Amerika	The Passion of Sacco and Vanzetti (Sacco ve Vanzetti'nin Çilesi), 1931–1932
5	Francis Bacon (1909-1992)	İngiltere	Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X (Velázquez'den sonra çalışma Papa X. Innocent), 1953
6	Leon Golub (1922-2004)	Amerika	Vietnam II, 1972
7	Nikki de Saint Phalle (1930-2002)	Fransa	Tir (Ateş) adlı Performansı, 1961
8	Fernando Botero (1932-)	Kolombiya	Abu Ghraib (Ebu Gureyb) 52, 2005

[8] Araştırmacının olgu ve olayları, kendisinin çalışmasıyla ilişkilendirdiği örneklemi iki ya da daha fazla aşamalardan oluşturarak çalışmasına dahil etmesidir.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Düşünsel/Davranışsal Olarak Güç ve Anafilaksi Kavramı

Başlangıç olarak *güc*ün, tanımlanması zor ve çok yönlü açıklanabilen bir kavram olduğunu belirtmek gerekir. Sosyal bilimler alanının dışından başlayarak, özelden genele bir bakışla *güç*, "işin bir kuvvet tarafından yapıldığı oran olarak" (Walker ve Halliday, 2011, s. 185) ya da zamanla açığa çıkan enerji olarak tanımlanır. Sözlükteki genel anlamıyla ele alınırsa *güç*; "fizik, düşünce ve ahlak yönünden bir etki yapabilme veya bir etkiye direnebilme yeteneği, kuvvet, bir olaya yol açan her türlü hareket" (TDK, 2019), yapma-etme kapasitesi olarak anlaşılabilir. Bunun yanında bir şeyin başka bir şeye etki etme potansiyeli olarak da açıklanabilir. Ayrıca bu etki hem fiziksel hem de metafiziksel bir bağlamda düşünülebilir. Örneğin Rollo May (2018), Antik Yunan filozoflarının *güc*ü, *olmak* şeklinde tanımladıklarını söyler. Belki de bu nedenle Heraklitos, *güc*ü bir oluş olarak görmüş ve bu oluşun sürekli bir akışta olduğunu ileri sürmüştür. Diğer taraftan, *güç istenci* tanımıyla Nietzsche, *Élan Vital* yani yaşam *güc*ü tanımıyla da Bergson gibi filozoflar, *güç* unsurunu, bütün canlılarda var olan bir edim olarak vurgularlar (May, 2018). Öte yandan *güc*ü davranış olarak ele almak gerekirse; bireyin istediğini elde etme yetisi, bu yönde başkalarının davranışlarını etkileme becerisi gibi tanımlamalar yapılabilir. Nitekim insanın toplum üzerinde, bireysel ya da kolektif bir etki yaratarak iktidar elde etmesinin karşılığı bu edimde bulunabilir. Bu bakımdan *güc*ün hem yaşamsal hem de varlıksal şeyler arasında öncül bir etki olması, *güç* kavramını bu tezin kavramsal çerçevesini oluştururken etraflıca irdelemeyi gerektirmiştir.

Enerjinin, fizik biliminin temel kavramı olduğu gibi Bertrand Russell, aynı şekilde *güc*ün, sosyal bilimlerde temel kavram olarak ele alınabileceğini söyler (Harrison, 2008, s. 9). Russell, *güc*ün tanımını, sosyal bilimlerle fizik arasında bir benzerlik ilişkisi içinde açıklamış olsa da Joseph S. Nye (2011), bu iki alan arasındaki paralelliği kabul etmekle birlikte, enerji ve *güç* arasındaki ayrıma vurgu yapar. Nye, bu ayrımı şu şekilde belirtir; "Zira fiziksel anlamda enerji oldukça kesin bir biçimde ölçülebiliyor. Oysa '*güç*', farklı şartlar altında biçim değiştirebilir ve gelip geçici olmak gibi bir özelliğe sahip olan insanlar arasındaki ilişkilerle ilgili bir şeydir" (Nye, 2011, s. 6). Bu noktada, Joseph S. Nye'ye göre *güc*ün tanımına yer vermek gerekir;

> Birçok temel fikir gibi güç de tartışmaya açık bir kavramdır. Gücün kabul görmüş ortak bir tanımı yoktur ve seçilen tanımlama, bireyin çıkarlarını ve değerlerini yansıtır. Bazıları gücü, değişiklik veya değişikliğe karşı durma yeteneği olarak tarif eder. Bazılarına göre ise güç istediğini elde etme yeteneğidir. Bu geniş kapsamlı tanım, gücün farklı toplumlar üzerine uygulanmasını içerdiği kadar doğal olayları etkileme anlamında da kullanılmaktadır. Belki

> de gücün sözlük anlamına bakarak işe başlamak en doğrusu; güç iş başarma kapasitesidir, sosyal bağlamda ise istediklerimizi elde etmek amacıyla başkalarını etkileme yeteneğidir. […] Güç ilişkilerinde, zarar gören tarafın da düşüncesi çok önemlidir. Başkaldıran bir muhalifi öldürerek veya başka bir yolla cezalandırarak gücünü kanıtlamaya çalışan bir diktatör, bu zorbalıkla, şehit ve kahraman olarak toplumu etkileme arzusunda olan maktulün amacına hizmet etmiş olmaktadır. Gücü, amacının tersine bir durum meydana getirmiştir (Nye, 2011, s. 7).

Ancak *güç* kavramının felsefe alanında tanımını yapmanın diğer bilimlerde olduğu gibi *anlam*sal zorlukları barındırdığı görülmüştür. Örneklendirmek gerekirse *bilgi* olarak *güç*, doğadaki *güç*, toplumsal veya bireysel *güç* ve sanat olarak *güç* gibi farklı bakış açıları tercih edildikçe *güc*ün tek bir tanımını yapmak da bir o kadar zorlaşmaktadır. Yine de bu zorluklara rağmen *güç* kavramının genel olarak kavramsal bir çerçevesinin çizilmesi bu tezin kavramsal dayanakları bakımından önemlidir.

Nietzsche (1968) yaşamı, ortak bir beslenme tarzıyla birbirine bağlanmış *güç*lerin çeşitliliği olarak tanımlar. Yaşamdaki bu çeşitlilik, sürekli birbiri ile ilişki halinde olan şeylerden her birinin diğeri üzerinde üstünlük kurmasını sağlayan *güç* ilişkilerinden oluştuğu ileri sürülebilir. Bu üstünlük, *güç* ilişkileri içerisinde galip geleni diğerinden daha değerli yapan bir durum olarak algılanmamalıdır. Buradaki üstünlük hali, insani olarak *duyum*sanan *güc*ün aksine, bir şeyin diğer şeye karşı var olma istencinin ya da var olma *güc*ünün azlık veya çokluk oranıyla ilgili gibi görünmektedir. Nitekim Nietzsche, maddelerin birbiri üzerindeki etkileri göz önüne alındığında bu ilişkiyi şöyle açıklar: "Ahlaklılığın tuzu biberi olan kimyasal kanunlardan konuşmaktan kaçınıyorum. Bu daha ziyade *güç* ilişkilerinin mutlak olarak kurulmasıyla ilgili bir meseledir: *güç*süz olan, bağımsızlık derecesini ileri süremediği oranda, *güç*lü *güç*süz üzerinde hakimiyet kurar — burada insaf yoktur, merhamet yoktur, hatta 'kanunlara' saygı bile yoktur!" (Nietzsche, 2014). Nietzsche'nin belirttiği bağımsızlık derecesi ister maddesel düzeyde ister canlılık düzeyinde olsun, var olma istenci olarak *güç* ilişkilerinde; *güç*lü ve *güç*süzün konumunu belirlemede bir ölçüt gibi işlev görmektedir. Dolayısıyla *güç* kavramının kendi başına varolan bir kavram olmadığı görülmektedir.

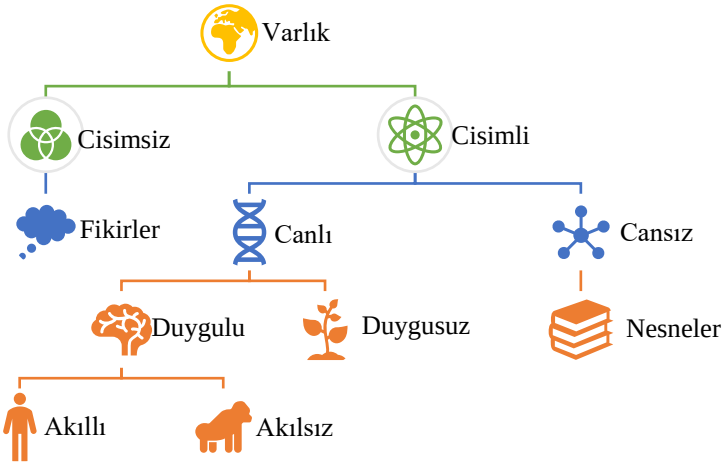
Nietzsche'nin *güç*lü-*güç*süz örneğinde olduğu gibi bu etkileşimin belirmesinde karşı bir *güç* (*anafilaksi*) önkoşuldur. Başka bir alandan bakılırsa *güç* ilişkileri, iki maddenin birbiri ile etkileşimi yani etki-tepki yasasıyla anlaşılacağı gibi, insanın davranışları için de *güç* istenci çerçevesinde benzer yaklaşımlar benimsenebilir. Bu tezin

başlığında yer alan diğer bir kavram olan *anafilaksi*[9] kavramı tam da bu noktada düşünsel olarak *güc*ün karşısında konumlanan bir kavram olarak düşünülmüştür. Kelime anlamı "Yunanca karşı koruma" olan *anafilaksi*, tıp literatüründe vücudun alerjik reaksiyon göstermesini tanımlayan bir terim olmasının yanında etkin bir *güç* karşısında verilen karşı koruma tepkisi olarak düşünülebilir. Yani *anafilaktik* tepki[10]; bir *güç* karşısında beliren zıt doğrultuda başka bir *güç* olarak anlaşılabilir. *Anafilaksi* terimi aracılığıyla biyolojik bir durumun tanımını yapmanın yanında, davranışsal ya da sosyolojik bir durumun tanımı da yapılabilir. Öyleyse, bireylerin ya da toplumların bir etken *güç* karşısında, karşı koruma davranışı geliştirmeleri *anafilaktik* bir durum olarak tanımlanabilir.

Bir şeyi *anlam*ak ve açıklamak için "İnsan neden bilmek ister?" gibi kavrayışa dönük öncül sorular sormak gerekir. Nietzsche bu merakı bütüncül bir bakışla *güç* kavramıyla temellendirmiş gibi görünmektedir. Ona göre *güc*ü istemek aynı zamanda *hakikat*i de istemektir. Bu düşüncenin temelindeki yönelim olan istenç, tüm yaşayan şeyler için temel bir güdü olarak açıklanabilir. Öyleyse, ihtiyaçtan kaynaklı bir durum gibi algılanan bu istenç fenomeni nedir? Baruch Spinoza'nın töz kavramına bakılırsa, kendiliğinden olan bir var olma *güc*ünden söz ediyormuş gibi yorumlandığı görülmektedir. Bu "kendiliğinden" vurgusunu daha da açık ele almak gerekirse; *güc*ün davranışın kökeni olan yani harekete geçirmeyi tetikleyen, bir davranış ya da duruşa neden olan ilk akla gelen *anlam*ıyla enerji gibidir. Böylelikle "var olmanın" arkasındaki *güç*, Nietzsche'nin *güç* kavramının temeli olan istencin de kökenini oluşturan *güç* olduğu ileri sürülebilir. Böylelikle töz kavramı başlangıç referansı alınarak, düşünce üreten bir varlık olan insana doğru bir mantıksal harita çıkarılabilir (Şekil 2.1.).

[9] *Anafilaksi* ya da *anafilaktik* şok, vücuda giren etken bir madde sonucu ani tepkilere neden olan ve ölümlere sebebiyet verebilen ciddi bir alerjik reaksiyona verilen addır. Bu reaksiyon, bazı akyuvarların ürettiği proteinlerden kaynaklanmaktadır. Bu proteinler de vücuttaki savunma mekanizmasını harekete geçirerek bir dizi reaksiyonlara sebep olmaktadır. Nobel ödüllü Profesör Charles Robert Richet ve Jules Paul Porter'in 1902 yılında, bağışıklık sistemi üzerine yaptıkları deneylerin sonucu elde ettikleri bulguyu tanımlamak için *anafilaksi* tanımını kullanmışlardır. Türetilen bu terimin kökeni, Yunanca a; "karşı" ve phylaxis; "koruma" kelimelerinin birleşiminden oluşur (Cohen ve Zelaya-Quesada, 2002, s. 334). Bunun yanında hem bireyin hem de toplumun belirli bir çerçevede organik bir yapı olduğu düşünülürse *anafilaksi* kavramı toplumun ve toplumun içindeki bireylerin davranışlarının tanımlanmasında da kullanılabilir. Nitekim bu kavram tezde özne olarak sanatçı davranışının, sanat yapma *güc*ünün tanımlaması *anafilaksi* kavramıyla açıklanmıştır.

[10] Anafilaktik tepki, bir canlının ya da bir insanın hayati sınırlamalar ya da engellemeler karşısında verilen, oryaya konan her türlü bilinçli bilinçsiz davranış anlamında türetilmiştir.



Şekil 2.1. *Porphyrios Ağacı*

Aristoteles'in beş tümel ayrım fikri temelinden geliştirilmiş olan bu şema üzerinden, tözden başlayarak akıllı insana ulaşan bir *iz*lek düşünülebilir. Bu şemada cisimsiz ve cisimli olarak ayrıştırılan kavramlar varlığı iki temel düzeyde bölmüştür. Cisimsiz olan varlık türü soyut şeyleri, yani metafizik alanı oluşturmaktadır. Cisimli varlıklar ise nesnel dünyanın elemanları olarak görülebilir. Bu nesnel dünyanın elemanları arasındaki *güç* ilişkileri düşünüldüğünde, varlıklar içerisinde tözün bilme isteğinden kaynaklı bir istence denk düştüğü ve düşünce üreten, *hatırlayan* ve *unutan* insanın yeri diğer nesne ve canlılara göre, Nietzsche'nin *güç* istenci bağlamında belirlenebilir.

Bir kavramın düşünsel olarak anlaşılması kadar, davranışsal olarak da anlaşılması önemli görülmektedir. Genel bir çerçeveyle davranış, *anlam*lı hareketler olarak tanımlanır. Görece ayrıntılı bir açıklamayla davranış; bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, içsel ve dışsal uyaranlara karşı verilen *duyum*sal, fiziksel ve/veya bilişsel tepkiler olarak görülebilir. Bu davranışların yaşamsal faaliyetlerle doğrudan ilişkili olduğu düşünülürse, beslenme, üreme ve barınma davranışlarının salt bir varoluş amacı taşıdığını söylemek de yanlış olmaz. Nitekim bu yaşamsal yönelimin arkasında bir *güc*ün olduğu bugüne kadar birçok düşünür tarafından ileri sürülmüştür. Örneğin Spinoza'nın *potentia agendi* yani "eyleme gücü" tanımı bu çok sayıdaki tanımlardan biridir. Ulus Baker, Spinoza'nın düşüncelerinin ana ilkesi olan "Conatus Teorisi"nde, her varlığın kendi *güc*ü ölçüsünde var olmaya çabaladığını, bir şeyin yok olabilmesi için onu yok edecek *güc*e sahip bir dış etken/*güc*ün zorunluluğunu savunduğunu söyler (Baker, 2014). Tam da bu noktada bireyin bu *güc*ünü kullanma tercihi olan eyleme *güc*ü ortaya çıkar. Baker'e göre Spinoza, iktidar ile *güç* arasında bir ayrım yapar ve iktidarı, bireyi kendi *güc*ünden alıkoyan bir

mekanizma ya da bir işleyiş olarak görür. Spinoza, ket vuran bu mekanizmaya *potestas* yani "hükümranlık *güc*ü" der. Ona göre bu *güç*, gerçek anlamda yapıp etme *güc*üne tekabül eden bir *güç* değil, toplumsal sözleşmeler aracılığı ile bir egemene devredilen *güç*tür. Kısaca, Spinoza'ya göre her canlının yaşamını sürdürme çabasını destekleyen her karşılaşma, bir özgürleşme durumu olarak anlaşılabilir. Baker de *Potestas*'ın bu özgürleşme durumunu ortadan kaldıran şey olduğunu vurgular (Baker, 2014). Nitekim insanın bilme arzusunun yaratılış efsanesinden beri yasaklı[11] oluşu onun özgürleşme arzusunun yasaklandığını haklı çıkarmaktadır.

Rollo May *Güç* ve Masumiyet kitabında; "Yaşayan kişi için *güç*, bir teori değil, her gün yüzlerce kez karşılaşmak, kullanmak, yararlanmak, mücadele etmek zorunda kaldığı daima mevcut bir realitedir" der (May, 2018). Bu düşünceler ışığında, yaşam içerisinde sürekli davranış halinde olan bireyin, *güç* kavramıyla sürekli olarak ilişki halinde olduğu anlaşılmaktadır. Öyleyse, bir şeyin varlığı bir *güc*e dayanıyorsa eğer, onun varlığını tehdit eden *güc*ün varlığını da kabul etmek gerekir. Buradaki *güç* çatışması incelendiğinde iki perspektiften bakılabilecek bir durum belirir. Öyleyse *potestas*ın insanın özgürleşmesi önünde engel teşkil eden *güc*e karşılık geldiği varsayılırsa, *potentia agendi*nin de *anafilaktik* davranışa denk düştüğü ileri sürülebilir. Bununla beraber, yaşam döngüsü içerisinde bir canlının varlığının tehdit altında olması halinde, içgüdüsel olarak karşı koruma davranışı göstermesi anlaşılır hale gelmektedir. Yani, o canlı yaşamını sürdürebilmek için varlığını tehdit eden *güç* karşısında *anafilaktik* bir davranış geliştirecektir. Böylelikle, *güc*ün *anafilaktik* davranışla ilişkisi kolaylıkla çözümlenebilir. Her ne kadar *güç* ve *güç*le ilintili davranışların incelemeleri genellikle kavramsal ve düşünsel bir çerçevede tartışılagelmiş olsa da bu tartışmaların köklerinin, sanat ve tarih bağlamındaki ilişkileri de göz ardı edilmemelidir.

Sanatın insan yaşamına ve toplumsallaşmasına hayati olanaklar sunduğu göz önüne alınırsa, *güç* ve sanat arasındaki ilişkilerin bir *hatırlayış* edimi üzerinden gerçekleştiği görülür. Nitekim okuma ve yazmanın henüz insan yaşamına girmediği ya da hiç bilinmediği insanlık tarihinin uzun ve karanlık dönemlerinde, sanatın, bir tür arşiv işlevini de yerine getirdiği görülmektedir. Sanatın en ilksel örnekleri olarak sayılabilecek insanın ardına bıraktığı bu *iz*ler, şimdinin kaydını geleceğe miras bırakmış ve böylelikle geçmişi bilinebilir kılmıştır. Kısacası Nusret Polat'ın "Sanat, Hafıza ve İktidar" başlıklı yazısında

[11] Yaratılış efsanesindeki yasak ağacın bilgi ağacı oluşu "Sanat ve bilgi ilişkisi" başlığı altında açıklanmıştır.

belirttiği gibi sanatın tarih öncesi çağlardan bugüne değin insanlık tarihine katkı sunan bir *güc*ünün olduğu dikkate alınmalıdır (Polat, 2014). Sanatın potansiyel olarak barındırdığı bu *güc*ün köklerini *hatırlayış* edimine kadar dayandırmak mümkündür. Nitekim; sanat, tarih ve *bellek* arasında böylesine köklü bir bağ bulunmaktadır. Bu bağ, olayların ya da herhangi bir şeyin tasvirini yaparak bir anlamda *bilgi*yi bir *bellek* alanı olarak işleyebilmek anlamına gelir. Dolayısıyla Lisa Saltzman'nın, "Art Through Time: A Global View" belgeselinin "History and Memory" bölümünde belirttiği üzere kökenlerinden beri sanat her zaman bir *hatırlayış* edimi ile ilgili olmuştur (Saltzman, 2009). Buna ek olarak yine aynı belgeselde, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesinde Medya Sanatları Küratörü olan John Hanhardt'ın dediği gibi: "Bir mağaradaki bir bizondan, Rönesans resminin büyük tarihine, fotoğrafçılığa, sinemaya değin sanat, tarihin ve geçmişin anılarını şekillendirmekle ilgilidir" (Hanhardt, 2009). Diğer bir deyişle sanat, zaman karşısında geçici kalan insan yaşamının bir direnci olarak belirmektedir. Bu bakışla zamanın ve doğanın bu direnci kırmaya dönük bir *güç* olduğu düşünülürse, insanın sanat ediminin de bu kısıtlamalar karşısında *anafilaktik* bir *güç* olarak belirdiği yorumu yapılabilir. Böylelikle bu tezde, *anafilaksi* kavramının sanatsal üretim ya da yaratımlarla nasıl ilişkilendirilebileceği üzerine iddialar ileri sürülebilir.

Doğa karşısında yaşamını pekiştiren ve kontrol edebildiği her *güc*ü kendi lehine kullanan insan, tarihin kaydını tutmaya başladığı günden bu yana yaşamın zorluklarını aşmayı öğrenmiş, yeryüzündeki nüfusunu giderek artan bir ivmeyle yükseltmiştir. Yaşamın olanaklarıyla, insanlık tarihinin bu karmaşık girift *güç*ler dengesi arasında kimi toplumlar *iz* bırakmadan yok olurken, kimileri de düşünsel kabiliyetlerini geliştirmiş, sanat, felsefe ve bilim gibi alanlarda büyük ilerlemeler kaydetmiştir. Bu bakışla, sanatçının sanat aracılığıyla bu olanaklar ya da olanaksızlıklar içinde kendi varoluş sürecinin kayıtlarını tuttuğu anlaşılmaktadır. Nitekim bugüne değin ulaşan sanat eserleri üzerinden bu kayıtlar okunabilmekte, geçmişe dair *bilgi*ler bugünün bakışıyla yorumlanabilmektedir. Tam da bu noktada insanın bu kayıt tutma ediminin, *güç* karşısında *anafilaktik* bir edim olduğu iddia edilebilir.

Varoluş serüveni boyunca kişiler ve kitlesel topluluklar sadece kendi yaşamları üzerinde *güç* sahibi olmakla kalmayıp başka kişiler ve/veya toplumların üzerinde de *güç* sahibi olmayı istemiş ve bu amaç doğrultusunda büyük çabalar göstermiştir. Sanatın da bu serüvene dahil olduğu düşünülürse, tarihin çeşitli aralıklarında ortaya çıkan *güç* çatışkılarının belgelenmesinde özellikle görsel sanatların yadsınamaz bir yerinin olduğu

görülür. Bunun yanında sanat, ne yazık ki savaşların ve yıkımların yarattığı insana dair birçok olumsuzlukların da kaydını tutmuştur. Olumlu ya da olumsuz her kayıt, insanlık için hem kişisel hem de kitlesel düzeyde karşılık bulabileceği *anlam*ları ifade etmenin en etkili yollarından olmuştur. Öyleyse kronolojik bir sıralamayla, insanın sanatı *anafilaktik* bir tutum olarak kullandığının tespitlerini yapmak iddianın güçlendirilmesi açısından yerinde olabilir. Bu bakımdan, tarihsel olarak çeşitli olaylar karşısında sanatçıların nasıl bir üretim biçimi tercih ettiklerine ve bu davranışların belirli bir *güç* karşısında *anafilaksi* kavramına denk düşüp düşmediğine bakılabilir.

Görsel 2.1. *Franz Hogenberg, "Kalvinist İkona kırıcılık", 41,9 x 55,88 cm, Gravür Baskı, 1566, Hamburger Kunsthalle, Hamburg*

On altıncı yüzyılda Avrupa'da büyük bir Protestan reform hareketi birçok ülkede toplumsal değişim ve dönüşümlere sebebiyet vermiştir. Bu dönüşümlerin toplumun düşünce yapısına ve yaşam pratiklerine etki ettiği gibi, dönemin sanat algısı üzerinde iktidar kurmayı arzulayan liderlerin ve bu liderlerin düşüncelerinin tarihsel metinlere kaydının düşülmesine de neden olduğu söylenebilir. Örneğin bu hareketin öncülerinden John Calvin'e[12] göre sanat taklit ve illüzyondan ibaret olduğu için ikon kırıcı bir sürecin başlangıcı tetiklenmiştir. Calvin'in 1540'da bilinmeyen bir genç öğrenciyle yazışmalarında "belli görsel sanat türlerine, özellikle de dini görüntüye karşı çıktığı açıktır" (Joby, 2007, s. 2). Her ne kadar Calvin, bütün görsel sanatlar alanlarının

[12] Fransız din reformcusu. 16. yüzyılda Avrupa'da gelişen Reform hareketinin en önemli önderlerinden olan Jean Calvin, Kalvinizm mezhebinin kurucusudur. Ayrıca, Presbiteryenlik üzerinde derin izler bırakmıştır. Jean Calvin, 10 Temmuz 1509 tarihinde Noyon, Fransa'da doğmuştur.

karşısında durmasa da Kalvinist vaizlerin vaazlarından etkilenen insanlar, on altıncı yüzyıl ortalarında birçok kilisedeki resimlere ve heykellere saldırmıştır. Nitekim Hogenberg'in "Kalvinist İkona kırıcılık" gravüründe görüldüğü gibi ikon kırıcı girişimlerin giderek nasıl bir kaosa ya da yağma olaylarına dönüştüğü sanat aracılığıyla kayıt altına alınmıştır (Görsel 2.1.).

Görsel 2.2. *Francisco de Goya, Y no hai Remedio (Yapacak Hiçbir Şey Yok), 14,5 x 16,5 cm, Gravür Baskı, 1810-1823, Metropolitan Sanat Müzesi, New York*

Hogenberg'in gravürü; kilisenin mobilyalarını, sunaklarını ve panel resimlerinin tahrip edildiğini açıkça gösterir. On altıncı yüzyıl ortalarına ait bu gravür, ikona kırıcı toplumda tasvir yasağı fikri ile başlayan yağma ve talan durumuna dönüşen bir kaos anının kaydı olarak görülebilir. Bir taraftan organize bir şekilde imgelerin üzeri Kalvinistler tarafından boyanarak kapatılırken, diğer taraftan amacın dışına taşmış yağma görüntüleri Kalvinistlerin karşı çıktığı bir biçimle tasvir (dini anlatım içeren bir tasvir olmasa bile) edilmiştir. Gravür baskı resimlerinin geçmişe ilişkin böylesine belge özelliği taşıması ve yazınsal alanlarda basım tekniği olarak kullanılması sanatçı için tarihe not düşme olanağı sunmuştur. Böylelikle bu kayıtlar, hakim *güç* karşısında (bilinmesi istenmeyen şeylerin kaydı olduğundan) davranışsal olarak *anafilaktik* bir *güç* olarak görülebilir. Gravür baskının olanaklarını kullanan başka bir sanatçı ise Francisco Goya'dır. Saray ressamı olan Goya, Napolyon'un İspanya'yı işgali sırasında, Fransa'nın

vahşetini kaydetmek için 1808'de Zaragoza kentine gönderilişiyle başladığı ve savaş süresince devam ettiği çizimler, vahim bir savaşın kan donduran felaket betimlemeleri ile tarihe unutulmaz kayıtlar olarak geçen bir dizi baskı-resimle sonuçlanmıştır (Görsel 2.2.). Öte yandan gravür baskı gibi birçok sanat formunun geçmişten bu yana yapılagelen insanlık tarihinin kayıtları olarak irdelenişi, akıllara bu yaratımların belgesellik niteliği taşıyıp taşımadığı sorusunu getirebilir. Mustafa Okan (2006) Goya'nın bu kayıtları üzerine, "Bunlar yaşanan feci olayların harfi harfine birer kaydı mıdır? Yoksa bunlar kurgusal bir *anlam* dizgisi olarak mı tasarlanmıştır?" Sorularını sorarken, tam da bu belgelik sorgulamalarına ışık tutacak önemli saptamalar yapmıştır.

Okan'ın tespitleri şu şekildedir:

> Goya'nın her bir sahneyi kurgularken izlediği yöntem, gözün görüş alanı içinde görünenlerin aktarılmasına değil onların görünüşlerinden kaynaklanan sınırlılıkların etkisizleştirilmesine dayanır. Böyle düşünüldüğünde, göz, pasif bir araç değil, aktif zihinsel eylemin görüş gücünün gerçekleşme alanıdır. Bunu, kaydetmekle tanımlamak arasındaki fark olarak açıklamak olanaklıdır. Eğer başka bir şekilde söylemek gerekirse, kayıt altına almanın kısıtlayıcılığından uzak durmak istemiştir Goya. Bu saptama, kaçınılmaz olarak iki uçlu bir tartışmanın önünü açar. İlki, bu görüntü oluşturma tarzı öznelliğin egemenliğini onaylayarak izleyiciyi ikna etmekten kandırmaya doğru evirilen bir alımlama sürecini tetiklemez mi? Diğer soru da en az ilki kadar zorludur: Kayıt altına almak ile tanığı olmak arasındaki ilişki dağıtmak tanıklığın dayanaktan yoksun bırakılması olarak sonuçlanmayacak mıdır? (Okan, 2006, s. 133).

Goya, arkadaşı Cean Bermudez'e, 1824 yılında bıraktığı çalışmaların üzerine, *"85 baskıda Bonaparte ile İspanya'daki kanlı savaşın ölümcül sonuçları ve diğer anlamlı ifadeler. Orijinal, ressam tarafından yaratılmış, çizilmiş ve oyulmuştur, Don Francisco de Goya y Lucientes."* başlığını not düşmüştür (Okan, 2006). Başlıkta belirtilen, "yaratılmış" sözcüğü üzerinde biraz durmak ve düşünmek gerekirse, resim sanatının bir yüzeyde yanılsama yaratma fikri ve bu fikrin bir yanılsama doğuracağı düşüncesi ilk önce akla gelebilir. Nitekim, Goya'nın gördüklerini betimlediği vurgusu, diğer eserleri incelendiğinde de kolaylıkla okunabilir. Fakat Mustafa Okan'ın da ısrarla üzerinde durduğu gerçeklik ve yanılsama durumları nedir? Bu soruya kısaca cevaplar aramak, Goya'nın resimlerinin gerçeklik alanını oluşturan olaylar karşısında geliştirdiği *anafilaktik* davranışı tespit etmek için belirleyici olacaktır.

Görünenin aldatıcı olabileceği fikri, birçok düşünür ya da sanatçı tarafından defalarca vurgulanmıştır. Nitekim Descartes, ünlü sözünü söylemeye bu yaşamın gerçek mi yoksa rüya mı olduğu kuşkusuyla yola çıkar. Öyleyse resim sanatında biçimsel olarak kullanılan taklit, temsil veya benzeşim sorunsalı, gerçekle yanılgı arasında bir uçurum yaratmaz mı? Okan'ın tespitleri üzerinden düşünüldüğünde, "Savaşın Felaketleri" dizisinde sanatçının betimlediği olayların ya da durumların birebir kaydı (günümüz

medyasında olduğu gibi fotoğrafik ya da şeylerin dolayımsız birer kaydı gibi) olmasa da söz konusu olan şey, *iz*leyen kişiye "olan bitenlerin *duyum*unun" aktarımıdır. Bu *duyum* ve bu *duyum*un *anlam*ı ise bir "gerçeğe" denk düşmektedir. Tam da bu noktada aranan, anlatılmak istenen veya iletilmek istenen şeyin bir *güç* karşısında *anafilaktik* bir duruma denk düşen bir davranış olduğu ileri sürülebilir.

Görsel 2.3. *Francisco de Goya, "Madrid'de 3 Mayıs 1808 veya Kurşuna Dizilenler", 268 x 347 cm, Tuval yüzeyine yağlıboya, 1814, Prado Müzesi, Madrid*

Bir davranışın *anafilaktik* bir durumu karşılaması için daha önce de belirtildiği gibi *güc*ün karşısında konumlanan bir davranış olması gerekir. Nitekim, gerçeklere denk düşen *anlam*lar veya *duyum*lar içeren sanat eserleri incelendiğinde, o eserlerin sanatçının bakış açısından, onun eyleme *güc*ünü destekleyen, onun varlığını *güç*lendiren ve ona özgürlük olanakları yaratan davranışlara karşılık geldiği anlaşılabilir. Bu özgürleşme durumları ise onu kısıtlayacak *güç* ve *güç*lerin karşısında konumlanmış olduğu, Madrid'de 3 Mayıs 1808 resminde olduğu gibi sanatçının tarihsel bir olayı kendi bakışıyla bir *duyum*a dönüştürerek yüzlerce yıl sonrasına iletebilmesiyle anlaşılabilir (Görsel 2.3). Nitekim, Goya'nın "Savaşın Felaketleri" gravürleri veya Madrid'de 3 Mayıs 1808 resmi, Napolyon'un İspanya'yı işgali sırasında meydana gelen bu yıkıma tanıklık etmiş ve bu trajediyi deneyimlemiş olan bir sanatçının *duyum*unu barındırmaktadır. Bir sanatçı, insanın yaşam sevincini azaltacak anlaşılması imkânsız savaşların vahşetini *iz*leten eserleri neden yapar? Bu sorunun cevapları sanat ve yaşam arasında konumlanan

bireylerin özgürleşme alanlarında aranabilir. Bu özgürleşme de tam olarak *anafilaktik* bir durum olarak tanımlanabilir.

Görsel 2.4. *Édouard Manet, "İmparator I. Maximilian'ın İnfazı", 252 x 302 cm, Tuval yüzeyine yağlıboya, Kunsthalle Mannheim, Mannheim*

İspanya'da yaşanan trajedilerin *iz*leri henüz tazeyken, 1861'de III. Napolyon'un Meksika'yı işgal edişiyle başlayan ve Meksika imparatoru olarak atanan Avusturya Arşidükü I. Maximilian'ın infazıyla sona eren bir diğer olay yine benzer bir tema ile sanat tarihinde yerini alır. İmparatorun 1867'deki infazı Avrupa'da büyük etki yaratmıştır. Muhalif bir karaktere sahip olan Édouard Manet her ne kadar genel olarak tercih ettiği konuların dışında kalsa da bu olayı konu alan bir dizi resim yapmıştır. 1867-1869 yılları arasında betimlenen bu infaz kompozisyon serisinden biri olan "I. Maximilian'ın infazı", ilk bakışta tarihsel bir olayın betimi gibi görünse de politik öneme sahip çağdaş bir olayı tasvir eder (Görsel 2.4.). Bunun yanı sıra sanatçının resmi kurgulama şekli, resmin politik bir eleştiri içermesi bakımından sorgusal bir *anlam* barındırdığını düşündürmektedir. Dönemin baskın *güç* odaklarının ortamı içerisinde Manet'in ilgilendiği genel konuların dışında kalan bu resim, onun tarihsel olgulara karşı bir tepki gösterdiğinin belirgin işareti olarak okunabilir. İlk incelemede sanatçının, Goya'nın "3 Mayıs 1808" resmine göndermede bulunduğu kolaylıkla göze çarpar. Manet'in, beş resimden oluşan "Maximilian'ın infazı" adlı bu kurguları, kilisenin elinde tuttuğu *güc*e ve tüm Avrupa'yı gölgeleyen Victoria kültürüne karşı *anafilaktik* bir tavır olarak değerlendirilebilir. Nitekim, eserler politik olarak çok tartışmalı bulunmuş ve sergilenmesi uygun görülmemiştir. Sanatçının söz konusu olay karşısındaki tutumu ve yorumlama biçimi

düşünüldüğünde dönemin politik ortamı ile olan bağlantıları da görünür hale gelir. Manet'in bu eseri, sanat yoluyla sanatçının topluma söylemek istediklerinin görsel dille bir ifadesi olmaya başlar ve içerik bakımından *anafilaktik* bir durum yaratır. Manet'in, Fransa'nın bu sosyo-politik ortamını bir resimle protesto etme eğilimi, onun hem öncü hem de güçlü taraflarını açıklarken aynı zamanda *anafilaktik* duruşunu da ortaya koymaktadır. Sanatçının yaşanan trajediyi tüm çıplaklığı ile resmin ön planını oluşturan "sahnede" betimleyişi, sanki anlatısal tarihi *iz*leyiciyle yüzleştirmek isteyişini veya insani değer ve yargıların nasıl hiçe sayıldığını ifşa etmeyi amaçladığını düşündürmektedir. Belki de bu nedenle resim, fotoğraf ve anlatılardan edinen *bilgi*ler ışığında tasarlanmış olsa da sanatçının *duyumu*nu yaşanan anın gerçekliğini bile aşarak *iz*leyiciye ulaştırır. Diğer taraftan Kristine Ibsen, Maximilian'ın bu resme olayı seyreden insanları ekleyerek, bir yerde halkın duygusal tepkisini vurguladığını öne sürer. Diğer taraftan Ibsen, Fransız imparatorluğunun dayattığı doğrusal tarihi ve ilerleme ideolojisini kırmak için resim içerisindeki *iz*leyicilerin bir varlık ve tanıklık işareti olarak okunmasını önerir. Ibsen, "Maximilian'ın İnfazı" resim dizisini şu şekilde yorumlar:

> Maximilian'ın İnfazı" serisi, şüphesiz Manet'in kariyerinin en esrarengiz, en iddialı projesidir. Michael Fried'in belirttiği gibi, burada Manet'in çalışmaları bağlamında sıra dışı olan şey, gerçek izleyicinin resimdeki konumunun fark edilmeyen yokluğudur[13]. Fried'in bu yorumu, varlıklarını kabul etmesine rağmen, tuvalin esas dramı içerisinde "gereksiz" olarak nitelendirdiği bir grup iç izleyiciye gönderme yapmaktadır. Diğer taraftan Juliet Wilson-Bareau, bu izleyicileri, duyguları açıkça kaydeden, tekilleşen figürler olarak niteler (Ibsen, 2006, s. 215).

Resmin kurgusunda *iz*leyicinin hem resmin içinde hem de dışında konumlandırılışı ve bir infaz anına tanıklık etmeye zorlanışı, sanatçı tarafından belki de *anlam*sal içeriği güçlendiren en dikkate değer unsurdur. Bu kurgu şu şekilde de değerlendirilebilir; olayın gerçekleştiği tarih ile olayın tanıkları, resmin yapıldığı tarih ile resme yerleştirilmiş *iz*leyiciler ve resmin müzede sergilenişi ile resme bakan *iz*leyiciler arasında, *duyum*sal bir bağ kurulabilir. Aynı zamanda bu çok katmanlı tanıklık zorunluluğu, bir tür tarih hacminde mekânsal bir boşluk olarak düşünülebilir. Eğer bu bakışla bir okuma yapılırsa, üç ayrı tanıklık eylemi arasında bu resim, "İmparatorluğa bağlı olan doğrusal Fransız tarihi" yanılsamasının sahnelendiği bir resim olarak okunabilir mi? Öyleyse, Manet'in eleştiri getirdiği dönem hakkındaki bu resim, maddesel, katılaşmış, şeffaf bir ideoloji hacminin (tarihin değişmeden bir kehribar içerisinde donmuş fosillerin günümüze ulaşması gibi), bakışların içeri sızmasına izin vermesiyle bütün gizinin açık edildiği bir

[13] Michael Fried, Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s (University of Chicago Press: Chicago, IL, 1996), p. 360.

deney alanı olarak düşünülebilir. Böylece sanatçının *anafilaktik* tutumuyla ortaya koyduğu eser, doğrusal bir tarih yerine hacimsel bir tarih algısını olanaklı kılmaktadır. Böylelikle sanat, sınırları çizilmiş, esnekliği olmayan, *güc*ün dayattığı bu katılığı kırmak için güçlü bir ifade aracı ve *anafilaktik* bir edim olarak okunabilir.

Görsel 2.5. *Diego Rivera, "Evreni kontrol eden adam", Duvar yüzeyine fresk, 4.85 x 11.45m, 1934, in the Palacio de Bellas Artes, Meksiko City*

Yirminci yüzyıl başlarında sınırların ötesine geçen, her türlü dayatmayı reddeden yeni sanatsal yaklaşımlar, savaşların ve infazların yaşandığı Meksika'nın özgürlüğüne kavuşmasıyla kamusal alanlarda da yer bulmaya başlar. Bu bağlamda duvar resimleriyle öne çıkan Diego Rivera akla gelen ilk sanatçı olabilir. Rivera, yirminci yüzyılın duvar resmi konusunda en yetenekli sanatçılardan biridir. Sanat eğitimini Avrupa'da alan sanatçı ülkesine döndüğünde Pablo Picasso ve Henry Matisse, Avrupa'da ne kadar tanınmışsa, Diego Rivera da Meksika'da o derece bilinen bir sanatçı olmuştur. Belki de bu nedenle "Nelson Rockefeller, Radio City'deki yeni RCA binasının ana zeminini duvar resimleriyle dekore etmeye karar verdiğinde" (Rivera ve March, 1992, s. 124), Diego Riva'yı çalışmak istediği ressamlar arasına almıştır. Gerçi teklifi önce Picasso ve Matisse'ye sunmuş, fakat duvar resimlerinin nasıl olması gerektiğine işi verenler karar vermek isteyince bu iki büyük sanatçı tekliflerini reddetmiştir (Rivera ve March, 1992).

Üzerine çokça yorumlar yapılabilecek bu duvar resmi ister tarafsız bir bakışı, isterse ideolojik bir bakışı sunmuş olsun, temelinde, sanatçının bir *güç* karşısındaki *anafilaktik* davranışına denk düşebilir (Görsel 2.5.). Bu davranışın sebebi ise Rivera'nın tasarımlarının bazı kesimler tarafından kötü lanse edilmesi veya gazetelerde gündem oluşturan olumsuz haberler olabilir. Tartışmanın temel sebebi kısaca, Rockefeller Center'ın Radio Corporation of America binasına yapılması istenen "Man at the

Crossroads (Yol ayrımındaki adam olarak çevrilebilir)" adlı duvar resmindeki Lenin figürüdür. Resimde bu figürün varlığı, sanatçı ile kapitalist *güç* tarafları arasında anlaşmazlıklara neden olmuş, aynı tarafın medya aygıtları da olumsuz tartışmalar ortaya atmıştır. Bir süre sonra sanatçıdan Lenin figürünün duvar resminden çıkarılması istense de Rivera'nın reddedişi sonucu eserin ödemesi yapılarak anlaşma feshedilmiştir. Sanatçının işine son verilmesi, hatta eserinin yok edilmesi, sanatçıda derin bir etki yaratmış olmalı ki aynı resmi tekrar kurgulamış ve bu kurguya kocaman evren içerisinde dünyanın hiçliği bir yana Rockefeller'i bir mikroskop altında resmetmiştir (Belki de öfke duygusuyla bu eklemeyi yapmıştır). Nitekim, ikinci duvar resmini bu anlamda değerlendiren birçok yoruma rastlanabilir. Resmin ana fikri sanatçının dünya görüşü göz önüne alındığında, karşısında konumlanan *güç* unsurlarına düşünsel bir tepki olarak yapılmışsa da diğer bir yönüyle kişisel, daha doğrusu duygusal bir etkinin sonucudur aynı zamanda; hayal kırıklığı! Sanatçı, bu durum karşısında küçük düşürüldüğü hissine kapıldığını yaşam öyküsünü kaleme aldığı kitapta şöyle aktarır:

> Binanın mimarı Raymond Hood, örnek duvar resimleri göndermemizi istedi. Şimdi, kendini ispatlamış, kabul gören bir ressamın, yetenekleriyle ilgili herhangi bir şüpheye işaret eden bir komisyon teklifini, insanın önüne atmaktan daha büyük az sayıda aşağılayıcı şey var. Ancak istekler bu kadarıyla da kalmadı, örnek duvar resimlerinin nasıl olması gerektiğine kadar ileri gitti (a.g.k., s. 124).

Önceki duvar resminin güçlükle elde edilmiş bir fotoğrafı[14] üzerinden Diego, resmi tekrar tasarlamış, bu defa resmi "Man Controller of the Universe (Evreni Kontrol Eden Adam anlamında çevrilebilir)" olarak adlandırmıştır. Sanatçı, Amerika'daki talihsiz deneyimlerinin ardından resmin temasının merkezine bu defa kendi öznesini yerleştirmiş gibi yorumlanabilir. Resmin merkezinde bir işçi, bu döneme hakim siyasi ideolojilerin kavşağında muazzam bir makine yönetirken resmedilmiştir. Resim, merkezdeki figürün sağında kapitalizm, solunda ise komünizmi işaret eden imgeler ve göndermelerle bezelidir. Yoğun öğeler barındıran resim, bilinçli olarak akslara bölünmüş, elde edilen alanlara da belirli temaları içeren betimlemeler yapılmıştır. Sanatçının bu düzenlemeyle iki farklı ideoloji arasında karşılaştırmalar yapmayı amaçladığı düşünülebilir. Örneğin, resmin sol tarafında I. Dünya Savaşı'nın vahşeti betimlenmişken, sağ tarafında Sovyetler Rusya'sına ait öğeler göze çarpar. Bunun yanında Rivera, kapitalist ulusların ilerlemeyi ve teknolojiyi zehirli gaz, silahlar ve savaş makineleri gibi yıkıma sebep olan *güç*ler olarak kullandığını öne sürer. Buna karşılık sanatçı, komünist tarafın bulunduğu

[14] Bu fotoğraf ise Amerikalı ressam Ben Shahn tarafından kayda alınmıştır.

alanlardaysa derinden inandığı Rus Devrimi'nin ihtişamını vurgular. Rivera'nın eseri şahsi ideolojisinin çerçevesinde kurguladığı açıktır. Nitekim, işçi hareketlerini, León Troçki, Friedrich Engels ve Karl Marx gibi figürleri, faşizmin yenik gösterildiği, üzerinde gamalı haç sembolü olan, başsız klasik bir heykelin önünde resimlemiştir.

Eserin *iz*letmek istediği her bir imge, her sembol ya da *anlam*, üzerine uzun uzun düşünmeyi, irdelemeyi ve tartışmayı gerektirir. Sonuç olarak, Diego Rivera hem bir düşünür hem politik bir şahsiyet hem de duyguları hassas bir insan (sanatçı) olarak düşünüldüğünde, onun özgürleşme alanlarını, yaşama *güc*ünü ve var oluşunun *anlam*ını tehdit eden *güç* karşısında bir sanat eseri inşa ettiği, böylece *anafilaktik* bir davranış ortaya koyduğu söylenebilir. Rivera, bugünden bakıldığında, bu eserle muazzam bir başarı elde etmiş olsa da bir sanatçı için gereğinden fazla sert tartışmalara maruz kalmış belki de bu nedenle ateşli bir şekilde politik inançlarına sarılarak kamusal alanlara sanatından *iz*ler bırakmak istemiştir. Geçmişten geleceğe, zamanı delebilecek tek şeyin düşünce olduğunu ileri sürmüş gibi belki de en kadim atalarımızın geleneklerini sürdürmek istercesine bir duvar (tarih öncesinde mağara) yüzeyine "evreni kontrol etmek isteyen bir adamın" yani insanın *güç* istencinin resmini yapmış, sanat tarihine derin bir *iz* bırakmıştır.

*Güc*ün tek bir tanımını yapmanın yeterli olmadığı düşüncesinden hareketle, tezin bu bölümünde *güç* kavramının çalışma konusu içerisindeki *anlam*sal öneminin pekiştirilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, *güç ve anafilaksi* kavramlarının hem düşünce alanında hem de davranış alanında incelemeleri yapılmıştır. Bununla birlikte, bu iki kavram çerçevesinde tarihin belirli aralıklarında üretilmiş sanat eserleri incelenmiş ve kavramlarla ilişkisi irdelenmiştir. İncelemeler sonucunda, *güç ve anafilaksi* kavramlarının köklerinin dayanaklarına bakmanın da yararlı olacağı düşünülmüş, bundan dolayı sırasıyla, *güç* istencine, *güç* ve *hakikat* ilişkisine son olarak da *güç* ve *bilgi* ilişkisi üzerine düşüncelere daha ayrıntılı yer vermenin doğru bir yaklaşım olduğu fikri benimsenmiştir. Bir sonraki alt başlıklarda bu ilişkiler incelenecektir.

2.1.1. Sanat ve güç istenci

Nietzsche'nin, Descartes'in düşünceleri üzerine temellenmiş fikirlerden başlayarak Hegel ve Marx'a kadar uzanan *bilgi, hakikat*, mutlak gerçeklik, doğruluk gibi görüşlere getirdiği eleştirel yaklaşımlar, yazdığı metinlerin genel çerçevesi olarak düşünülebilir. Nietzsche'ye göre, *bilgi, hakikat*, mutlak gerçeklik, doğruluk gibi kavrayışların tamamı,

düşünce üreten insanın birer yaratımından başka bir şey değildir. Nietzsche, bu yaratımların kökeninin *güc*ü isteme davranışına bağlı olduğunu ileri sürer. Düşünürlerin fikirlerinin tarihsel süreçte birbirine eklemlendiği göz önüne alındığında, *güç* istenci kavramının temellerinin, Arthur Schopenhauer'in evrensel istenç düşüncesinden geliştiği, Schopenhauer'in de bu düşünceyi önemli ölçüde Immanuel Kant üzerinden oluşturduğu söylenebilir.

Schopenhauer istenci; yönü olmayan, fenomenal dünyada kendini gösteren ve her şeye kaynaklık eden saf enerji olarak tanımlamaktadır. Bu enerjiye de irade ya da yaşam istenci demektedir. Bu durumda, evrenin varoluşunun kökeninde temel olarak bir istencin olduğu söylenebilir. İnsan *duyum*sayan maddesel bir varlık olarak düşünülürse, bu *duyumsama*/deneyimleme ediminin insanın var oluşunu devam ettirme istenciyle ilişkili olduğu çıkarımı yapılabilir. Dolayısıyla insanın *duyumsayış*ının bir *güç* istemi sonucu olarak belirdiği varsayımsal olarak kabul edilebilir. *Güç* istenci kavramının filizlendiği düşünce köküne bakmak gerekirse;

> "Kant'ın metafiziğini başlangıç noktası olarak kullanan Schopenhauer kendi dünya görüşünü geliştirmiş ve açık, edebi bir dille ifade etmiştir. Kant'ın dünyayı duygularımızla algıladığımız (fenomenal) ve "kendi içindeki şeyler" (numinal) olarak ikiye ayırdığı görüşünü almış, ama fenomenal ve numinal dünyaların doğasını açıklamak istemiştir" (Buckingham ve diğerleri, 2015, s. 186).

Kant'ın bu düşüncesinden, insanın kendi algılarıyla bir *anlam* inşa ettiği, buna karşın numenal dünyayı da hiçbir zaman *duyum*sayamayacağı öndüşünsel[15] olarak kabul edilebilir. Kant'a göre numenal dünya, özne ile nesnenin görüngülerine aşkın bir uzamda konumlandığından dolayı, *duyum*sanabilecek bir şey değildir. Yani, "Numenal evren zihnin kurduğu bir idealdir. *Bilgi* böylece kategoriler aracılığıyla fenomenal alanda, kurgusal olarak da akli düzeyde numenal alanda ortaya çıkar"(Işıktaç, 2013). Burada ilk anlaşılması gereken şey, Kant'ın *duyum*sanabilir dünya ile *duyum*sanamayan dünya arasında yaptığı temel ayrım olmalıdır. Bunun dışındaki değişken tartışmalar tezin bu başlığı altında, birey ile *güç* istenci arasındaki işaret edilen basit ilişkinin dışında görülmüştür. Ancak Schopenhauer'a göre dünya, fenomenal ve numenal gerçeklikten oluşan aynı dünyadır, fakat her birinin *duyum*u diğerinden farklıdır. "Bunlar iki görünüşü olan tek dünyadır: İstenç ve Tasarım. Bu, en kolay, iki şekilde deneyimleyebildiğimiz bedenlerimizle kanıtlanabilir: bedenlerimizi nesne olarak da (tasarımlar), içlerinden de (istenç olarak) algılarız" (Buckingham ve diğerleri, 2015, s. 188).

[15] Öndüşünsel kelimesi bir düşüncenin olgunlaşma sürecinden önce temellendiği alt düşünceleri işaret etmektedir.

Bu metafiziksel düzlemde *bilgi*, deneyimlerle sınırlanan, istenç ve tasarım oluğu fikri üzerinden tanımlanırken, *duyum*sanan şeyler ve *duyum*sanamayan şeyler diye varlık ve varlığa ilişkin iki faklı *anlam*ı ortaya çıkarmaktadır. Deneyimler sonucu kazanılan *anlam*lar insan üzerinde bilinçli bir tasarlama davranışına sebebiyet veriyorsa burada bir yönelimin varlığından bahsedilebilir. Öyleyse *duyum*un şeylere içkin, yönelimsel bir şekilde beliren, varoluşa ilişkin bir istençle ilintili olduğu düşünülebilir. Buna karşın Empedokles'in "insanın *duyum*sayan bir varlık olarak deneyimlediği şeylere inanması" fikri, insanın *duyum*sayamadığı şeylerin ne olduğu sorusunu akla getirmektedir. Bu sorguları derinleştirmek adına daha ileriye gitmek gerekirse, maddeler *duyum*sanabilir şeyler olmasına rağmen maddelerin *duyum*sayabilme ihtimali nedir? Gibi sorular sorulabilir. Bu bilinmezlikler içerisinde deneyimlenemeyen fenomenlerin kavramlaştırılması, daha doğrusu onların ne'liğine dair tanımlar yapmak ne kadar doğru olabilir? İşte Nietzsche, bunun gibi sorular ve sorgulamalar çerçevesinde *güç* istencinin ne olduğunun arayışına girişmiştir.

Filozof, *Dünyanın Mekanistik*[16] *Yorumlanması* alt başlıklı yazısına şu giriş cümlesi ile başlar; "Şimdiye kadar dünyanın yapılmış tüm yorumları arasında, mekanistik olan yorum bugün ön planda galip gelmiş gibi" (Nietzsche, 1968). Böylelikle Nietzsche, iktidar ve iktidarın *güc*ü isteyişini ve bu istemin arkasındaki gizil yönelimlerin izini aramaya başlamıştır. *Güç* istenci notları arasında ölçülemeyen ya da deneyimlenemeyen şeyler üzerine yorumlar getirmenin zorluğuna vurgu yapan Nietzsche, *güç* kavramının henüz tamamlanmadığını iddia ederek, *güç* ve kuvvet kavramlarının tanımına girişmiştir. Genelden özele bir bakışla, organik yaşamın bütün fonksiyonlarının kökeninin *güç* istencine dayandığı gibi, bir hayvan söz konusu olduğunda da tüm dürtülerinin kökenini *güç* istencine kadar *iz*lemenin mümkün olduğunu söyler (a.g.k., 333). Filozofun, *güç* ve kuvvet kavramlarını birbirinden ayırmasının temel nedenini, kavramın anlamını, deterministtik bir formdan kurtarmak olduğunu söylemek yanlış olmaz. Nasıl ki cansız bir maddenin kuantum düzeyinde, henüz açıklanamayan ya da ölçülemeyen davranışları mevcutsa, *güç* kavramının da bilinmeyen veçheleri olduğunu, bu veçhelerin bir arayışla ya da irdelemelerle ortaya çıkacağını kabul etmek gerekir. Deneyimin bir durumu açıklamadaki yetersizliğini vurguladığı metninde Nietzsche şunları not etmiştir:

[16] Mekanistik, Fenomenleri sadece fiziksel veya deterministtik terimlerle açıklayan teorilere dayandırılan görüş.

> "Güç duyumu hareketten ileri gelmez: genel olarak duyum hareketten ileri gelmez."
> "Bu, lehinde konuşan sadece görünürde bir deneyimdir; bir maddede (beyin), duyumlar, iletilmiş devinimler (uyarıcılar) tarafından üretilir. Fakat üretildi mi? Bu, duyumun orada hiç var olmadığını kanıtlar mıydı? Böylece görünümünün, hareketin yaratıcı bir eylem parçası olarak tasavvur edilmesi mi gerekir? Bu maddenin duyumsuz durumu, sadece bir hipotezdir! Tecrübe edilmemiştir! — Bu nedenle duyum, maddenin bir özelliğidir: Duyumları olan maddeler vardır."
> "Duyumları olmayan herhangi bir madde bulduk mu? Hayır, herhangi bir duyuma sahip olup olmadıklarını bulamadık sadece. Duyum olmadan bir maddeden duyum türetmek imkânsızdır." — Ah, ne büyük bir acelecilik! (a.g.k., 334, 335).

Güç İstenci, sürekli kendini yenileyen ve değiştiren, kendine özgü bir diyalektiği olan, fakat sonu olmayan bir süreç olarak anlaşılabilir. Bu süreç işledikçe yeni bir yaratıma dönüşerek kendini yenilemektedir. *Bilgi* üretiminin arkasında yaratma ediminin olduğu düşünülürse, bu yaratımın, *güç* istencinin kendini göstermesi sonucu ortaya çıkan bir *hakikat* arayışı olduğu ileri sürülebilir. Böylelikle, *hakikat* arayışı ile *güç* istenci aynı zeminde varolan düzeyler gibi düşünülebilirler. Aziz Augustinus'un "İtiraflar" kitabının temelindeki arayış gibi insanın *hakikat*i araması, bir yerde doğruyu araması, kendini araması ve nihai amaç olan tanrıyı araması anlamına gelir. Bu arayıştaki temel yönelimin, bilme arzusu dolayısıyla *güç* arayışı olduğu ileri sürülebilir. Nitekim Nietzsche, olgular dünyasında her şeyin bir *güç* istenci ilişkisi içerisinde gerçekleştiğini öne sürer. "*Güç* istenci bir varlık değil, bir oluş değil, bir *pathos*[17]'tur" (Nietzsche, 2014). Öne sürülen bu düşünceden de anlaşılacağı üzere bu istenç varlığın içsel dünyasında beliren en ilksel *duyum*lardan biri olarak görülebilir. Diğer taraftan *güç* istenci, sadece canlılar değil, tüm varlık düzeylerinin ihtiva ettiği bir oluş olarak düşünülürse, Nietzsche'nin bu kavramı neden mekanistik bir tanımdan ayırmak istediği daha anlaşılır hale gelmektedir. Bu anlamda düşünürün dünya üzerinden yaptığı şu tanıma değinmek kavramın ne'liği adına açıklayıcı bir vurgu olabilir.

Nietzsche *güç* istencini şu şekilde tanımlamıştır:

> Peki benim için "dünyanın" ne olduğunu biliyor musun? Aynamda göstereyim mi? Bu dünya: enerji canavarı, başlangıcı olmayan, sonu olmayan; sağlam ve demirden, büyümeyen veya küçülmeyen kendini genişletmeyen, sadece dönüştüren bir güç büyüklüğüdür, bir bütün olarak, değiştirilemeyen boyutta, harcamaları veya kayıpları olmayan, ama aynı zamanda artışı veya geliri de olmayan bir ev; bir sınır gibi etrafı "hiçlikle" çevrilmiş; bulanık veya harcanmış bir şey değil, sonsuza dek uzatılmış bir şey değil, ama belirli bir güç olarak belirli bir mekâna oturtulmuş ve orası burası boş olabilecek bir mekâna değil, her yerde güç olarak, güçlerin bir oyunu ve güçlerin bir dalgası olarak, aynı zamanda hem tek, hem çok, burada artan ve aynı zamanda başka bir yerde azalan; tekerrür yılları, kendi biçimlerinde bir medcezirle birlikte ebediyen değişen, ebediyen geri akan, birbirine akan ve koşturan bir güçler denizi; en basit biçimlerden en kompleks biçimlere doğru, en sesiz, en sağlam, en soğuk biçimlerden en sıcak, en karışık, en kendi içinde çelişkili biçimlere doğru gitmek için çaba göstermek ve daha sonra bu bolluklardan çıkıp, kendini hâlâ bu devir ve yılların aynı

[17] Bu yunanca sözcüğün anlamları arasında fırsat, olay, tutku, ıstırap, kader gibi anlamlar vardır. (Kaynak: Nietzsche, F. (2014). Güç istenci. (N. Epçeli, Çev.) (2. baskı). İstanbul: Say.)

> kalışında onaylayarak, kendini sonsuza dek geri dönmesi gereken bir şey, doymak bilmeyen, gizlenmek bilmeyen, tükenmişlik bilmeyen bir oluş olarak basite doğru, çelişkiler oyunundan uyum zevkine geri dönmek: bu benim ebedi kendini yaratmanın, kendini yok etmenin Dionyssos tarzı dünyamdır; benim dairenin zevki bizzat bir hedef haline gelene kadar hedefi olmayan "iyinin ve kötünün ötesinde"liğimdir; bir halka kendine karşı iyi bir istenç hissedene kadar istençsiz— bu dünya için bir isim mi istiyorsunuz? Tüm bilmeceleri için bir çözüm? Siz kendini en iyi gizleyen, en güçlü, en yılmaz, en gece yarısı insanlar için bir ışık? — Bu dünya güç istencidir-ve başka hiçbir şey değildir! Ve siz kendiniz de bu güç istencisiniz— başka hiçbir şey değil! (a.g.k., s. 651).

Dünyayı *güç* istenci olarak tanımlayan Nietzsche, "dünyanın *güç* odaklarının kendi *güç*lerini artırma perspektifinden yaptıkları yorumların toplamı olduğunu ileri sürer" (Soysal, 2008). Bu *güç* istencinin sonucu şeyler üzerine yapılan yorumlar, daha önce de belirtildiği üzere aynı zamanda bir *hakikat* arayışıdır. Bu *hakikat* arayışı da iyi-kötü yargılarıyla ahlakın, doğru-yanlış yargılarıyla etiğin, güzel-çirkin yargılarıyla da estetiğin perspektivist[18] (bakış açısı değişken) bir yorumunu doğurmaktadır. Bu yorumlar arasında sanatın *güç* istenciyle ilişkisinin ne olduğunu da belirlemek için birkaç düşünce deneyi yapılabilir. Böylelikle Descartes'in "Cogito"su (düşünen ben), Spinoza'nın "Potentia Agendi"si (eyleme *güc*ü), Kant'ın "Saf Akıl"ı (ideal akıl), Nietzsche'nin "*Güç* İstenci" ve nihayetinde bütün bunların dışında kalan Freud'un "Bilinç Dışı" kavramının diğer kavramlarla ilişkileri üzerinden bir düşünme pratiği oluşturularak sanatın bilinçle olan ilişkisi yorumlanabilir[19].

Düşünce tarihine bakıldığında temelini kuşkudan alan Descartes'in "Cogito"su, özünde yaşamı devam ettirme istenci olan Spinoza'nın "Potentia Agendi"si ve kökeni, kategorileştirme yani bir belirleme istenci olan Kant'ın "İdeal Akıl"ı, insanlığın varlığı üzerinde ileri sürülmüş en önemli argümanlar olarak görülmüştür. İnsanın varlığına dair bu argümanlar, nihayetinde bireyin edimleri dahilinde, şeylerin içinde ve şeylerin dışında konumlanan *güç* istenci olarak yorumlanabilir mi? Nietzsche için *güç* isteminin bir varlık ya da bir oluş olmayışı, dahası filozofun *güç* istemini bir pathos olarak tanımlaması, bu kavramı sanatla ilişkili olarak açıklamayı olanaklı kılmaktadır. Tam da bu noktada bu tezin konusu bağlamında Nietzsche ile tam olarak uyuşmasa da iki uçlu bir tartışma üzerinden *güç* kavramı ve sanat ilişkisi irdelenebilir.

[18] Nietzsche'nin yorum teorisinin adlandırması olarak belirlediği isim.

[19] Burada bilincin sanatla ilişkisine getirilecek bu yorumlar tamamen düşüncenin anlaşılması için yapılmakta olduğundan, kavramların birbiri arasındaki nüans farklarının dikkate alınmadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Bu kavramlar arasında belirgin farklılıklar olmasına rağmen, güç istenci; temelde bir istenç ve bir yönelim olarak görülmüştür.

Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu* kitabında sanatı ikili bir bakış arasında konumlandırmaktadır. Yüzeysel olarak bu ayrım biçim ve içerik olarak yapılabilir. Filozof, sanatın biçimsel yönünü Apolloncu, içeriksel yönünü ise Dionysosçu olarak ayırmaktadır. Bu ikilik üzerinden, sanatın temsil ve *anlam* ilişkileri bakımından Apolloncu ve Dionysosçu bakışlar arasında ne farklılıklar yaratabileceği, sanat eserinin *iz*leyici üzerindeki etkisi, gerçek ile temsili arasındaki kavrayış farkları ortaya konulabilir.

> Sanatın gelişiminin, Apolloncu olan ve Dionysosçu olan ikiliğine bağlı olduğunun, salt mantıksal kavrayışına değil, görüşün dolaysız kesinliğine de vardığımız zaman, estetik bilimi için çok şey kazanmış olacağız: tıpkı insan soyunun cinsiyetlerin ikiliğine, sürekli savaşa ve yalnızca dönem dönem ortaya çıkan uzlaşmaya bağlı oluşu gibi. Bu isimleri, sanat görüşlerinin en derin gizli öğretilerini gerçi kavramlarda değil, ama tanrılar dünyasının net figürlerinde, kavrayışlı kişiler için algılanabilir kılan Yunanlılardan ödünç alıyoruz. Yunan dünyasında kökene ve hedeflere göre, yontucunun sanatıyla, Apolloncu olanla, müziğin görsel olmayan sanatı, Dionysosçu olan arasında muazzam bir karşıtlık bulunduğuna ilişkin bilgimiz, onların bu iki sanat tanrısına, Apollon'a ve Dionysos'a dayanır: birbirinden böylesine farklı bu iki dürtü yan yana var olur, çoğu kez birbirleriyle açık bir uyuşmazlık içinde ve birbirlerini karşılıklı olarak sürekli yeni daha güçlü doğumlara uyarırlar, o karşıtlığın, ortak "sanat" sözcüğünün ancak görünüşte örttüğü kavgasını yeni baştan başlatmak için; ta ki sonunda Helen "istenci"nin metafizik bir harika edimiyle, birbirleriyle çiftlenmiş görününceye ve bu çiftlenmede Attika tragedyasının hem Dionysosçu hem de Apolloncu sanat yapıtını üretinceye kadar (Nietzsche, 1968).

Bu iki karşıtlık, resim sanatı üzerinden düşünüldüğünde birbirinden ayırt edilebilen *anlam*lar oluşturulabilir. Biçim olarak resmi Apolloncu bakışla, içerik olarak resmi ise Dionysosçu bakışla ilişkilendirince, sanatın biçimsel olarak estetik yönüyle *anlam*sal olarak *bellek*sel işlevinin birliği ya da ayrılığı belirlenebilir. Bu bağlamda sanat tarihindeki çeşitli eserler ve sanatçıların, *güç ve anafilaksi* kavramları bakımından da irdelemesi yapılabilir. Öte yandan böylesine iki uçlu bir tartışma açmak hem kavramların anlaşılması adına hem de sadece felsefe alanından (sanat bilgisi ve pratiği birlikteliği olmadan) sanatın ne'liği üzerine yorumlar yaparken sanat ve gerçeklik ilişkisi üzerinden ne gibi *anlam*sal farklılıkların doğabileceğini tespit etmek için önemlidir.

Tragedyanın Doğuşu kitabında Nietzsche, iki Yunan tanrısı üzerinden sanatın ne'liğini açıklamaya girişmiştir. Filozof, sanatı bir taraftan temsil problemi bakışıyla ele alarak görsel sanatların tanrısı Apollon üzerinden açıklamaya çalışırken, diğer taraftan bu temsilin *anlam*larının bilinçdışı ilişkilerini de Dionyssos ile belirlemeye çalışır. Sengün Acar, "Nietzsche'nin Sanat Anlayışı Bağlamında Apollon ve Dionysos" başlıklı makalesinde Nietzsche'nin Apolloncu bakışını şu şekilde açıklar:

> Apollon'un, yaşamın acı yönlerinden kaçmayı sağlayan düşsel yaratımları, bir bakıma da yaşamdan kopuşun ifadesidir. Bir tülün arkasından, seçilmiş, ayıklanmış bir gerçekliğin izlendiği Apolloncu bakış, insanı karşılaşmaktan korktuğu ya da cesaretinin olmadığı durumlardan korurken, bir yandan da insanın aslında parçası olduğu yaşamın bütünlüğüne karışmasını engeller (Acar, 2011).

Apolloncu bakış üzerinden bir sanat eseri incelendiğinde eserdeki en öncül algı olan psikanalisttik anlamdaki gerçeğin[20], izleyici üzerindeki parçalayıcı etkisini bir süzgeç gibi azalttığı düşünülebilir. Bu yaklaşım çerçevesinden Apolloncu bakışın, insanı karşılaşmak istemeyeceği (*Travma*tik durumlar ya da tam olarak psikanalisttik anlamda gerçeğe denk düşen durumlar) durumlardan uzak tuttuğu, diğer taraftan da gerçeğin dışında bıraktığı *anlam*ı ortaya çıkmış gibi görünmektedir. Bir bakıma Kant'ın dünyayı numenal ve fenomenal olarak iki ayrı kategoride algılayışı, bunun yanında Schopenhauer'in de dünyayı, fenomenal ve numenal gerçeklikten oluşan aynı dünya olarak gördüğü düşünüldüğünde, Apolloncu bu bakış, insanın tasarım olarak dünyayı *duyum*sayan yönüne yani fenomenal dünya içerisinde varolan numenal dünyaya aitmiş gibi düşünülebilir. Böyle düşünüldüğünde, Antik Yunan sanat algısı ile günümüz sanat algısı arasında belirgin bir farklılığın olduğu daha net anlaşılabilir. Diğer yandan Acar, Nietzsche'nin Dionysosçu bakışını şöyle özetlemektedir:

> İnsanın iki farklı ve doğal yönünden biri olan ve güdülerini düzenleyerek belirli bir ölçü içinde hareket etmesini sağlayan Apollon, sebep olduğu kültür nedeniyle insanı doğallığından uzaklaştırırken; diğer yanda Apolloncu tülü parçalayıp atan ve yaşamın başka bir yüzünü, yaşamın özünü temsil eden Dionysos, bu uzaklığı ortadan kaldırır (a.g.k., s. 246).

Dionysosçu bakış üzerinden bir sanat eseri irdelendiğinde ise bu bakışın insanı karşılaşmak istemeyeceği durumlardan uzak tutmayacağı, bu bakımdan da *duyum*un gerçeğin dışına itilmesinin aksine gerçeğin içine çekileceği düşünülebilir. Bu bakış açısıyla eser değerlendirildiğinde de Dionysosçu bakışın, insanın istenç olarak dünyayı *duyum*sayan yönüne, yani, fenomenal dünyaya ait olduğu düşünülebilir. Nitekim Acar (2011) da Schopenhauer'in tasarım olarak dünya düşüncesinin Apollon'a, istenç olarak dünya düşüncesinin de Dionysos'a denk düştüğünü ifade etmiştir. Bunun yanında, insanın *güç* istemi sonucu, iyi-kötü, doğru-yanlış, güzel-çirkin gibi türlü ikili kavram karşılaştırmaları, Nietzsche'ye göre zamanla gerçekliğin yerini almaya başlamış, insan kendisini bir tanrıcılık oyununa kaptırmıştır. Zamanla da insan, bunun bir oyun olduğunu, hatta oyunu kendisinin uydurduğunu unutmuştur (Acar, 2011). Nietzsche, insanın bu yanılsamasını bir gerçeklik yaratımı, dahası gerçek olanın bir örtüyle gizlenmesi olarak yorumlar. Yirmi birinci yüzyıldan bakıldığında bu yorumun Antik Yunan sanat algısına göre tutarlı olduğu söylenebilir. Fakat modernizmle birlikte gizlenen bu gerçekliğin daha görünür hale geldiği, hatta kimi zaman Apolloncu biçimsel bakışın dışına çıkılıp sadece

[20] Jacques Lacan'a göre Gerçek, lengüistik anlamda dilin dışında konumlanan, bizi çevreleyen dış dünyadan farklı bir anlamda olan yani ruhsal dünyada konumlanan bir yapıdır (Nasio, 2009).

Dionysosçu bakışla eserler ortaya konulduğu bile ileri sürülebilir. Nitekim çağdaş sanat olarak tanımlanabilecek birçok sanat eserinde bu iddianın *iz*lerine rastlamak mümkündür.

Görsel 2.6. *Pablo Picasso, "Kore'de Katliam", 1951 110 cm × 210 cm Tuval yüzeyine yağlıboya, Picasso Müzesi, Paris, Fransa*

Özellikle, iki büyük kitlesel savaş sonrasında, dünyanın yaşadığı değişim göz önüne alınırsa, insanın gerçek ve gerçeklikle ilişkisinin ani bir değişim yaşadığı görülür. Bu değişim de tam olarak Nietzsche'nin ayrımını yaptığı, ikili bir bakışın diyalektiği gibi sanat algısında ortaya çıkmış gibidir. Apolloncu bakış gibi sanat, bir bakımdan insanın karşılaşmak istemeyeceği durumları yeniden tasarlayarak (süzerek), onun anlayabileceği bir düzeye indirgerken, diğer taraftan Dionysosçu bakışla insanı kaçamayacağı bir gerçeklikle (gerçeğe dair *hakikat*lerle) baş başa bırakır. Sanat, bir yerde, bilinemeyecek olan numenal dünyanın *bilgi*sini, Işıktaç'ın dediği üzere, kategoriler aracılığıyla fenomenal alanda, yani tuval düzleminde (ya da sanatın uygulandığı herhangi bir özdek), kurgusal olarak da zihinsel bir süreçte, numenal alanda belirir (Işıktaç, 2013). Bu bakımdan bir örnek olarak Picasso'nun Kore'de Katliam resmi irdelenebilir (Görsel 2.6).

Birçok coğrafyada olduğu gibi Soğuk Savaş'ın yarattığı iki uçlu ayrışma bir hayalet gibi Kore'nin üzerine çökmüştür. Birbiriyle çatışan düşünceler taraf tutmaya, hatta iki zıt hükümet oluşturmaya kadar ileri gitmiştir. Böylelikle 1950 yılında tek bir millet olan Kore, iki devlete bölünür. Sonrasında Kuzey Kore, Güney Kore'yi işgal etmiş, savaşın fitilini ateşleyen çatışmalar yaşanmıştır. Birleşmiş Milletler, Güney Kore'ye, Çin ve Sovyetler Birliği de Kuzey Kore'ye destek olmuş, Türkiye ise NATO'ya dahil olma arzusuyla tarafı olmadığı bir savaşa dahil edilmiştir. Hatta bu savaş, Nazım Hikmet'e

"'Veli oğlu Ahmet General Klark'ın piyade eri' atfıyla başlayan ve 'Kimi öldürmeye gidiyorsun Ahmet?' sorusunu tekrar tekrar yinelediği şiirini" (Çetin, 2018, s. 66) yazdırmış, Pablo Picasso'ya Kore'de Katliam adlı bir tuval resmi yaptırmıştır. Sonuçta, iki taraf da ülke üzerinde hakları olduğu iddiası ile bir toplumu, dahası aileleri, kardeş ve sevgilileri bir sınırla ayırmıştır. Savaş, resmi olarak kısa sürmüş olsa da süregelen çatışmalar yarım asrı geçkin bir süredir devam etmektedir.

Milyonlarca insanın yok olduğu, savaşların bitmediği bir dönemde bir ressam, "Picasso, yirminci yüzyılın savaşlar adasındaki iki nirengi noktasına yöneltmişti dikkatini. Bunlardan ilki 1937'de İspanya'daki iç savaş sırasında Guernica'nın bombalanması, diğeri de 1950-1953 yılları arasındaki Kuzey Kore ile Güney Kore arasındaki" (Okan, 2006, s. 131) iki toplumu bıçak gibi kesen bir savaş olmuştur. Sanatçı, Manet'in de referans olarak kullandığı gibi Francisco Goya'nın Madrid'de 3 Mayıs 1808 isimli tablosunu işaret etmiştir. İşaret edilen, referans gösterilen şey elbette her çağda düşünen bireylere öğüt niteliği taşıyabilecek bir gerçeğe denk düşer. John Berger (2009), savaş ve yıkımlardan yorgun düşmüş bir ortamda, Picasso'nun yaşamı olumlayan bir ressam olduğunu ileri sürer. Tam da bu noktada sanatçının, insanın yaşama sevinci ile bunu yitirmesine neden olan duygular arasında bir imgelem çatışkısını bir resim üzerinde sabitlemiş gibidir. Okan (2006), Picasso'nun 1951 yılında tamamladığı "Kore'de Katliam" adlı resmin, hiçbir zaman "Guernica" kadar geniş kitlelere yayılan bir ünü olmadığını söyler. Okan'a göre; "Bu resim, tıpkı Guernica gibi, savaşın benzersiz vahşetine odaklanmış olsa da kurgusal yapısı ve içinde barındırdığı elemanlar bakımından daha iddiasızdır" (Okan, 2006, s. 132). Picasso, belki de dünyanın yaşadığı derinlemesine vahşet, karanlık ve korkunun içine işlediği bu kaotik ortamı anlamsız bulmuştur. Berger'in "*Duyum*lar, acıya çok yakındır" (Berger, 2017) sözü düşünülürse, sanatçının neden *duyum*ları resimlerinden uzaklaştırmış, imgelerini idealize etmiş olduğu anlaşılabilir belki. Diğer yandan, Picasso'nun yaşanan savaşlarla ilgili tutumu göz önüne alındığında, apolitik bir ressamın savaş karşısında "ilkeli ve arkaik" bir tema seçmiş olması, kurguladığı resmi amaçladığı *duyum*dan (savaş karşısında hissedilen öfke) uzaklaştırmasına neden olmuş olabilir.

Tarihin katliam, soykırım gibi durumlarla bezeli satırları[21], bireyin ve toplumun belleğinde daima acı veren bir *hatırlayış* eylemine dönüşmüştür. Bu *hatırlayış*, bireyin umutsuzluk duygusuna sürüklenmesiyle onun yaşam *güc*ünü azaltırken, karşıt anlamı olan *unutuş*la birlikte onun var oluşunu *güç*lendirir. Psikolojide *travma*, normal yaşamın akışını bozan, beklentilerin dışında olan, dehşet, korku ve panik gibi davranışlara sebep olan olaylar olarak tanımlanır. Genellikle bu durum bireyin ölüm ya da katliam gibi durumlar karşısında *anlam* bütünlüğünü kaybetmesine neden olur. Nitekim, Birinci Dünya Savaşı'na katılan ressamların resimlerinden de anlaşılacağı gibi, savaş sonrası birçok insanın *anlam* dünyasının altüst olduğu vurgusu sıklıkla yapılır. *Travma*tik olaylar, elbette insanın yüzleşmek istemeyeceği karşılaşmalar olacaktır. Dolayısıyla bireyler, bu tür deneyimlere yakın olabilecek her türlü karşılaşmadan uzaklaşma eğiliminde olabilir. Psikanalizde, bu türden bir karşılaşmanın ne olduğunun kavranamayışı, durumun İmgesel ve Simgesel Düzenlerin dışında kalan, Gerçek Düzeni'ne ait oluşundan ileri geldiği öne sürülür. Nitekim, "Lacan, Gerçeği, "her şeyi duyabildiğimiz gürültü ve gerçeklik ilkesinin dış dünya adı altında orada oluşturduğu şeyi gürlemesiyle su altında bırakmaya hazır" olarak takdim eder" (Cléro, 2011, s. 55). Gerçeklik kavramından ayrı düşünülmesi gerektiği belirtilen "Gerçek" kavramı, bireyin algısının dışında kalan, anlayamadığı bir durum olduğundan, anlaşılmasının imkânsız olduğu ileri sürülür. Çünkü "Gerçek, Lacan'a göre dilin de dışında olandır" (Tuzgöl, 2019).

Belki de bu yüzden gerçeğin *travma*tik oluşunu en çok da ölüm anı insanın yüzüne vurur. İnsanın, doğası gereği *travma*tik olaylarla karşılaştığında doğal olarak unutma davranışına yönelimi de bir bakıma bundandır. Bu nedenle, yaşanan *travma*nın kayıtları ya da görüntüleri de bu *unutuş*a engel olacağından, insanın başvurmayı ya da bakmayı istemeyeceği şeylere dönüşebilir. Böylelikle, bireyin ya da toplumun var oluşuna içkin davranışlarının ne oranda *anafilaktik* olduğu, onun ya da onların neyi *hatırlama*yı, neyi unutmayı tercih ettiği/ettikleri irdelenerek tespit edilebilir. Bu bağlamda, bir sanat eseri incelendiğinde, *hatırlayış* ve *unutuş* davranışı çerçevesinde iki uçlu bir okuma yapmayı mümkün kılan bir inceleme olanaklıysa o eserin ne oranda *anafilaktik* bir davranışa denk düşeceğinin yorumu yapılabilir. "Kore'de Katliam" resminde de benzer bir iki uçluluk söz konusudur.

[21] Satır, Sanat ve Hakikat İlişkisi başlığında açıklanan (hakk) kelimesinde olduğu gibi yüzeylere bırakılan izleri işaret eder (bkz. 2.1.2. Sanat ve hakikat ilişkisi).

Eserin bu iki uçlu imgeselliğinin çözümlemesini Berger şu şekilde tanımlar:

> Nitekim, Picasso 1951'de Kore'de Katliam'ı yaptığı zaman, yarattığı etki amaçladığının tam tersi olmuştur. Ellerindeki sten tabancalara karşın, askerlerin öylesine muhafıza benzer ve arkaik bir havaları vardır ki, ya bunun modern bir katliam olduğu duygusunu yitiririz, ya da askerleri ebedi, değişmez bir hainliğin ve kötülüğün simgeleri olarak görürüz. Her iki durumda da, resmin yaratmayı amaçladığı öfke etkisini yitirir (Berger, 2017).

Hatırlayış ve *unutuş* kavramları çerçevesinde acı bir durumun kayıtları yaşanan gerçekliğe ne kadar yakınsa, yaratacağı *duyum* da o denli inandırıcı ve ikna edici olabilir. Nitekim, korku unsurlarını barındıran görsellerin yarattığı etki bu bağlamda örnek verilebilir. Diğer taraftan, sanatın da bir kayıt davranışı olduğu düşünüldüğünde, bu davranışın bir *hatırlayış* mı yoksa bir *unutuş* mu olduğu üzerine önemli tespitler yapılabilecek olanaklı bir tartışma zemini yaratılabilir. Basit bir karşılaştırma amacıyla fotoğraf ve resim sanatı iki ana örnek olarak ele alınırsa: Acıyı *duyum*satan bir fotoğraf karşısında *iz*leyici *anlam*dan çok *duyum*a odaklanacaktır. Dolayısıyla, görüntüyle bağını olabildiğince kısa tutacaktır. Buna karşın sanat eseri (resim), gerçeğin *duyum*unu sanatçının süzgecinden geçirerek sunar. Böylelikle, gerçeğe doğrudan bir gönderme yapmak yerine, onun imgesine bir gönderme yapar. Nitekim, katliam fotoğrafları ile katliam konulu resimlerin karşılaştırması bu bağlamda yapılabilir. Sanat eseri, yaşanan olgunun ne'liğinin ve nasıl'lığından çok onun *anlam*ını irdeler, önermeler sunar ve zamanın akışı içinde yaşamla bağını koparmadan bir *bilgi* nesnesi olarak davranabilir. Fotoğraf ise seçilmiş bir çerçevede görünene dair yüzeysel sorular sormaktan başka *bilgi* vermez.

İnsan yaşamının tarih boyunca *hatırlayış*lar ve *unutuş*lar diyalektiği üzerine kurulduğu söylenebilir. Nitekim, kayıt altına alma davranışı daha önce de belirtildiği üzere bu ihtiyaçtan ileri gelir. Hem bireysel hem de kolektif yaşamında *bilgi*yi biriktirmek, aktarmak ve bunların muhakemesini yapmak, insanın, sosyal ve kültürel yaşamının en yalın nüveleri olarak görülür. Öyleyse, geçmişin *iz*ini okuma fikri üzerinden tarih incelendiğinde, bu aktarım işlevi açısından yazının yanında en büyük işlevin sanat aracılığı ile gerçekleştiği söylenebilir. Böylelikle, iki uçlu bu tür tartışmalar üzerinden çoğulcu ve diyalektik bir düşünme zemini oluşturarak kavram ve *anlam*ların derinlemesine incelemesini yapmak olanaklı hale gelmektedir. Saint Exupéry'in (2016) "Küçük Prens" kitabında dediği gibi gerçeğin mayası gözle görülmez. Ancak, göze görünmeyen bu öz başka olanaklarla (Picasso'nun "Kore'de Katliam" resminde olduğu gibi) kavranabilir.

Picasso'nun "Kore'de Katliam" resmi karşısında *iz*leyicinin *duyum*u bir modern katliam değildir belli ki, Berger bunu daha önce vurgulamıştı. Dolayısıyla bu eser bakışı kaçıracak bir görüntü de değildir. Ayrıca bu resim, yıkım karşısında insanın duyacağı öfkenin de sözcülüğünü yapamaz. Öte yandan Berger, askerlerin duruşlarını arkaik ve idealize edilmiş yorumuyla onların ihanet ve kötülüğün sembolü olabileceklerini ileri sürer (Berger, 2017). Bu saptamayla resmin neyi işaret ettiği *anlam*sal açıdan belirlenebilir. İnsanın, ihanet ve kötülüğü unutmaması gerektiği fikri! Modern bir katliam fotoğrafı söz konusu olduğunda fotoğraf karşısında bakışını kaçıran *iz*leyicinin davranışı, onun var oluş *güc*ünü azaltan bir karşılaşma olduğu içindir. Bundan dolayı bu davranışın *anafilaktik* bir duruma denk düşeceği yorumu yapılabilir. Diğer taraftan aynı durum karşısında sanatçı, yaptığı sanat eseriyle bu tür durumları tekrar tekrar hatırlanabilecek bir *duyum*a dönüştürmektedir. Bunun da sanatçının *anafilaktik* davranışı olduğu ileri sürülebilir. Berger (2017), her ne kadar "Kore'de Katliam" resminin Picasso'nun istediği ya da amaçladığı etkinin tersiyle sonuçlandığı yorumunu yapmışsa da bu günden bakıldığında, yaşanan trajedinin unutulmaması adına bir anıta dönüşme potansiyeli açısından son derece önemli bulunmalı ve eserin bu yönü öne çıkarılmalıdır.

2.1.2. Sanat ve hakikat ilişkisi

Sanatın bir *hatırlama, iz* bırakma edimi olduğu savından yola çıkarak *hakikat*in de bir *hatırlama* ve *iz* bırakma edimi olduğunu ileri sürmek bu bölümün başlangıç referansı olarak alınmıştır. Devellioğlu'na göre *hakikat* (hakk), etimolojik olarak incelendiğinde anlamını Aramice dilindeki "kazıma, kazınma, bir şeyin üstünü çelik kalemle yazı, yahut resim olarak oyma" anlamından almaktadır (Devellioğlu, 2009, s. 375). Bu *bilgi* ışığında insanın, binlerce yıldır yüzeylere kazımalarla derin *iz*ler bırakma davranışının (Fransızca: Otantisite) nedeninin, varlığını anlamlandırma ve bu anlamı da bir tür gerçeklik düzeyine çıkarma amacı olduğu daha anlaşılır hale gelmektedir. Nitekim, Babil döneminden günümüze ulaşan resimlemeler incelendiğinde, at ve geyik gibi hayvanlar üzerine o dönem insanlarının ayrıntılı *bilgi* sahibi oluşu, bulunan bu *iz*ler aracılığıyla gün yüzüne çıkmıştır. Dolayısıyla yazının icadıyla birlikte Sümer, Babil, Akad, Mısır, Hint, Çin, Eski Amerika Uygarlıkları, Helenistik Çağ ve Roma İmparatorluğu dönemlerinden kalma yazılı ve arkeolojik kaynakların incelenmesi sonucu Eski Çağ dünyasına dair insan faaliyetleri ile ilgili önemli bulgular ortaya konulabilmiştir (Tiryaki, 2017, s. 2462).

Diğer yandan, kelime anlamı çoğunlukla doğruluk veya gerçeklik olarak kullanılagelmiş olsa da *hakikat*, en genel anlamıyla felsefede nesnel gerçeğin düşüncedeki yansıması olarak açıklanır. Bu nedenle kelimenin kökeni bakımından *hakikat* kavramı, gerçeklik veya doğruluk kavramları ile aynı anlama gelmemekle birlikte, tarihsel süreç ve insanın düşünsel birikimi de dikkate alındığında, bu iki kavrayış biçimi birbirinden bağımsız olarak da düşünülmemelidir. Maurice Merleau-Ponty (2006), Göz ve Tin kitabında "derinlik" kavramından bahseder. Bu bağlamda *hakikat* ve gerçeklik kavrayışı, *duyum*sayan beden ve *duyum*sanan şeyler arasında konumlanan bir derinlik olarak düşünülebilir. Böylelikle, "derinlik" kavramını açımlayarak *hakikat*in ne'liği hem sanatsal hem de felsefi bir bakışla kavranabilir. Merleau-Ponty, derinliğin, iki nesne arasındaki mesafe ya da bir uçaktan bakıldığında görülen alan boşluğu olmadığını ileri sürer. Bu açıdan düşünürün şu cümlelerine başvurmak yerinde olacaktır:

> "Bence yaşamı boyunca derinliği aramıştır Cezanne," der Giacometti,[22] ve Robert Delaunay: "Derinlik yeni esindir,"[23] der. Rönesans'ın "çözümleri"nden dört yüzyıl sonra ve Descartes'tan üç yüzyıl sonra, hep yenidir derinlik ve "yaşamında bir kez" değil de bütün bir yaşam boyunca araştırılmayı gerektirir. Şu yakın ağaçlarla uzaklar arasında bir uçaktan göreceğim gizemsiz aralık değildir söz konusu olan. Perspektifli bir desenin bana canlı olarak temsil ettiği, şeylerin birbiri tarafından gözden kaybedilişi de söz konusu değildir: Bu iki görme de çok bellidirler ve hiçbir soru sormazlar. Bilmeceyi oluşturan, onların bağıdır, onların arasında olandır -tam da birbirini örttükleri için şeyleri, her biri kendi yerinde olarak görmemdir-, tam da her biri kendi mekânında olduğu için bakışımın karşısında rakip olmalarıdır. Sarılmalarında tanınan dışsallıktan ve bağımsızlıklarında birbirine bağımlılıklarıdır. Böyle anlaşılan derinlik konusunda, artık bir "üçüncü boyut" olduğu söylenemez. İlk önce, eğer bir boyut olsaydı, daha çok birinci boyut olurdu: Değişik kısımlarının benden hangi uzaklıkta olduğu belirtilirse tanımlanmış biçimler, düzlemler vardır ancak. Ama birincil olan ve diğerlerini içeren bir boyut, boyut değildir, hiç değilse ona göre ölçtüğümüz belli bir ilişki anlamında (Merleau-Ponty, 2006, s. 63).

Ponty, derinlik ve boyutlar arasındaki *anlam*sal ilişkiyi irdelerken bir algı sorunun varlığına dikkat çekmektedir. Görünüşlerin *hakikat*i üzerine düşünceler üretirken, çoklu bir bakışla, düşünmenin olanaklarını göz ardı ederek tek bakışlı bir *anlam*landırma Ponty'e göre yüzeysel bir değerlendirmeden ibarettir. Çünkü "Algılanan Dünya"[24], algılayan kişiye deneyimleri, *duyum*ları aracılığıyla *anlam*landırılarak belirir. "Derinlik" kavramı, etrafımızı çevreleyen varlıkları düşündüğümüzde, öncelikle bir mesafe problemi olarak algılanabilir fakat aslında söz konusu olan sadece yüzeylerdir.

---

[22] G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre, Paris*, 1959, s. 176.

[23] R. Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait,* Pierre Francastel'in yayınladığı defterler, Paris, 1957, s. 109.

[24] Özgün adı, *Causeries* olan Algılanan Dünya, Maurice Merleau-Ponty'nin, 1948'de bir radyo programında, algı sorunu üzerine yaptığı konuşmanın kitaplaştırılmış halidir. Kitabın başında Ponty, algının dünyasını şu şekilde tanımlar: Algının dünyası, yani bize duyularımızla ve gündelik yaşamdaki tutumumuzla açılan dünya, ilk bakışta en iyi bildiğimiz dünya gibi geliyor, ona erişmek için araçlara hesaplara gerek yok çünkü. Bu dünyaya girmek için gözlerimizi açıp kendimizi yaşamaya bırakmak yeterli gibi. İşin aslı öyle değil ama (Merleau-Ponty, 2014, s. 11).

Böylelikle, tek bir boyuta indirgenebilecek tek bir yüzeyin açılımı ve genişletilmesi söz konusu olduğunda, boyutlar da tek bir boyuta indirgenecektir. Ponty, derinliğin şeyler arasındaki birbirinden ayrı olan ve aynı zamanda birbirinden koparılamayan ilişkilerin arasında gizlendiğini ileri sürer. Ressamın da resmini biçimlerken aslında bu ilişkilerin üzerine düşünerek resim yaptığı göz önüne alınmalıdır. Sanatçı, indirgenmiş bir düzlem ya da yüzey üzerinde, başka bir deyişle indirgenmiş bir boyutta, şeylerin görünüşlerini yeniden bükerek ayıklanmış düşünceleri, renksel, biçimsel ve *anlam*sal düzeylerde yeniden şekillendirir. Sanatçının bu edimi de bir *hakikat* oluşumu olarak değerlendirilebilir. Bu bakış açısıyla da *hakikat*, gerçeklik ve doğruluk kavramlarının birçok veçhesinin olduğunu, bu olanaklı edimin de tekrar tekrar irdelenip biçimlenebileceğini kabul etmek gerekir.

Ponty'nin deneyimlere dayanan *hakikat* arayışının yanılgıları ve yanılsamaları düşünüldüğünde, şeylerin üzerine üretilen veya türetilen düşüncenin de bu nesnel gerçeklik üzerinden algılanan dünyaya ait olan ve sorgulanabilir öznel yorumlardan ibaret olduğu anlaşılabilir. Bu yorumları, *hakikat* arayışı çerçevesinde irdelemek gerekirse; Gottfried Leibniz'in, *akılcı hakikat* ve *olgusal hakikat* diye ikiye ayırdığı *hakikat* kavrayışlarına değinmek faydalı olabilir. Bu ayırım, rasyonel düşünüm ile Ponty'nin üzerinde durduğu ampirik algılayış arasındadır. Leibniz'e göre, *bilgi*ye, ancak rasyonel düşünüm aracılığıyla ulaşılabilir. Bunun yanı sıra insan, rasyonel düşünüm becerisinin yetersiz kaldığı durumlara bağlı olarak *hakikat* arayışında *duyum*larına da güvenmelidir. Leibniz'ın kavrayışını daha iyi anlayabilmek için şu *bilgi*ye yer vermek faydalı olacaktır:

> Leibniz dünyanın her bölümünün, her bir şeyin, farklı bir kavramı veya onunla ilgili bir "mefhum"u olduğunu ve bu mefhumların her birinin kendi içinde, aralarında başka şeylerle ilişkilerinin de bulunduğu, kendisi için doğru olan her şeyi barındırdığını savunur. Çünkü ona göre evrendeki her şey bağlantılıdır, her mefhum diğer mefhumlarla bağlantılıdır ve bu yüzden de —en azından ilkesel olarak— bu bağlantıları takip etmek ve evren hakkındaki tüm hakikatleri sadece rasyonel düşünüm yoluyla keşfetmek mümkündür. Bu tür bir düşünüm Leibniz'ın "akıl yürütme hakikatleri"ne götürür. Ancak insan zihni bu tür hakikatlerin sadece küçük bir kısmını (mesela matematiktekileri) kavrayabilir ve bu nedenle de duyularına güvenmelidir, bu da onu "olgunun hakikatleri"ne götürür (Buckingham ve diğerleri, 2015, s. 136).

Leibniz'ın *hakikat* açıklaması hem düşünme aracılığı ile hem de deneyimlerle edinilen bir *hakikat*tir. Akıl yolu ile nesnelerin biçimleri üzerinden *bilgi* elde edilmesi, o biçimlerin tamamen kavrandığı anlamına gelmemelidir. Bunun yanında, aklın öznel bir işleyişinin olması, nesneler üzerine olan *bilgi*nin sınırlılığını da beraberinde getirdiği göz önünde bulundurulmalıdır. Öte yandan, *duyum*lar üzerinden nesnelerin kavranışı da sınırlı olacağından, görünenin ya da var olanın kavranışı sınırlı olacaktır. Öyleyse *hakikat*,

mutlak bir biçimde kavranabilir demek doğru bir yorum olmamalıdır. Diğer taraftan insan, dünyaya ilişkin deneyimleri sonucu edindiği değerleri bir anda sıfırlayacak ölçüde bilime ve bilimsel *bilgi*lere değer yükler. Örneğin Maurice Merleau-Ponty (2014), ışık, bir dalga mıdır yoksa bir parçacık mı? Duyularımıza başvurmak, renkleri, yansımaları ya da bu özellikleri taşıyan şeylerin ayrımına varabilmek ne işe yarar? Diye sorar. Bunların tümünün şeylere dair sadece dış görünüşler olduğunu söyler.

Ponty'e göre:

> (…) Duyularımızın yol açtığı yanılgılardan kurtulup şeylerin gerçek doğasına erişmek ancak bilimcilerin yöntemli bilgisi, ölçüm ve deneyleriyle olabilecek bir şey değil mi? Duyularımızın, onlara safdilce başvurduğumuzda bize söylediklerini unuta unuta, insani düzenimizde görülen ve fizyolojinin bir gün, tıpkı miyop ya da hipermetrop olan kişinin yanılsamalarını açıklığa kavuşturduğu gibi açıklayacağı kendine özgü bir olgu olmak dışında dünyanın gerçek tablosunda yeri olmayan şeyleri unuta unuta genişlemedi mi bilgi haznemiz bugün? Gerçek dünya bu ışıklar ve bu renkler değil, gözlerimin sunduğu bu ete tene bürülü görüntü değil; gerçek dünya bilimin bize bu duyu yanılsamalarının ardında olduğunu söylediği dalgalar ve parçacıklar (a.g.k., ss. 13, 14).

Bu durumda *hakikat*in/gerçeğin/doğrunun değerini belirleyen şey nedir? Sorusu düşündürücüdür. Belki bu sorunun cevabı bir röportaj içerisinde aranabilir. Dina Dreyfus'un 1965 yılında gerçekleştirdiği ve Jean Hyppolite, Georges Canguilhem, Paul Ricoeur, Michel Foucault ve Alain Badiou arasında geçen "Felsefe ve Hakikat/Doğruluk" konulu röportajda, Canguilhem, "felsefi *hakikat*/doğruluk" olmadığını söyler. Felsefenin değerinin, doğru ya da yanlışla belirlenecek bir spekülasyon türü olmadığını sözlerine ekler. Bu değerlendirme karşısında da Badiou, felsefe nedir? diye sorunca: "Felsefe... Çünkü felsefe doğrudur diyemeyiz. Bu, onun salt bir dil oyunu olduğu ya da tamamen keyfi, sebepsiz olduğu anlamına gelmez. Felsefenin değeri, *anlam*ı, *hakikat*in, doğruluğun değerinden farklı bir şeydir. Doğruluğun değeri açıkça sadece bilimsel *bilgi*ye uygun düşer" cevabını verir (Hyppolite ve diğerleri, 1965). Canguilhem, felsefi *hakikat*in olmadığını, bilimsel *hakikat* veya doğruların olabileceğini ve bunun da kültürün bir parçası olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre, *hakikat* ile bilimsel doğruların dışında kalan, *hakikat*in özü problemi arasında bir ayrıma gidilmelidir. Nihayetinde bu beş filozofun birbirinden ayrı bakışları ve düşünceleri, bilimsel *hakikat*lerle, felsefi *hakikat*lerin ayrımında birleşmiş gibidir. Bu durumda, bilimin bir kültür sonucu olarak belirdiği ve kolektif bir uzlaşı gerektirdiği, sanat ve felsefenin ise sınırları olmayan bir arayış ve sorgulama olduğu düşünülebilir.

Nitekim Alain Badiou, buna yakın düşüncelerini şu şekilde belirtmiştir:

> (…) Bilim, sayesinde insanın doğruyu keşfettiği şey değildir, bilim tarihsel olarak, geçerli bir sahada, doğru problemini kuran, var eden kültürün biçimidir. Yani eğer böylece insanın, nihayetinde, tarihsel olarak, bilimsel form altında hakikatin üreticisi olduğunu kabul

> ederseniz, o zaman her üretim için olduğu gibi, üretme eyleminin amacı ya da ereği problemi ortaya çıkar. Bu durumda, felsefenin olduğunu, haliyle bir hakikatler üretimi olmadığını, onun kendi tarihi içinde ortaya çıkan bu hususi üretim olayının sonu, amacı ya da varış noktası konusunda sorular sorduğunu söylemekte hemfikir olurum (Badiou vd., 1993, s. 23).

Buna karşın, *güç* kavramı ve *güç* istenci bağlamında *hakikat,* Nietzsche'ye göre bir yaratım, bir yorum olduğundan keşfedilen bir şey olamaz. Bir başka ifadeyle *hakikat, güç* istencinin arayışı sonucu ortaya çıkarılan yorumdur. Nietzsche, hiçbir yorumun doğru veya yanlış olduğu söylenemeyeceğinden ötürü, yorumun doğruluğunun anlam taşımayacağını ileri sürer. Bu durumda *hakikat* üzerine yapılan tanımlamaların Nietzsche'ye göre birer yaratım olduğu anlaşılabilir. Ancak, *hakikat*in bir yorum olması savı onun değerini veya *hakikat* arayışına dair istenci değiştirmemektedir. Bir canlının her istencinin bir yönelim olduğu düşünülürse, ilk bakışta *hakikat*in veya *hakikat* arayışının da bir yönelim olduğu söylenebilir. Bu yönelim ise bir önceki başlıkta belirtildiği üzere bir istenç doğrultusunda gerçekleşmesi gerekmektedir.

Nietzsche'ye göre; her *güç* merkezi, kendinin dışında kalan her şeye yönelik bir perspektifi benimser, başka bir değişle kendine özgü değerlendirme, eylem biçimi ve direnme tarzına sahiptir. Görünen dünya bu yüzden bir merkezden kaynaklanan dünyadaki belirli bir eylem tarzına indirgenir (Nietzsche, 1968). Bu durumda, *hakikat*in bir keşif değil, kendine özgü bir *anlam*ı biçimleme şekli olduğu ileri sürülebilir. Öyleyse, insanın *hakikat* arayışı da nesnel gerçeklik üzerinde mutlak bir hakimiyet kuramaz. Hakimiyeti, kendi öznel yorumuyla sınırlıdır. Başka bir deyişle öznenin *güc*ü istemesi ve bu istençle bir *hakikat* arayışına girmesi, yaşadığı dünyaya dair *duyumsama*ları ve bu *duyumsama*ların varoluşuna yaptığı katkılar oranında kendini gösterir. Böylelikle insan, *bilgi* üretiminin kökenlerini kendi varlığının amaçları doğrultusunda şekillendirir ve varoluşunu kayıt altına almak suretiyle kalıcı hale getirir. Bu kayıt alma sürecinde, mesela insanın sanatsal üretimi bağlamında düşünüldüğünde, *güç* ve *hakikat*in kalıcı hale getirme edimiyle yakından ilişkili olduğu düşünülebilir. Varlığının amacını sorgulayan insan, bu edime *güç* istenciyle güdülenerek yönelmiş olabilir. Bu yönelim başta merak, sonra akıl yürütme ve deneyimlerle birlikte bir *hakikat* arayışına da dönüşmüş olabilir. Bacon, bir şeyi anlamadan önce bilinçteki önyargılardan (idollerden) kurtulması gerektiğini söylediği gibi (Gültekin ve Tolkdil, 2017) Descartes de, doğruya ulaşmak için bunu engelleyen tüm *güç*lükleri aşmak gerektiğini söyler (Descartes, 2010). Bu davranış, sanat üretimi davranışıyla da paralellik göstermektedir. Sanatın bir kavrayış edimi çerçevesinde geliştiği düşünülürse, sanatçının bir şeyi ve bir durumu kavrayışının ön yargısız bir

düzlemde hem içsel hem de dışsal dünya üzerine bir *hakikat* arayışı olduğu ileri sürülebilir. Sonuç olarak, nesnel gerçeğin dışında değerlendirilen *hakikat*in bir yaratım olduğu düşüncesinden yola çıkılarak, sanat, felsefe ve bilim alanlarından farklı *hakikat* tanımları yapılabileceği görülmüştür. Canguilhem'in dediği üzere, felsefi bir *hakikat*in olmayacağı, felsefenin bir *hakikat* arayışı ya da sorgusu olabileceği düşüncesiyle, sanatın da bu yönde bir arayış ya da bir yorum olduğu, bunun bilimsel *hakikat*lerle karıştırılmaması gerektiği ileri sürülebilir. Öyleyse, sanat aracılığı ile insanın *hakikat* arayışı arasında nasıl bir bağ kurulabilir?

Görsel 2.7. *Pablo Picasso, "Guernica", 349 x 777 cm, 1937, Tuval yüzeyine Yağlıboya, Reina Sofía Müzesi, Madrid*

Bu sorgu çerçevesinde "Guernica" resmi üzerine çözümlemeler yapmak, *hakikat*in anlaşılması için olanaklı bir düşünme alanı açabilir. Ayrıca sanat üzerinden *hakikat*in ne'liğini, yirminci yüzyıl resim sanatında anıtsal bir yere sahip olan, Picasso'nun 1937'de yaptığı "Guernica" resmi aracılığıyla *iz*lemek, resmin metinsel zenginliğinin olanaklarıyla mümkün görünmektedir (Görsel 2.7.). Tarihsel öneminin yanı sıra bu resim, sanat tarihi kavramlarının birçoğunu karşılamaktadır. İnsanın tarihin kaydını tutuşunu, *hakikat*i (hakk) *hatırlama*k amacıyla yaptığı düşünülürse, "Guernica" resminin savaşın politik eylemlerin bir sonucu olduğu ve yıkımdan başka bir şey getirmeyen bir *hakikat* söylemi taşıdığını ileri sürmek yanlış olmaz. Dolayısıyla bu resim, 1937'den bugüne, değerini ve taşıdığı *hakikat* söylemini muhafaza etmenin yanında, yeni okumaları olanaklı kılan bir *bilgi* nesnesi olarak görülmelidir. Bir örnekle açıklamak gerekirse; Amerika'nın Irak'a savaş açtığı açıklaması, Birleşmiş Milletler'de, "Guernica" resminin bir kopyası önünde yapılmıştır. Akabinde, basın mensuplarının uyarıları ile "Guernica" resminin kopyası, Birleşmiş Milletler bayrağı ile kapatılmak zorunda kalınmıştır. Bu olay örneğinden anlaşılacağı üzere, bu resim, geçerliliğini ve barındırdığı *hakikat* söylemini hâlâ korumaktadır ve var olduğu sürece de korumaya devam edecektir.

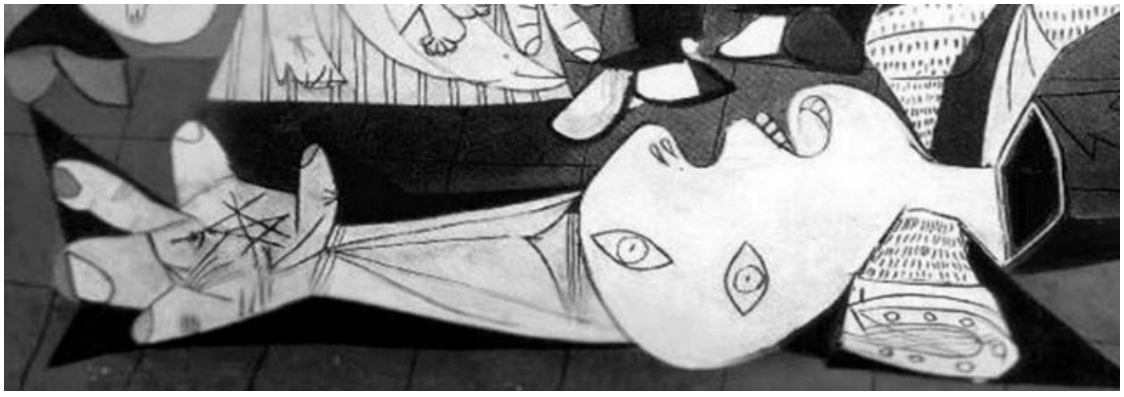
Görsel 2.8. *Pablo Picasso, Guernica Resminden Detay; Boğa ve Anne figürü*

Resim, metinsel bir bakışla daha ayrıntılı incelendiğinde, içeriğinde barındırdığı *hakikat* söylemlerinin tespitini yapmak mümkün görünmektedir. İlk dikkati çeken öğelerden biri olan boğa biçimi, resimdeki tüm figürler arasında sakin, bir o kadar da soğuk kanlı bir duruşu olan tek figürdür (Görsel 2.8.). Boğa figürünün bu duruşundan, "olan biten"i *iz*lediği ya da "olan biten"e yüz çevirmek üzere olduğu yorumu yapılabilir. Boğa imgesinin İspanyol diktatörü Franco'yu mu yoksa faşizmi mi temsil ettiği ile ilgili pek çok yorum yapılmış olsa da sanatçı, 1945 yılında Jerome Seckler ile görüşmesinde boğa imgesinin faşizmi işaret etmek için değil, gaddarlık ve karanlık *güç* olarak betimlediğini açıklamıştır (Elçioğlu, 2004, s. 99). Resmin öne çıkan figürü hem resimde hem de gerçek dünyada *güc*ü elinde bulunduranın imgesidir. Fakat bu *güç*, hiç de iyi niyetli değil, aksine, kötülüğü ve karanlığı barındıran bir *güç*tür. Bu *güç* karşısında da diğer figürlerin kurgulandığı görülmektedir. İki taraflı bu düalist resim, kısaca tüm insanlık tarihi adına, içeriğinde yaşama hakkına dair bir *hakikat* arayışı ya da sorgusu barındıran bir harita niteliği taşır. Sanatçının karşıt kavramları ve imgeleri diyalektik bir düşünüm ve biçimlemeyle yerleştirdiği anlaşılan bu resim, tarih, felsefe ve mitoloji gibi alanların incelemeye dahil edilmesiyle daha verimli okumalar yapmaya olanak sunmaktadır.

Picasso'nun, resim sanatı tarihinde önemli yerleri bulunan ustaları referans olarak kullandığı (temellük) pekâlâ bilinmektedir. Ressam, Velasquez'in "Las Meninas" ve Goya'nın "IV. Charles ve Ailesi" resimlerinde olduğu gibi, resmin sol tarafını kompozisyonunda ayrıcalıklı bir alan olarak planlamıştır. Bu "yönlerin" ayrımının kökenleri de dinsel ya da kültürel yaşayışlara dayandırılabilir. Sol ve sağ sembolizmi olarak tanımlanan bu yaklaşımın yaşam ve ölüm ile ilişkisi hakkında önemli tespitler yapan Robert Hertz'e (1960) göre, kutsal olan şeyler daima sağ tarafa, kutsal olmayanlar da sol tarafa konumlandırılarak kültüre yerleşmiştir. Ona göre, kültürün en belirgin sembollerinden sağ el hayat, doğruluk, güzellik, erdem ve erkeği, sol el ise bunların tam karşıt kavramlarını karşılamaktadır (Hertz, 1960, s. 103). Öyle ki Picasso, boğa figürünü adeta bir insan büstü gibi biçimlendirmiş ve onu resimdeki tek açıklık olan bir kapıya bekçi gibi yerleştirmiştir. İşte, resmin Hertz'in belirttiği "kutsal olmayan" sol tarafındaki bu bekçi, tam olarak *anafilaktik* davranışı tetikleyecek bir *güc*e tekabül ettiği şeklinde okunabilir. Diğer taraftan, "Guernica" resminin birçok okumasından ortaya çıkan sonuç; bu yıkıma neden olan düşünce ya da ideolojinin "boğa" figürü ile sembolize edildiğidir. Boğa biçiminin *güc*ün sembolü olarak kullanıldığı genel bir bilgidir. Kimi kaynaklara göre siyah boğa ölümü sembolize eder. Kimi kaynaklarda ise boğa, tanrı Zeus'un simgesidir. Böylelikle resmin sol tarafının Hertz'in de yorumladığı gibi ölümü, sağ tarafının ise yaşam mücadelesini sembolize ettiği anlaşılabilir. Bu açıdan resmin sol yanı *güç*, sağ yanı ise *anafilaksi* kavramlarıyla ilişkilendirilebilir. Ne kadar farklı yorumlar yapılmış olsa da Picasso'nun kendi sözüyle boğanın karanlık *güç*lere gönderme yaptığı açıktır. Sonuç olarak; boğa, *anlam* ve içerik boyutuyla iyi niyetli olmayan bir *güç* imgesidir.

Görsel 2.9. *Pablo Picasso, Guernica Resminden Detay; At Figürü*

At figürü, bu kargaşa içerisinde neredeyse boğaya metinsel bağlamda atfedilenlerin tam tersi bir şekilde karşımıza çıkar (Görsel 2.9.). Bir boğayla karşılaşan bir at mı? Yoksa köy meydanında bir pazar yerinde savaşın şiddetine maruz kalan belli belirsiz resmedilmiş bir at figürü müdür? Atın çığlık atan görüntüsü, acı ve haykırışı anımsatan sivri bir nesne gibi betimlenmiş dili ve ölümü sezdiren kuru kafayı andıran burnu, dikkatimizi doğrudan doğruya korkuya tanıklık etmek için adeta korkunç acı ve ıstırabın sahnelendiği bir *anlam* düzlemi üzerine odaklamaktadır. Picasso, resmin tasarım sürecinde atın başını yenilgiye uğramış bir biçimde resmetmiş olsa da (ancak kızıl ötesi taramalarda gözlemlenebilecek) nihai resimde ölmekte olan at son anlarda bile meydan okurcasına biçimlendirilmiştir. Bu sebeple at figürü resim içerisindeki *anafilaktik* imgelerden biri olarak okunabilir. Ayrıca resimde iyi/güzel duyguları açığa çıkaracak değerler de yok değildir. Bir bacağının sağında umudun sembolü olarak bir çiçek filizlenmiştir. Picasso, sorulduğunda cevap vermemeyi yeğlemiş olsa da bu atın genel olarak çekilen acıları ve İspanyol halkının özgürlüğünü temsil ettiği yorumu yapılabilir. Resim tarihi boyunca at, savaşta insanın refakatçisi olarak evrensel bir sembol hâline gelmiştir. Bu resimle birlikte insanlar, ilki Guernica olmasa bile bu küçük Bask kasabasından birçok ülkeye, birçok kente sıçrayan yıkımların arasında bu atla *güç*lü bir empati kurmuşlardır. Belki de bu nedenle boğa imgesi ile at imgesi bir arada, resimdeki en temel çatışkıyı doğurmakta, yıkıntılar arasında karanlık bir *güc*e karşı yaşama arzusuyla direnen bir zıt *güç* diyalektiği resmin tamamına yayılmaktadır.



Görsel 2.10. *Pablo Picasso, Guernica Resminden Detay; Asker Figürü*

Yere sırtüstü devrilmiş, iki eli yana, ağzı yukarıya doğru açık bir şekilde gösterilen asker betimi, bir kişi olmaktan öte insanlığı temsil eden yerle bir edilmiş bir anıtı andırır (Görsel 2.10.). Resimdeki bu asker figürü, ağzı açık, gözleri dışarıda, dişlerini göstererek konuşur gibi görünür. Resimdeki tek erkek figür olan ölü savaşçı; kurbanların sözcüsü,

adeta halkın kürsüsü olmuştur. Sessizliğe büründürülmüş gibi görünen, William Rubin'in ifadesiyle, "dünyayla diyalog" anıtı, Guernica'nın hikâyesini süresizce anlatacaktır (Wischnitzer, 1985, s. 157). Her ne kadar yenilmiş bir asker gibi görünüyor olsa da bir anıtın üsleneceği işlevi bu figür kendi başına üstlenmiş gibi hissedilir; tarihin tanığı olan, yaşanan her şeyi olduğu gibi tek tek anlatacak bir gözlemci! Bu yenik asker her defasında tahakküm kurmak isteyen karanlık *güç*lerin karşısında bütün ya da parçalanmış bedeniyle, bir filiz umudu ve kırılmış kılıcıyla sonsuz ve çığırtkan Donkişotvari bir nöbete soyunmuştur.

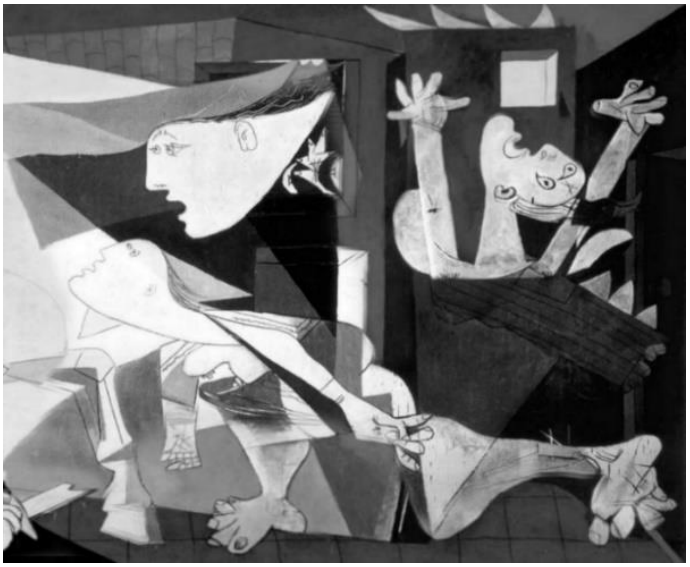
Görsel 2.11. *Pablo Picasso, Guernica Resminden Detay; Anne Figürü*

Asla geri gelmeyecek olan evladı için haykıran bir anne, resmin sol tarafına yerleştirilmiştir (Görsel 2.11.). Resimdeki her figürün yöneldiği bir açıklığın önünde diz çökmüştür. Boğa figürü önünde yıkımın sona ermesi için yalvarır gibidir adeta. Gözü yaşlı anne, mızrak ucu gibi olan dilini boğanın duman çıkaran burun deliklerine yönlendirmiştir. Böylece anne, çocuğunun ölümüyle ilgili sorumlu olan kişiye bunun hesabını sorar gibi betimlenmiştir. Ayrıca, boğa önünde yalvaran kadın hem mitolojik hem de Hıristiyan anlatılardaki figürlerle ilişkilendirildiğinde ilginç *bilgi*lere ulaşılabilir. Mitolojideki Zeus'un boğa biçiminde Fenike Kralı'nın kızı Europa'yı kaçırarak ona sahip olması, resimdeki anneyi Europa karakteriyle karşılayabilir (Elçioğlu, 2004). Diğer taraftan, anne ve çocuğun betimlenişi Meryem ve İsa olarak düşünülebilir. Boğa tarafından, yani erk tarafından ele geçirilmiş bir anne hâline gelen figür, kucağında bu *güç* tarafından öldürülen çocuğunu taşırken bir yandan da bunun hesabını sorar (Elçioğlu,

2004). Başka bir deyişle anne figürü feryat ederken *anafilaktik* bir durum sergiler. Picasso, insanlık tarihine çivi gibi sabitlediği bir resim üzerinden insanlığa bir ders verme eylemine girişmiş; Gazze, Ruanda, Bosna, Bağdat, Halep ve dünyanın diğer birçok coğrafyasından gelen, haber manşetlerinde bugün bile tekrar tekrar gördüğümüz, inkâr edilemez bir acıyla tanımlanan kadının bu tuhaf zamansız imgesini gözler önüne sermiştir. Bunun yanında, kadınların Picasso'nun resimlerinde daima yer bulduğu dikkat çekmektedir. Nitekim, "Guernica" resminde de kadın figürleri resim içerisindeki figürlerin çoğunluğunu oluşturmaktadır. Bu durumu, Elçioğlu şöyle dile getirir:

> Bu soruya cevap verir gibi "Picasso kendini kadınlarda bulur." diyor John Berger.[25] "Kadınlarda bulduğu kendisi aracılığıyla bir sanatçı olarak söyleyeceklerini söylemeye çalışır" Peki ama neden? Nedeni için İspanya'ya, sanatçının çocukluğuna geri gitmek gerekebilir. Baba mesleği olan ressamlığı seçmesi dışında (ki kimliğini belirleyici bir seçimdir) babayla kurulan büyük bir bağ hissedilmezken, anneye onun soyadını dahi alacak kadar yakındır (a.g.k., s. 46).

En sağda, ellerini göğe açıp yalvaran bir kadın figürü, onun hemen solunda da elinde gaz lambası ile pencereden süzülerek sahnenin tek çıkışı olan açıklığa yönelen başka bir kadın figürü görülmekte, tepedeki insan yapımı olan bir ışığa karşı en ilksel ışık olan ateşi uzatmaktadır (Görsel 2.12.). Bir şekilde bu kadın Prometheus'un meşalesini taşır gibi, dile gelemeyen acıların sonsuza kadar yalazlanacağı bir başlangıcın kıvılcımı olabilir. Üçüncü figür ise bir bacağı yaralı olmasına rağmen bu kargaşa arasında kurtuluşun dayanağını bulmuş gibi gözlerini ata dikmiştir. Fakat yine de her figürün yüzünde hayvani biçimde betimlenmiş acı bir umutsuzluk, hemen göze çarpar.



Görsel 2.12. *Pablo Picasso, Guernica Resminden Detay; Kadınlar*

[25] Berger, John, "Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, Metis yay., İstanbul, 1989. sf. 171

Picasso, ister kendi yaşamındaki kadınları referans almış olsun ister "Guernica" kadınlarını, bu figürler tüm dünya ulusu kadınlarının; erk karşısında ruhları iğdiş edilmiş kadınların acılarıdır. Burada belki "kadın" kimliği, varlığı ve tarihsel olgusu daha farklı bir içerikle yorumlanabilirdi veya irdelenebilirdi. Ancak bu figürler, şiddetin gerisinde olan (şiddetin içinde olmayan, anne olan, yaratıcı olan) ve savunmasız olmalarına rağmen şiddetin tüm sonuçlarını *güç*lü bir dayanıklılıkla karşılayan yine de yıkılan kadın imgesi olarak duyumsanabilir.

Resmin en üst bölümünde göz biçiminde betimlenmiş ışıyan bir lamba, resmin üst kısmında kompozisyonun çatısını oluşturan merkezi bir konuma sahiptir (Görsel 2.13.). Lambanın, İspanyolcadaki adının "bombilla" olması da bir yerde kasabanın üstüne yağmur gibi yağdırılan bombaları akla getirir. Diğer taraftan lambanın, insan tarafından karanlığı aydınlatmak için ya da metafor olarak aydınlanma fikirleri çevresinde şekillendirilmiş yapay bir ürün olması, aynı aydınlanma fikrinin ise bu yıkıma sebep olmasının ironik bir yansıması olarak görülebilir. Lambanın yanına yerleştirilmiş kuş figürü ise, resmin son aşamalarında şimdiki biçimini bulmuştur. Fakat bu figürün de barışı sembolize eden bir güvercin olduğu söylenemez. Resimdeki boğa haricinde, bütün figürlerde olduğu gibi, ağzı yukarıya açılmış bir şekilde çığlık atmaktadır. Picasso, kuş figürünü masa üzerine iliştirmiştir. Zira, kuşun kanatlarından biri kırılmış gibi görünmektedir. Dolayısıyla bu figür, zedelenmiş bir umuda, başka bir değişle uçamayacak olan bir figüre, kanadı kırık bir barış sembolüne dönüşmüştür.

Görsel 2.13. *Pablo Picasso, Guernica Resminden Detay; Lamba*

Picasso'nun "Guernica" resmi, *güç* ve *hakikat* kavramları bağlamında söylemsel, metinsel bir okumayla yorumlanırsa; sanatçının, öznel deneyimleri ışığında resim üzerinde biçimlediği imgeler aracılığı ile bir *hakikat* arayışında olduğu ve bunu bir tür dile dönüştürmeyi amaçladığı, dünya görüşü ve yaşam pratiğini de bu resim sürecine

dahil ettiği söylenebilir. Böylelikle resim sanatının nasıl bir *hakikat* yaratımına olanak sağladığı, bu edimin de nasıl *anafilaktik* bir davranış olarak okunabileceği yapılan incelemeler ışığında anlaşılabilir.

2.1.3. Sanat ve bilgi ilişkisi

İnsan, yer yüzündeki iktidarını, şüphesiz biriktirdiği *bilgi* birikimine borçludur. Buradaki "birikim" sözcüğü, üzerinde durulması gereken bir sözcük olarak dikkate alınmalıdır. Nitekim, bilmenin *hatırlama* ile olan ilişkisi göz önüne alındığında *bilgi*nin, aktarılarak "biriken" *bilgi*ler bütünü veya insana dair bir bellek olduğu düşünülebilir. *Bilgi* üzerine bugünden geçmişe doğru bakıldığında ya da geçmişe dönük araştırmalar yapıldığında her araştırmanın; mağara resimleri, yazının icadı, dilin kullanımı ya da tarihsel olgular gibi başat konulara vardırıldığı görülebilir. İnsanın yeryüzünde sahip olduğu *güc*ü ve bu *güc*ün *bilgi* ile olan ilişkisini anlamak için öncelikle özelden genele doğru bir *bilgi* yoklamasına girişmek gerekir.

A. Kadir Çüçen, "Bilgi Felsefesi" adlı kitabında insanın bilme etkinliğinin "özne (bilen) ve nesne (bilinen) arasında oluşan süreç" olduğunu, *bilgi*nin bu etkinliğin sonucunda ortaya çıktığını söyler (Çüçen, 2005, s. 16). Nesneye yönelen ve onu algılayan özne, bilinçli bir varlık olarak hem kendini hem de kendi dışındaki bir varlığı bilmek ister ya da o şeyleri bir *bilgi* nesnesine dönüştürerek kavramak ister. Tam da bu noktada insanın bu yöneliminin yine bir istenç doğrultusunda geliştiğini vurgulamak gerekir. Ahmet Arslan, Aristoteles'in "İnsan doğası gereği bilmek isteyen canlıdır" sözünü aktararak insanın bilme istencini "yasak elma" anlatısıyla ilişkilendirir. Arslan'a göre Tanrının yasakladığı meyve bilgelik ağacının meyvesidir (Arslan, 2009). Bu ilişki, Francis Bacon'un *bilgi* ile *güç*[26] arasında kurduğu üstünlük ilişkisi için anlaşılır bir örnek olabilir. Ancak ilginç olan, bu büyük anlatıların tamamında *güç* sahiplerinin bu *güc*ün kaynağını yani *bilgi*yi yasaklamasıdır. Bu durumda bilmek isteyen insan, *güc*ü isteyen bir varlık olarak düşünülebilir. Fakat bu durumda da insanın bu isteğinin aslında çok da arzu

[26] "Bacon'a göre, insan, 'tabiat'ı anlar ve ona hükmeder. Bunu hem nesnelere hem zihne bakarak yapar. Anlamak hükmetmektir; *bilgi güç*tür; bilmek, yapmaktır. Güç ile eşanlamlı olan *bilgi*yi elde etmek için 'tabiat'ın kanunlarına uymak gerekir. Çünkü sebebin bilinmemesi, sonuçta, insanı yanlış zanlara sürükleyebilir. Oysa spekülatif felsefede sebep olarak gösterilen şey, pratik bilimde kural olarak kullanılır. İnsan, 'tabiat' üzerinde bir şey yaparken, kendinden önce denenmiş vasıtaları kullanmazsa, delilik etmiş olur. İnsanın 'tabiat' üzerindeki etkisi sınırlıdır; öyle ki 'Tabiat'ta beceri gösteren mühendis, matematikçi, tıpçı, simyacı, büyücü boş bir gayretle çalışırlar. Çünkü onlar 'tabiat'ı tanımazlar. Oysa 'tabiat'a hâkim olmak için onu anlamak lazımdır" (Bacon, 2012, ss. 15–16).

edilmeyen bir istek olduğu ortaya çıkmaktadır. İnsanın bilme isteği; onun merakı ve *hakikat* arayışı nihayetinde, onun özgürleşme isteği olacağından bu istencin *güç* karşısında *anafilaktik* bir durum yaratabileceği de öne sürülebilir. Böylelikle Adem'in ve sembolik olarak tüm insanlığın bilme ve öğrenme merakı ve yasağı çiğnemesi, bir yerde özgürleşmenin alegorik bir anlatısı olarak yorumlanabilir.

İnsan, karşılaştığı nesneleri olay ve durumları tanıma ve bilme yetisine, bunun da ötesinde onları istekleri doğrultusunda kullanma amacıyla değiştirme *güc*üne sahiptir. Başka bir deyişle, alet yapma yetisi olan insan, diğer varlıklara karşı bu avantajından ötürü üstün ve *güç*lü bir konuma yükselir. Kökenini Antik Yunan dilindeki "techne" sözcüğünden alan insanın bu edimi de beceri ve sanat olarak kullanılagelmiştir. Yunanlılara göre bu terim, kendinde olan şeylerin, insanın *bilgi* ve becerisiyle kendi yaşamını kolaylaştırma amacı taşıyan bir edim olarak tanımlanır. Ancak günümüzde sanat, İngilizce "art", Latince; "artem" sözcüğünün kökeni belki de doğruya en yakın anlamıyla Yunanca "ifade" anlamına gelen "artizein" kelimesinde bulunabilir. "Techne" ve "artizein" kelimelerinin her ikisi de sanat anlamını karşılarken bu edimin "ifade" anlamına gelen yönü, yarar amacından farklı olarak *bilgi*nin, güzellik *duyum*unun arayışından ileri gelen ve ifadeye dönüşen bir olanak sunuşunda bulunabilir. Bu olanakla birlikte insanın doğa karşısında bilinçli bir yaratma ve bilme edimine dayandırdığı üstünlüğü, daha anlaşılır bir şekilde açımlanabilir.

Carl H. Hamburg (1952), "Art as Knowledge" (Bilgi Olarak Sanat) adlı makalesinde sanatı, bir *bilgi* olarak anlamak ya da birini diğerine göre düşünmek için her ikisine de uygulanabilen ve doğrulanabilen bir dizi niteliğin tanımlanması gerektiğini ileri sürer. Ona göre, sanatın *bilgi*selliğinin ya da ne'liğinin, başka bir *bilgi* türünden üstün olup olmadığını kategorize etmek, muhtemelen ortak bir uzlaşmaya varmak dışında bir şeyi değiştirmez (Hamburg, 1952, s. 2). Bu nedenle, "Sanat olarak *bilgi*" söylemi ile "sanat *bilgi*dir" söylemini benzer bir özdeşlikte düşünmek yerine, bu *bilgi*nin varlıksal köklerini aramak daha anlamlı bir arayış olabilir. Bunun yanında çağdaş felsefi düşüncede sanatın bir *bilgi* biçimi olup olmadığı yerli yerinde tartışılmamış ya da bu sorgular yeterince tarihsel derinliğe sahip olmadığı için yapılamamış olabilir. Nitekim sanat, geleneksel olarak uzunca bir süre süs ya da *duyum*sal bir kaynak olarak kabul edilmiştir. Epistemolojik meselelerle bağlantısının bu nedenle sorunsallaştırılamadığı ileri sürülebilir.

Elliot Eisner (2008), "Handbook of the arts in qualitative research" adlı kitapta, yirminci yüzyılın ilk yarısında batı felsefesini besleyen pozitivist geleneğin, sanatı bilgilendirici olmaktan ziyade *duyum*sal bir alan olarak gördüğünü söyler. Çünkü o döneme göre sanat, inceliklerinden zevk alınan biçimlerden ibaret olan ve *bilgi* ile doğrudan ilişkili olmayan bir edimdir. Eisner, sanatın insan yaşamında olgulardan epistemolojik olarak büyük ölçüde duygu üreten biçimler olmasından ötürü ayrıştığını öne sürer. Ona göre, sanatın birincil yönü insan deneyiminin *duyum*sal yanıdır ya da öyle olduğuna inanılmaktadır (Eisner, 2008, s. 3). Bu nedenle sanatın *bilgi* ile olan ilişkisini sorgulamak, sanatın ve sanatla ilişkili *bilgi* üretme biçimlerinin anlaşılmasını olanaklı kılacağı düşünülebilir. Böylelikle sanatın semantik ilişkilerini soruşturarak sanat eserinin de *bilgi*yle ilintisi belirlenebilir.

Görsel 2.14. *Marcel Duchamp, "Çeşme", 1917, 61 cm x 36 cm x 48 cm, Hazır nesne, Museum of Modern Art, New York*

Duchamp sonrası sanatın, ağırlıklı olarak epistemolojiye kayması, düşünce ve *bilgi* üretimini sanatsal biçimin önüne koymuştur. Bu durum; sanatın, *iz*lenimler üzerinden elde edilen *duyum*ların haricinde dilsel ve zihinsel faaliyetler olabileceğini ortaya koymuştur. Tam da bu noktada sanatın kendi başına bir *bilgi* üretim formu olup olmadığı soruşturmasının yapılabileceği bir süreç doğmuş olabilir. Ancak James O. Young (2001), geçtiğimiz yüz yıl sanatının bilişsel değerlerden uzak olduğunu iddia eder. Young, bunun nedenini, sanattaki avangart yaklaşımların *duyum*un ötesine geçen yetersiz temsiller yaratmasında ve bu yetersizliklerden dolayı giderek yalnızlaşan *anlam*sal gösterimlere

dönüşmesinde bulur. Ona göre, bazı semantik temsiller önemli *bilgi* kaynağı olsa da sanat, eğer bilişsel bir değeri varsa açıklama yapmaktan daha fazlasını yapmak zorundadır. Young'un ileri sürdüğü fikirden kısaca; sanatın sadece bir *bilgi* nesnesi olmadığı, aynı zamanda bir ifade aracı ve *duyum* ilişkilerinin belirdiği düşünsel ve yaratımsal bir alan olduğu anlaşılabilir. Ancak yine de Marcel Duchamp'ın "Çeşme" adlı eserinde olduğu gibi; tarihsel açıdan sanatın konusu olan ya da olabilecek her eylem ve girişimin gözardı edilemeyecek ölçüde sanatsal olanaklar sunabileceği unutulmamalıdır (Görsel 2.14.). Sanat ve bilimin tarihsel gelişim süreci *iz*lendiğinde, sanat ve *bilgi* ilişkisinin de bu süreç içerisinde farklılaştığı, giderek birbirine eklemlenen düşüncelerle yeni *anlam*lar arasında diyalektik ilişkiler kurulduğu söylenebilir. Bu *iz*lekte sanatın, ilksel olarak, teknik bir durumdan duygulara hitap eden bir haz nesnesine, sonrasında da *bilgi* nesnesine, son tahlildeyse politik bir duruşa kadar devinerek dönüşen, insanın yaşam pratiği içerisinde *güc*ünü *hatırlayış* ediminden alan, aktarılabilir bir tecrübeye evrilen bir davranış olduğu, bunun da *anafilaktik* bir duruma denk düşebileceği ileri sürülebilir.

2.1.4. Güç, iktidar ve anafilaksi

Bir bireyin diğerine zor kullanarak bir şeyi yaptırması, onun üzerinde *güç* (Macht) sahibi olması anlamına gelir. Buna karşın bir bireyin diğerine zor kullanmadan bir şey yaptırması da onun üzerinde otorite/iktidar (Herrschaft) sahibi olması anlamına gelir. Almanca Macht kelimesiyle tanımlanan yaptırım *güc*ü, üzerine *güç* uygulanan tarafa seçim hakkı vermezken, Herrschaft olarak tanımlanan, zor kullanılmadan yaptırım uygulayabilen *güç* sahibi yani iktidar ya da otorite, meşruluğunu tahakküm altında olan tarafın tercihinden alır. Hatta bu tanımın tam karşılığı "Yumuşak *güç*" gibi başlıklar altında sıkça tartışılmaktadır. Matrix Reloaded filminden bir diyalogla örneklemek gerekirse, Morpheus'un "Her şey tercihle başlar" sözü üzerine Merovingian'ın "Hayır! yanlış. Tercih; *güç*lülerle *güç*süzler arasında yaratılmış bir yanılgıdır" cevabı bu ayrımı daha da anlaşılır kılmaktadır (The Wachowski Brothers, 2003). Bu iki örnekle *güç* ve otoritenin farkı kolaylıkla anlaşılabilir. Diğer taraftan, otorite ve toplum ilişkisine bakmak gerekirse, Spinoza'nın *potestas* (tahakküm) kavramında olduğu gibi toplumun var olma *güc*ünün (*potentia agendi*) ona verilen haklar çerçevesinde sınırlı olduğu görülür. Spinoza'nın *güç* ile iktidarı birbirinden ayırışına benzer bir şekilde Weber de ilkel ve kaba *güc*ün zaman içinde nasıl meşru otoriteye evrildiğini açıklamış, otorite türlerini, her birinin meşruluk düzeyine göre sınıflandırmıştır (Şekil 2.2.).

Şekil 2.2. *Weber'in Otorite Tipolojisi*

Yukarıdaki tanımlamalardan yola çıkarak, iktidar ve otoritenin, tanımlanmış yasalar, toplumsal akıl ve uzlaşının sonucunda varlığını gösterdiği, dolayısıyla iktidar söylemine uygun bir zeminin oluşturulduğu görülmektedir. Yine de iktidar ve otorite, tahakküm altında olan taraflarca meşrulaştırılmış olsa da Foucault'a göre, direniş olmadan iktidarın varlığı da süremez. Bu nedenle iktidarın var oluşu, sadece verilen ya da devredilen bir haktan dolayı değil, ona karşı sürdürülen direnişten de kaynaklandığı göz ardı edilmemelidir. Bu nedenle iktidar bir yerde özneye özgür bir alan da yaratır. Foucault, iktidar ilişkilerinin oluştuğu andan itibaren, ona bağımlı bir direniş olasılığının da oluşacağını öne sürer (Foucault, 2002, s. 285).

Dikta rejimlere dönüşen otorite karşısında birey, varolma istencinden kaynaklanan *anafilaktik* bir *güç* ortaya koyabilir. Nitekim dünyanın birçok farklı coğrafyasında, yönetime el koyan diktatörlerin karşısında toplumun ortaya koyduğu eylemler, *anafilaktik* davranışlara örnek gösterilebilir. Bu durum, Galeano'nun, "İnsan sesine övgü / 2" adlı öyküsünde, diktatörlük karşısında insanların özgür alanlarının nasıl kısıtlandığını, yine de nasıl sessizliğe gömülmediklerini içeren aşağıdaki anlatı aracılığıyla aktarılabilir.

> Elleri bağlanıp kelepçelenmişti, gene de parmakları dans edip uçuyor, sözcükler çiziyordu. Başlarında torbalar vardı, ama tutsaklar arkaya eğilince torbanın altından yeri biraz görebiliyorlardı, birazcık. Konuşmak yasaklanmıştı, ama onlar elleriyle konuşuyorlardı. Pinio Ungerfeld bana, hapiste, öğretmensiz öğrendiği parmak alfabesini öğretti. "Bazılarımızın yazısı kötüydü," dedi bana. "Bazılarımızsa usta hattatlardık sanki." Uruguay'daki diktatörlük herkesin tek başına kalmasını istiyordu, herkesin hiç kimse olmasını. Hapishane ve kışlalarda, ülkenin her köşesinde, iletişim suçtu. (…) (Galeano, 2010b, s. 29).

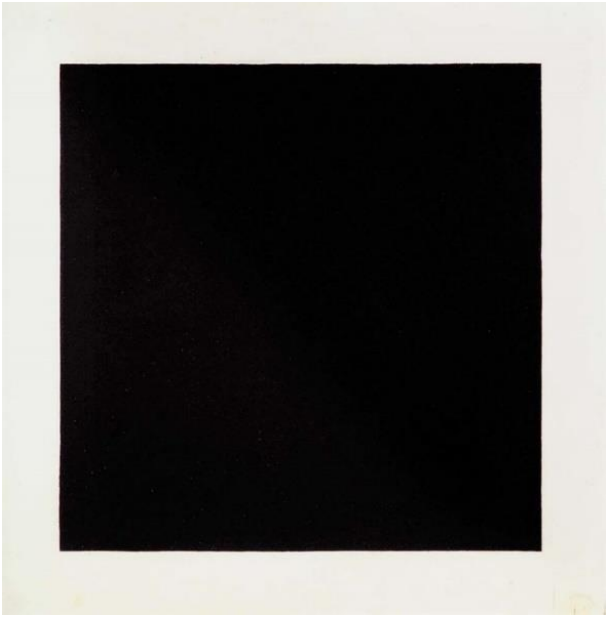
Yaşamın sınırlandırması bir yerde özgür ifadeyi sınırlandırırken bunun karşısında daha güçlü anlatılar yaratmaktadır. Birçok sanat eserinin otoriteyi sorgulaması bu öyküdeki gibi *anafilaktik* davranış olarak tanımlanabilir. Galeano (2010b), bu öyküde konuşmanın yaşamın en elzem edimlerinden biri olduğu vurgusunu yapar. Bireyin

eyleme *güc*ünün, hareket özgürlüğü olduğu kadar, ifade özgürlüğünde de var olduğunu söyler. Diğer yandan *güç*, iktidar ve otorite üzerine Lewis ve Lewis, sanat ve *güç* ilişkisi çerçevesinde sanatın *güc*üyle ilgili tespitler yaparken, idealleri temsil etmekle sanatçının kendisini temsil etmesi gibi iki aşamalı bir soruşturma yapar. Yazarlar sanatın, toplum içerisinde kendi davranışı gereği bir tür iktidara sahip olduğunu, bu nedenle sanatın iktidarından bahsederken, sanatın iktidarla olan ilişkisinin de göz ardı edilmemesi gerektiğini söylerler. Nitekim, en eski zamanlardan beri sanat iktidarın *güc*ünü ilan etmek için kullanılagelmiştir. Mısır firavunları, *güç*lerini ilan etmek için devasa yapılar kurmuş; Roma imparatorları, fethedilen bölgelerde zafer tagları inşa etmiştir. Mısırda kraliyet ailesinin resimlemeleri ya da Rönesans döneminde yapılan kraliyet aile portreleri bu ilişkiye örnek verilebilir (Lewis ve Lewis, 2009, s. 14).

Binlerce yıllık bu medeniyet inşasında sanatçılar, iktidarlarla yakın ilişkide olmuştur. Çünkü sanat özü gereği bir düşünce içerisinde yani bir özneden dışa doğru çıkması gereken bir kavramdır. Bu çözümlemeyle birlikte sanatın aşkınlığı ile sanatçının içkinliği arasında *güç* ve iktidar bağlamında bir ilişki kurulabilir. Örneğin, sanatçıyı himayesi altına almış büyük kraliyet mensupları, saraylarda sanatçılara çalışma stüdyoları sunmuş ve onlara resim malzemeleri temin etmiştir. Bu ilişki, sanatçıların bu kraliyet mensubu kişileri ölümsüzlükle ödüllendirmesiyle sonuçlanmıştır. Her ne kadar sanatçılar, iktidar sahiplerinin himayeleri altında varoluşlarını sürdürmüşlerse de Romantizm düşüncesiyle birlikte kendi özerk sanat fikirlerini öne sürmüş, bu fikirler ışığında eserler yapabilmişlerdir. Francisco de Goya'nın bir saray ressamı olmasına rağmen "Savaşın Felaketleri" gibi gravür serileri yapması ya da 3 Mayıs 1808 gibi tarihsel bir anı işaret eden eseriyle öznel *duyum*unu açık etmesi bu özgürleşmeye örnek gösterilebilir.

Kuşkusuz sanat, çevremizdeki dünyayı *anlam*a şeklimizi ve düşünce biçimimizi değiştirme *güc*üne sahiptir. Nitekim Avangart sanatın ortaya çıkışıyla birlikte, sanatçıların çoğu, çalışmalarını politik bakış açılarını ifade etmek, *iz*leyicilerini ahlaki bir derse yönlendirmek için kullandığı görülmektedir. Ayrıca sanatın *iz*leyicinin duygularına derinden dokunma, bakış açısını değiştirme, sansasyon yaratma *güc*ü, Yirminci yüzyılın başlarında, *iz*leyicileri uyandırmak ve sanat hakkındaki önyargılarından kurtarmak amacıyla birçok sanatçının iş üretmesine olanak sunmuştur. Son döneme ait bir örneğe yer vermek gerekirse, Malevich'in "Sıfır-Biçim" olarak tanımladığı "Siyah Kare" eserinden söz edilebilir (Görsel 2.16.). Malevich, geçmişle bütün bağlarını koparıp biçime yeni bir bakış oluşturmak için, nesneler dünyasının dışından düşünerek başlar. Sanatçının

bu “Sıfır Biçim” düşüncesi, her ne kadar ütopik bir düş gibi algılansa da geleceğe dair sanat alanında gözardı edilemez bir öngörü barındırmaktadır. Sanatçının bu düşü, çağdaşlarını, 1960’ların sanatını ve Kavramsal Sanatı, estetik saflığa yönelim, nesnel dünyadan kopuş, karşı gelenekçi bir duruş gibi düşüncelerle derinden etkiler. Temelinde kare, daire, dikdörtgen biçimlerinin vurgu yapıldığı resimler; nesneyi dışlamak, nesnesiz bir sanatın var olabileceğini vurgulamak, sanatı iktidarın tahakkümünden çıkarmak ve tinsel bir varlık olarak eser üretmek olarak değerlendirilebilir. Bu yaklaşım hem *iz*leyiciyi alışılagelmiş deneyimleri dışında bir alımlamaya zorlarken hem de yalın bir dil kullanarak *anafilaktik* bir edimin *bellek*sel kaydı rolünü üstlenmektedir.



Görsel 2.15. *Kazimir Malevich, “Siyah Kare”, Tuval yüzeyine Yağlıboya, 80 x 80 cm, 1915, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg*

Başka bir örnek olarak John Cage’nin 200’ü aşan çalışmalarının içinde 1952’de yapmış olduğu 4’33” sessizliğin su yüzüne çıktığı ilk eseri olarak dikkat çeker (Görsel 2.17). Cage, hem müzik felsefesi hem de sanata bakışından ötürü uzun yıllar disiplinlerarası bir anlayışta eserler üreten bir sanatçı olarak bilinir. İlk kez 29 Ağustos 1952’de Woodstock’ta (New York) piyanist David Tudor tarafından icra edilen bu eser, dört dakika otuz üç saniye süren, üç bölüm ve beş ölçü olarak kompoze edilmiş bir nota metninden oluşur. John Cage bu eseri tıpkı Malevich gibi var olanın zıtlığına büründürerek sunar; sıfır ses! Biçimin, rengin, *anlam*ın ya da içeriğin olmadığı bir sanat nasıl sanat olarak algılanabilir? Muhtemelen *iz*leyicilerin ya da bu eserlerin reddiyelerinin

dayanakları bu sorguları barındırmaktadır. Fakat sanatın sunduğu ve sanatçının aradığı her özgürleşme alanı bir tür *anafilaktik* durum yaratabileceği için dayatmacı her varlığın karşısında konumlanmaktadır. "Siyah Kare" ya da "Sessizliğin Keşfi" gibi yaratımların temel sebeplerini de bu tür karşı duruşlarda aramak gerekir.

Görsel 2.16. *John Cage, "Sessizliğin Keşfi", 4' 33", Performans (İlk performansı 29 Ağustos 1952'de David Tudor tarafından gerçekleştirilmiştir), 1952, Woodstock, New York*

Lewis & Lewis (2008), sanatı, sanatçı için bir *güç* alanı olarak görmektedir. Spinoza'nın *potentia agendi* kavramında olduğu gibi sanat yapmanın, sanatçının varlığını *güç*lendirdiği düşünüldüğünde, bu alanın sanatçının kendisini ifade etme açısından özgürleşme alanı olduğu da düşünülebilir. Bu edimin aynı zamanda hem kişisel hem de kolektif *duyumsayış*ların kaydı olması açısından bir tür *hatırlayış güc*ü olarak da görülmesi mümkündür. Nitekim görsel sanatların, geçmiş deneyimleri kaydeden insanın en ilksel aracı olduğu bilinmektedir. Boris Groys, "Art Power" başlıklı kitapta, sanatın her zaman mümkün olan en büyük *güc*ü (ilahi ya da doğal *güc*ü) temsil etmeye çalıştığını söyler (Groys, 2008, s. 2) Böylelikle sanatın geçmişten gelen temsil yetkisine, dahası yetkin bir *güc*e sahip olduğu ileri sürülebilir. Bu anlamda sanatın eleştiri yetkisi de geçmişten gelen bu ilişkiye dayandırılabilir. Çünkü daimî olmak isteyen *güç* (siyasal iktidar) karşısında sanat, sonsuz imgelerle (Tanrı, doğa, kader, yaşam, ölüm gibi) bir tür yüzleşme ya da hesaplaşma olanağı yaratmaktadır.

3. YİRMİNCİ YÜZYIL RESİM SANATINDA GÜÇ VE ANAFİLAKSİ

Adorno ve Horkheimer (1995), "Aydınlanmanın Diyalektiği'nde" aydınlanma projesinin çıkmaza girdiğini savunduğu gibi; Walter Benjamin (2012), "Son Bakışta Aşk" düsturuyla otantik (otantique) olana yani *hakikat*e son bir bakış atarak, aydınlanma fikriyle yola çıkan insanlığın derin bir düş kırıklığına uğradığını vurgular. Aydınlanma fikrinin, insana özgürlük ve eleştirel düşünce getireceği beklenirken, bunun yerine akıl ve bilimsel *bilgi* aracılığıyla toplumun araçsal denetimini getirmiştir. Bu durum, ideal bir toplum tasarımı yerine dar, pragmatik ve rasyonalite odaklı bir dünya düzeni yaratmıştır. Böylelikle kısıtlanan toplumun özgürlüğü teknolojinin, ideolojik *güç*lerin ve bürokrasinin tahakkümü (potestas) altına girmiştir. Norbert Lynton (2004), "Modern Sanatın Öyküsü kitabındaki", "İlerlemenin Görüntüleri" başlıklı üçüncü bölüme, yirminci yüzyılın başlangıcında insanların ilerlemeye nasıl bir umutla bağlandıklarını belirterek başlar. Bu ilerleyişin, yüzyıl sonrasındaki *versiyonu*[27] göz önüne alındığında, yazarın belirttiği gibi bu inancın nedenleri anlaşılabilir. Fakat bu anlayışın bir tedirginliği de barındırdığı göz ardı edilmemelidir. Nitekim yirmi birinci yüzyıl, her ne kadar geçmiş tarihsel yanılgıların analizleriyle dolup taşsa da teknoloji ile yaşam arasında aynı tekinsiz ilişkiler devam etmekte, özne ve özgürlük arasında gözardı edilemeyecek kuşkular barındırmaktadır.

Yirminci yüzyılın başından günümüze değin, ortaya atılan ya da tartışılan birçok düşünüş ve davranışların yeniliği, kuşkusuz tarihsel yaşayışlar temelinde oluşur. Aynı şekilde bu davranışların yeniliği sanat alanında da görülebilir. Yenilik, modern ve çağdaş kelimelerinin ilk akla gelen anlamlarından biridir. Bu bağlamda bir şeyin yeni (modern veya çağdaş) olması, bir zaman dilimi içerisinde düşünüldüğünde, tarihsel bir sınırlılığı şart koşar. Ancak, Hüsnü Dokak (2019), Çağdaş Sanat kavramının, zamansal bağının ne olduğu sorulduğunda, "çağdaş kelimesinin, zamandan bağımsız" düşünülmesi gerektiğini, bu nedenle sanatın zamansal bağının sınırlayıcı olmadığını vurgular. Bu şekilde düşününce, modern (yeni) veya çağdaş kelimesi de aslında, zamandan bağımsız gibi görünmektedir. Belki de bir şeyin hala modern veya çağdaş oluşunun, günlük dilde kullanılmasının nedeni de budur. Robert Delaunay'ın derinliği[28] yeni esin olarak nitelemesini belki de bu bağlamda şöyle değiştirmek gerekir. "Yeni", zamanda derinliktir. Öyle ki yenilik, çağları bile delip geçebilen bir kavrama dönüşebilir. Böylece

[27] Versiyon kelimesi özellikle tercih edilmiştir. Teknolojik yeniliklerin versiyonlar halinde sunulmasına bir işaret olarak okunabilir.

[28] M. Merleau-Ponty (2006). *Göz ve Tin.* (A. Soysal, Çev.) (3. bs.). İstanbul: Metis Yayınları, s. 63

Aristoteles'ten Descartes'e, Giotto'dan Picasso'ya uzanan bir modernlik ya da çağdaşlık (modernite) vurgusu yaparak kelimelerin köksel tahakkümleri dışından yeni düşünme tarzları geliştirilebilir. Bu nitelemeler, kavramların yersiz-yurtsuzlaşması[29] gibi düşünülmeli, zamanın bağından kopup, geçmiş, gelecek ve şimdi arasında, *anlam*sal uğraklar olarak görülmelidir.

Sanatsal yaratımların giderek var olan sınırların ötesine geçtiği bir diğer düşünme alanı olan Avangart[30] sanata da değinmek gerekebilir. Kelimenin tam anlamıyla, ön koruma anlamına gelen bu askeri terim, ironik bir biçimde savaş sonrası sanatçılar tarafından ele geçirilmiştir. Bu açıdan bakıldığında da zamanlarının ötesinde eserler üreten Avangart sanatçılar, yaşadıkları dönemdeki hakim düşüncelere karşı duran, toplumun sınırlarını zorlayan kişiler ve geleceğin sanat fikirlerinin önünü açan (*anafilaktik* durum yaratan), sanatın öncü birlikleri olarak görülebilirler. Başka bir örnek olarak düşünce zemininde yeni yaklaşımlara olanak sağlayan ve klasik estetik algının kurallarını esneten öncü yaklaşımlardan bir diğerinin Kübizm olduğu düşünülebilir. Böylelikle ressam, konusunu tuval yüzeyinin dışındaki doğada aramak yerine, biçimlerini parçalara ayırmış ve ardından parçalanmış bu biçimleri bir yüzeyde yeniden düzenlemeye başlamıştır. Bu bakışla da sanat alanında böylesi dönüşüm ve sanatçı davranışları, klasik sanat anlayışı karşısında *anafilaktik* bir durum olarak yeniden değerlendirilebilir. Çünkü duygularla algılanan bir biçimin gerçekliği ile akıl yürütme üzerinden algılanan bir biçimin gerçekliği birbirinden farklıdır. Sanatçılar bu ayrımı, biçimleri tek boyutlu bir yüzey üzerinden *iz*leyicinin bilişsel evrenine uzanan zihinsel bir boyutta sunar. Böylelikle biçimi ve algıyı dahası zihinsel düzlemde yarattığı derinlikleri[31] araç olarak kullanan kübist sanatçılar, dışarıdaki doğayı reddederek ve yeni bir varoluşu tasarlayarak kendi *anafilaktik* doğalarını yaratırlar. Bu reddedişin sınırlarının genişlemesi ve dışardaki doğadan tuvaldeki resme kadar varması, sanat alanında geniş bir özgürlük alanı yaratmıştır. Toplumsal yaşam örgüsü, insanlık tarihinin başlangıcından bu yana bitmeyen bir mücadele serüveni olarak görülürse, bu serüvenin kaydını tutanların başından beri sanatçılar, ozanlar, filozoflar, yazarlar ve şairler olduğunu öne sürmek yanlış olmaz.

[29] Yani göçebe olma hali toplumda yer etmiş imgeler, düşünceler ve pratikler bulundukları yerlerden koparılarak dünyayı dolaşırlar. Bu hareket Deleuzyen felsefeyle ‚yersiz-yurtsuzlaşma' olarak adlandırılır (Uysal, 2017, s. 239).

[30] Temelinde askeri bir terim olarak kullanılan Avangart, Fransızca ön koruma anlamına gelen öncü birliklere verilen addır. Dünya literatüründe ise, sanat ve politika gibi alanlarda, öncü, yenilikçi, deneysel gibi tanımlamaları üstlenmiştir.

[31] Buradaki derinlik "2.1.2. Sanat ve hakikat ilişkisi" başlığında bahsedilen, Merleau-Ponty'nin değindiği derinliktir.

İnsanlığın belleğini borçlu olduğu bu dehaların ve ardıllarının başında da sanatçıları anmak, bu *hatırlayış* edimini en derin *duyumsayış*larla pekiştirmeyi olanaklı kılar. Giderek zorlaşan bu karmaşık toplumsal yaşam örgüsü ve bitmek bilmeyen mücadele serüveni düşünüldüğünde, birçok sanatçının irdelediği ana konu ve temalara kaynaklık eden *güç* ve *bilgi* istenci; *hakikat* arayışı ve sanat yapma fikrinin temel kaynağı olarak görülebilir. Nitekim, çağlar boyu çeşitli sanatsal üretim biçimleriyle geçmişe dönük *hatırlayış* ve *duyumsama*lar, benzer yaşamsal deneyimleri çağrıştırdığı için referans alınmaktadır. Her ne kadar insanlığın binlerce yıllık deneyimlerinin tekrar eden döngüsü ve büyük dehaların öngörüleri, toplumsal yaşama yön vermiş olsa da bu yolculukta birçok defa derin kırılmaların yaşanmasının önüne geçememiştir. Nitekim aydınlanma sonrası yaşanan büyük düş kırıklığının temel sebebinin de bu olduğu düşünülebilir.

Yine de yaşanan iki büyük dünya savaşı ve sonrasında insanın içine düştüğü *anlam* boşluğu, Kübizm, Dada ve Kavramsal Sanat gibi öncü yaklaşımların belirmesine zemin oluşturmuştur. Yaşanan bu geri dönüşü imkânsız trajedilerin arasında belki de insanlık adına en iyimser durum, sanat ortamında beliren bu umut kıvılcımları olabilir. Toplumun bir üyesi olan ve tüm bu yaşananlara tanıklık eden sanatçı da yaşadığı bu süreçten kopmayarak, içinde yaşadığı çağın problemlerini kişiselleştirerek ve ortaya attığı sanat fikrini savunarak, insanlığın kaçamayacağı bu çöküşleri bir daha unutulmamak üzere tarihin hacimsel aralıklarında sabitlemiştir. Söz konusu yaklaşımları sanat yaşamına sindiren dehaların eserlerini tezin kavramsal yapısı içerisinde tarihsel ve düşünsel bir zeminde ele alarak çözümleme ihtiyacı bu nedenle doğmuştur. Bu noktada da bir *hatırlayış* edimi olarak toplumsal *bellek*te derin *iz*ler bırakmış; "kırılgan *bellek*lerin", "yanılgıların" ve "insanlık kibrinin" karşısında toplumsallık lehinde bir duruş sergileyen ressamlar, *anafilaktik* durum ve duruşların temellendirilmesi adına, içine düştüğümüz Lethe[32] ırmağında tutunacak dallar ya da Mnemosyne[33] ırmağından bir yudum su gibi görülmelidir. Bu bölümde, Yirminci Yüzyılda toplumsal kırılmaları bizzat yaşamış, dünya görüşünü ve yaşam pratiğini bunların üzerine kurduğu düşünülen ressamların eserleri incelenmiştir.

[32] Unutuşlar ırmağı, (Lethe), Yunan mitolojisinde ölüm tanrısı Hades'in yeraltı dünyasına ait beş nehirden biridir. Klasik Yunancada Lethe unutulma, unutkanlık veya kayboluş anlamına gelir.

[33] Hatırlayış Irmağı (Mnemosyne), Hades'in diyarında, Lethe nehrinin zıttı olarak bilinir. Ölü ruhlar geçmiş yaşamlarını unutmak için Lethe nehrinden su içerler, ancak bu döngüyü durdurmak ve her şeyi *hatırlama*k için Mnemosyne ırmağından su içmek gerekir.

3.1. Käthe Kollwitz (1867, 1945)

Yirminci yüzyıl başlarında Nazilerin iktidara gelmesiyle ortadan kalkmış olsa da Weimar Cumhuriyeti, kısa süreliğine hemen hemen her sanat alanında ilerlemeleri olanaklı kılan, özgürlük ve demokrasinin toplumun her kesimde hissedildiği bir ortam yaratmıştır. Weimar Cumhuriyeti'nde, Berlin, Münih ve Dresden gibi büyük kentler sanatın ve bilimin yeni sorgulama ve deney alanları olmuştur. Dönemin Avrupa'sının refahtan uzak ortamı düşünüldüğünde Almanya özellikle de Berlin, yazarlar, sanatçılar ve entelektüeller için ilk büyük dünya savaşı sonrasında üretkenlik adına verimli bir merkez haline gelmiştir (Storer, 2015). Bu kısa ama parlak dönemde gündeme gelen sanatçılardan biri olan Käthe Kollwitz, sanayileşmemin yarattığı değişken bir ortamda yoksullaşan toplumun sözcülüğünü yapan bir sanatçı olarak bilinir.

Sanatçının desen, gravür ve litografilerden oluşan eserleri incelendiğinde, ağırlıklı olarak toplumsal problemlerin işlendiği, genellikle monokrom, renksiz biçimlemelerin tercih edildiği görülür. Bu biçimsel özelliklerin yanı sıra Kollwitz'in trajik yaşamı ve bu yaşamı şekillendiren zorlu dönemin, sanatçının eserlerinin genel içeriğini oluşturduğu söylenebilir. Tüm bu olumsuzluklar karşısında Kollwitz, hem yaşadığı bu zorlu sürecin kapanmayan yaralarına işaret etmeyi sürdürmüş hem de erkek egemen bir sanat ortamında varlık göstererek resim tarihinin direnç noktalarından biri olmuştur. Sanatçının eserlerinde kadın, anne ve çocuk, sınıfsal ayrıma dikkat çeken insan portreleri veya toplumsal olaylar öne çıkmaktadır. Özellikle, oğlu Peter ve amcasıyla aynı isimle aynı kaderi paylaşan torununun savaş nedeniyle ölümleri sanatçının eserlerinde "anne ve çocuk" temasını yoğun bir biçimde kullanışını açıklar.

Kollwitz'in yaşamı ve tanık olduğu trajik olayların resimlerinin temel referansı oluşu sanatçının eserlerinde ilk bakışta hissedilir. Yoksulluk ve savaş, sanatçının kayıtsız kalamayacağı temel problemleri ve sanatının *anlam*sal omurgasını oluşturmuştur. Ancak, toplumsal kırılmalara tanık olmuş bu sanatçının oluşturduğu tavrın sanat tarihinde yarattığı etki, asıl üzerinde durulması gereken konudur. Sanatçının eserleri incelendiğinde, yazınsal ya da resmi tarihin olanaksızlıkları karşısında sanatın geçmişi *duyum*satma işlevinin öne çıktığı, toplumun belleğini yitirmesini önleyebilecek yegâne insanlık yetisiymiş gibi ele alındığı düşünülebilir. Belki de Kollwitz'in sanatının temel söyleminin bu olduğu düşünülmelidir. Sanatçının tanık olduğu olay ve durumların eserlerinde derin *iz*ler bıraktığı izlenebileceği gibi eserleri de yaşananların birer kaydı olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda sanatçının bu kayıtlarının, söz sahibi olamamış

birçok insanın sözcülüğünü üslendiği ve yaşanan haksızlıklara karşı duran bir direnme alanı oluşturduğu da ileri sürülebilir. Bu bakımdan bir sanatçı olarak muhalif tavır gösteren Kollwitz'in, "Alman Köylü Savaşı"[34]nı konu aldığı resim serisi sanatın *anafilaktik anlam*ı açısından örnek olarak incelenebilir. Bu seri içerisindeki resimler arasında "Tutuklular" adlı gravürün konusu dikkat çekicidir. Resim, etrafı çepeçevre iple sarılı bir gurup insanın görüntüsünden ibarettir. Ancak, ayrıntılı bir inceleme yapıldığında, yalın bir çizimin dönemin koşullarını anlaşılabilir kılmasının yanında, düşünsel olarak *güç*, iktidar ve *anafilaksi* gibi kavramların da *anlam*sal bulgularına kaynaklık edecek kadar zengindir. Eserdeki figürlerin görünümleri, sanatçının yaşadığı dönemde iktidar *güç* ilişkilerine işaret eden bir uğrak olarak görülebilir.

Görsel 3.17. *Käthe Kollwitz "Tutuklular" 32,7 x 42,7 cm, Gravür baskı, 1908, Käthe Kollwitz müzesi, Köln*

Kollwitz'in "Tutuklular" adlı gravürü, ayrıştırılmış, izole edilmiş bir gurup insanı betimler (Görsel 3.18). İnsanlar, halat[35] ve çitlerle çevrelenmiş, özgürlükleri ellerinden alınmış gibi gösterilmiştir. Resmin sağ tarafında üstü çıplak bir figürün yaptığı gibi bazı figürler yukarıya bakarken geri kalan figürlerin çoğunun da aşağı baktığı görülmektedir. Diğer figürlere bakılırsa; hemen ön tarafta baygın bir çocuk, sol tarafta direniş (*anafilaktik* davranış) gösterecekmiş gibi gergin, arkası dönük, neredeyse bileklerindeki

[34] Alman Köylü Savaşı, Büyük Köylü Savaşı veya Büyük Köylü İsyanı, Orta Avrupa'da 1524-1525 yılları arasında Almanca konuşulan bazı bölgelerde yaygın bir ayaklanma olarak tanımlanır. Bu süreç 300.000 hafif silahlı köylü ve çiftçiden 100.000'ini katleden aristokrasinin yoğun muhalefeti nedeniyle başarısız olmuştur (Blickle, 1981, s. 165).

[35] Kompozisyonda tercih edilen halat, gücün iktidar aygıtı olarak kullanımının imgesel gösterimi olarak anlamlandırılabilir.

halatı koparacakmış gibi duran yapılı bir figür, daha solunda insan yığınına sıkışmış başka bir figürle karşılaşılabilir. Resmin merkezine doğru bir figürün *iz*leyiciye dönük bakışlarıysa *iz*leyiciyi bir özgürlük yoksunluğuna tanıklık etmeye zorlar gibi betimlenmiştir. Figürlerin bu bakışları üzerinden Platoncu, Aristocu ve Kantçı bir düşünce ayrımına[36] gidilebilir. Böylelikle yukarı bakan figür üzerinden çaresizlik durumlarında insanın nesnel dünya dışında bir umut arayışına giriştiği yorumu yapılabilir. Diğer taraftan yere bakan figür üzerinden de insanın kabullenme davranışı sergilemesine (nesnel dünya deneyimleri üzerinden) daha yatkın olduğu yorumu çıkarılabilir. İzleyiciye doğru yöneltilmiş esas bakış ise bu iki deneyim arasında bir sorgu alanı (uzamsal bir alan) yarattığı yorumu çıkarılabilir.

Görsel 3.18. *Platon ve Aristoteles. Raffaello Santi, Atina Okulu 1509-1510 Resminden ayrıntı*

Platoncu bir düşünce kısaca; idealist ya da ütopyacı, Aristocu düşünce ise ontolojik bir zeminde gerçekçi bir bakış olarak farklılaştırılabilir (Görsel 3.19.). Bu farklılık, Platoncu bakışın geometriye dayalı, *duyum*suz ancak ölçümlenebilir, Aristocu bakışın da *duyum*a dayalı fakat ölçümlenemeyen bir evrenle ilgili oluşundandır. Böylelikle "Tutuklular" resmi içerisindeki her bireyin olan bitenin ne'liğini; düşünsel bir zeminde mi yoksa deneyimlerine dayanarak mı çözümlediğinin yorumu, bu iki ayrı bakış açısına göre ayrıştırılabilir. Platoncu bakışla yukarıya bakan figürün var olan düzenle yetinmeyip mevcut düzenin ötesinde çözüm arayışına giriştiği, buna karşın Aristocu bakışla da yere bakan figürün mevcut olan düzen içerisinde en iyi koşulları kabul etmeye meyilli bir duruş sergilediği düşünülebilir. Bu düşünme tarzıyla *anafilaktik* durumun oluşumunu da

[36] Refello'nun *Atina Okulu* resminde görüldüğü gibi resmin merkezine bakıldığında Platon'un yukarıyı işaret ettiği, Aristoteles'in de aşağıyı işaret ettiği görülür. Bu sembolik görüntü temel olarak Platon ve Aristoteles arasındaki temel felsefi ayrıma bir gönderme olarak okunur. Bu ayırım da gerçekliği Platon'un idealar dünyası ve Aristoteles'in nesnel dünyası olarak ikiye ayırır. Bu resmin yapılışından yaklaşık iki yüz yıl sonra yaşayan Kant ise modern felsefeye öncülük eden bir filozof olarak gerçekliği öznenin *duyum*una indirgemiş öznenin varlığını nesnenin varlığına göre öncelemiştir.

"yaşama *güc*ünün" yani özgürleşme alanının azaldığı yerde belirdiği, başka bir deyişle mevcut durumun ancak bir karşı durma davranışı ile değişebileceği ileri sürülebilir.

Diğer taraftan Kant'a (1787) göre nesneler, kendilerinde olan şeyler gibi düşünülürse; zaman, *duyum*sayan insan için anlamsızlaşır. Çünkü insan yalnızca kendi uzamında ve *duyumsayış* alanında şeylerin *bilgi*sini edinebilir. Kant'a göre zamanın yalnızca fenomenal açıdan nesnel geçerliği olabilir, çünkü zaman *duyum*sanan yani dolayımdan geçen şeylerin algılanışından ibarettir. Kant'ın bu bakışı üzerinden zaman, dolayımdan geçtiği sürece yalnızca sezgisel bir fenomen olarak tanımlanabilir ve özne dışında hiçbir şeydir (Kant, 1993). Ancak, Kollwitz'in "Tutuklular" gravürünün merkezindeki figürün bakışı ile *iz*leyicinin göz göze gelişi üzerinden bir yorum yapılırsa, Kant'ın uzamsal düşüncesi resmin yorumlanışı açısından ilginç bir bakış açısı sunmaktadır. Daha önce Manet'in *İmparator I. Maximilian'ın İnfazı* resminin incelemesinde belirtildiği üzere, *Tutuklular* resminde de iki bakış arasında hacimsel (uzamsal) bir mesafe söz konusudur. Zamanın katmanlarını aşan bu bakışım, Kollwitz'in eleştirdiği problemlere dair *duyum*ları resmin *iz*leyicisine aktarmaktadır. Böylelikle Birinci Dünya Savaşı öncesine (1908) ait "Tutuklular" adlı bu eser, adını orta çağdan (1525) kalma bir ayaklanmadan almış olmasına rağmen, Kollwitz tarafından "kendi dönemindeki politik uygulamaların eleştirilerini" (Demirel, 2016) zamanın ötesine taşıyarak güncel bir *duyumsayış*a dönüştürmektedir.

3.2. Max Beckman (1884-1950)

Birinci Dünya Savaşı, dünya tarihinde savaşma algısını köklü bir biçimde değişimlere uğratmış ilk büyük kitlesel yıkım olarak tanımlanır. Hız ve harekete heyecanla yaklaşanlar, bu olanakları savaş mecrasına uygulayarak topyekûn bir yıkıma giriştiler ki "İngiliz tarihçi Eric Hobsbawn'ın 'Aşırılıklar Çağı' olarak nitelediği ve 20 yy.'ın 1914'te başladığını iddia ettiği kitabında belirtiği üzere, dünyanın ilk 'Topyekûn Savaş'ı[37]" (Kuru, 2017, s. 396) olduğunu söyler. İnsanlık tarihinde görülmemiş böylesi kitlesel yıkımların yaşandığı yirminci yüzyılda, birçok sanatçı eserlerini yaşanan bu

[37] Hobsbawn, I ve II. Dünya Savaşı'nı kapsayan 1914 ve 1945 arasının bir bütün olarak kavranması gerektiğini iddia ederek bu tarihsel aralığı "Otuzyıl Savaşı" olarak adlandırır. Hobsbawn Topyekûn Savaş kavramını Erich Ludendorff'dan almıştı. Topyekûn Savaş; I. Dünya Savaşı'nın sadece ekonomik, politik ve jeopolitik yapıların dışında neden bu denli büyük bir kıyım, acı ve felakete neden olduğunu, neden sivilleri daha önceki savaş deneyimlerinden farklı olarak doğrudan etkilediğini, aşırı şiddetin sıradanlaşmasını mümkün kılacak olan politik propagandanın nasıl işlerlik kazandığını gösteren tarihsel kuramlardan birisidir (Kuru, 2017, s. 396).

yıkımların kaydına dönüştürmüştür. Max Beckmann da bu toplumsal tahribatlar karşısında, *anafilaktik* duruş sergileyişi bakımından adı anılması gereken önemli sanatçılardan bir diğeridir. Birinci Dünya Savaşı, birçok insanın yaşamla bağını kopardığı gibi hayatta kalanlardan da bir şeyler koparmıştır. En sığ düşünceyle bile herhangi bir savaşın yaratacağı korku ve dehşet bir yana, özellikle yirminci yüzyıl ortalarına kadar yaşananlar insanlığın sınırlarını zorlamıştır. Nitekim, savaşı büyük bir inanç ve heyecanla karşılayan herkes, böylesi bir teşebbüsün ne kadar ölüm getirebileceğini zor yoldan tecrübe etmiş, milyonlarca insan yaşamını yitirmiştir. Bu kitlesel felaket sonrası çoğu askerin yaşadığı tahribatları ne yazık ki Beckmann da yaşamıştır. Kalıcı ruhsal travmalar yaşayan sanatçı, yaşamının geri kalanında bu trajedinin *iz*lerini eserlerine yansıtmış, bu nedenle de bu tez konusu için *anafilaktik* davranış olarak değerlendirilebilecek bir sanat *iz*leği oluşturmuştur. Beckmann, resimlerinde keskin, belirgin biçimleri tercih etmiş, bununla birlikte düzlemsel boyanmış alanlardan oluşan gergin, rahatsız edici ve çarpıcı bir atmosfer yaratmıştır.

Beckmann'ın; Gece, Ayrılış, Aktörler, Karnaval gibi resimleri en bilinen eserleridir. Söze dökülmeyen gerçekler etrafında dönüp duran sanatçı yaşadığı tecrübelerden yola çıkarak kurtuluş, sonsuzluk ve kader gibi evrensel temaları sanatında işlemiştir. Konu edindiği problemlerle sürekli mücadele hâlinde yaşamını sürdüren sanatçının kendi kendiyle yarışır olduğu eserleri üzerinden sezilebilir. Nitekim, triptik olarak kurguladığı "Ayrılış" resmi (Görsel 3.20.) sanatçının kendiyle olan bu mücadelesini sessiz bir çığlıkla anlatır. Söz konusu resim; sanatçının insanlığa dair yiten inancını, geleceğin karanlığını bir kâhin gibi sunar. Nitekim Beckmann'ın "Ayrılış" resmi, Almanya'nın geleceğine dair bir kehanet gibi yorumlanmış, kısa süre öncesinde de Nazilerin iktidara gelmesiyle ön görüsünü kanıtlamıştır.

Resmin sol panelinde, bir kadının başının üstünde yükselen kesilmiş bileklerinin bağlı ve bacakları iki yana ayrılmış olduğu ilk bakışta göze çarpmaktadır. Figürlerin özgürlüklerinin ellerinden alındığı açık bir şekilde görülmektedir. İnsanların kâbus gibi bir ortamda bağlanmış ve aşağılanmış bir şekilde cezalandırılması, sanatçının insanlık adına iğneleyici yorumlar yaptığını düşündürür. Elleri bileklerinden kesik olarak betimlenmiş bir kadının acı çığlıkları ağzı bağlanarak engellenmek istenmişse de resim karşısında bu acı, sanki içsel bir çığlığa dönüşen bir *duyum* yaratmaktadır. Bu resimde işkence gören her figür, itibarları elinden alınmış insanlığın birer temsili olarak anlaşılabilir. Resmin aşağısına doğru ön kısımda elleri başının üzerinde bağlanmış ve diz

çöktürülmüş bir kadın, küreye benzeyen bir nesnenin üzerine karnı üstü kapaklanmış gibi betimlenmiştir. Bu figürlerin tam orta yerinde, cellat *iz*lenimi yaratan elinde baltaya benzer bir nesne tutan bir erkek figürü bulunmaktadır. Bu erkek figürünün elindeki şeyin bir balta değil, ağla yakalanmış iki balık olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle, resimdeki azabın asıl kaynağı belirsizmiş gibi bir *iz*lenim uyandırsa da figürün serbest oluşu ve hareketleri üzerinden bu acılara neden olan kişinin o figür olduğu düşüncesi ağır basar. Nitekim Beckmann'ın bu bölümü *"Şato"* paneli diye adlandırması Kafka'nın aynı isimli romanında olduğu gibi resimdeki insanlar da kim ve nerede olduğunu bilmedikleri bir otoritenin merhametine kalmış gibi gösterilmiştir.

Görsel 3.19. *Max Beckmann, "Departure" (Ayrılış) 215,3 x 99,7 cm, Tuval yüzeyine yağlıboya, 1932 Frankfurt, 1933-35, Berlin*

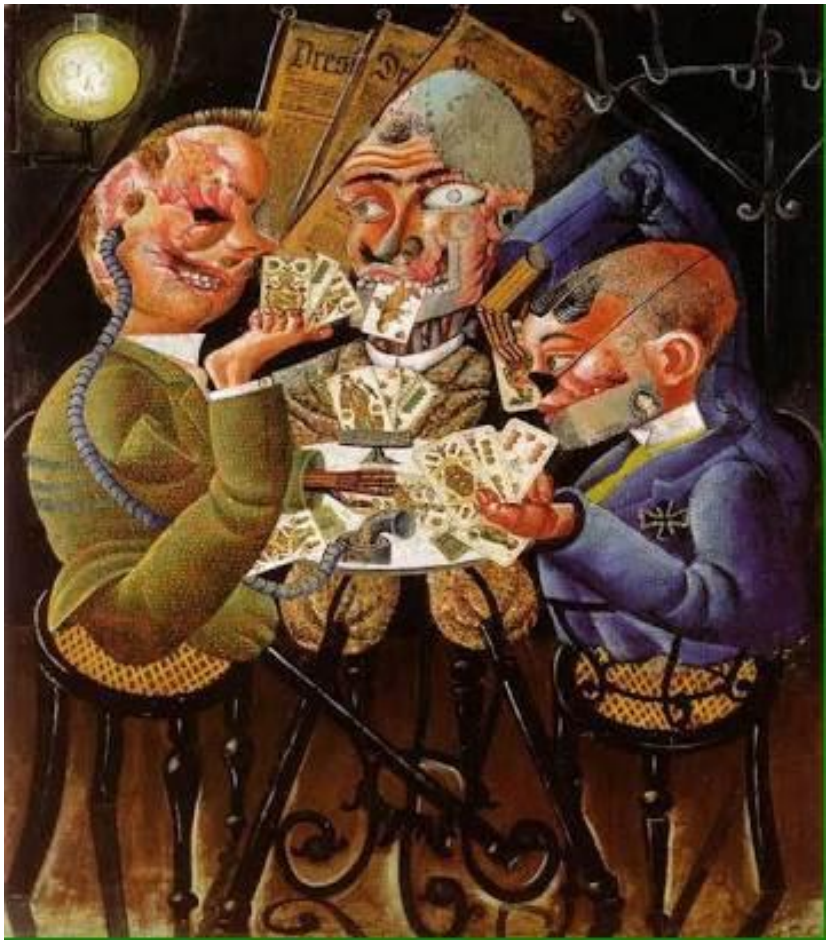
Sağdaki panelde bir kadın elinde gaz lambası, ters şekilde üstüne bağlanmış ölü birinin cesedini zorlukla taşımaktadır. Onun hemen arkasında otellerde valiz taşıyan çocukların giydiği üniformalardan birini giymiş, gözleri bağlı, elinde balık tutan bir figür durmaktadır. Beckmann, incelenen paneldeki imgeleri şöyle açıklamaktadır: "Kendinizi karanlıkta yolunuzu bulmaya çalıştığınız şekilde görüyorsunuz. Hatıralarınızın, suçlarınızın ve başarısızlıklarınızın cesetlerini kendinizin bir parçası olarak taşırsınız. Geçmişinden asla kaçamazsın. Kendi cesedini kendin taşımak zorundasın" (Yore, 2009, s. 242). Sağ ve sol panelde sanatçının betimlemeleri yaşamın özeti gibi okunabilir. Belki de Beckmann yaşamı, kadın ve erkeğin eşit derecede her türlü fiziksel ve düşünsel işkenceye maruz kaldığı bir döngü olarak tanımlamak istemiştir. Sağ kanatta elinde bir çıra tutan kadını baş aşağı ölü bir erkeğe bağlı bir şekilde resmeden sanatçı, yaşamı adeta karanlık çetrefilli bir yolu herkesin kendi aydınlatmak zorunda olduğu zorlu bir yolculuk gibi göstermiştir.

Resmin orta panelinde bir Kral, antik dönem savaşçılarına benzeyen bir figür ve kucağında bebeğiyle birlikte bir anne ilk bakışta göze görünmektedir. Kral ve Kraliçe kendilerini yaşamdaki işkenceden kurtarmış gibidir. Kraliçe kucağında bir çocuk yani en büyük hazine olarak özgürlüğü taşır. Özgürlüğün önemli olan tek şey olduğu düşünüldüğünde, bu *Ayrılış*, yaşamın nihayete erdiği bir son ya da yeni başlangıç olarak okunabilir mi (Yore, 2009, s. 242)? Bu sorunun cevabını etraflıca düşünmeden vermek güç görünmektedir. Kral ve Kraliçe yani *güc*ü elinde tutanların, bir nehirde maskeli bir kayıkçı tarafından götürüldüğü göz önüne alınırsa, yolculuğun bu panelde *Cehennem Irmağında* (Styks) yapıldığı yorumu getirilebilir. Bunun yanında maske takan kayıkçının da Kharon olduğu düşünülebilir. Böyle bir yaklaşımla kayıkçı, taşıdığı yolcuları Hades'in diyarına götürmektedir. Fakat yolcular bunun farkında mıdır? Akla bu soru gelmektedir.

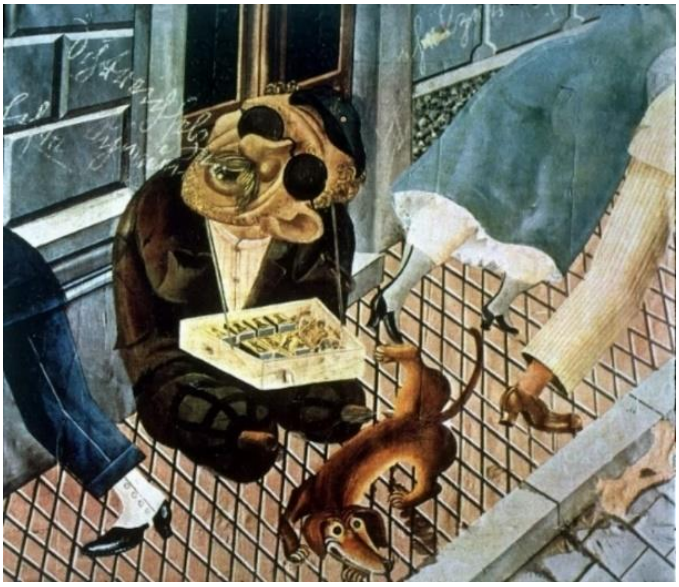
Başka bir açıdan merkezi panel, kurtuluş temasını çağrıştırmaktadır. Kucağında adeta çocuk İsa'yı tutan Meryem'in arkasında yarım başlı bir adam görünmektedir. Bu kişinin Beckmann'ın kendisi olduğu yorumları yapılmıştır. Çocuk İsa figürünü resme yerleştirerek sanatçı, kendi kurtuluşunun özgürlük ve sanat olduğunu öne sürmüş gibidir. Böylelikle ressama göre, gerçek kurtuluşun sanatta olduğu ve sanatçının ise bu özgürleşmenin rahipleri olduğu yorumu çıkarılabilir. Bu yüzden Beckmann geleneksel olarak dini resimlerde sıklıkla kullanılan triptik panellere resim yapmayı tercih etmiş olabilir. Belki de sanatçı, insanlığın artık kendine inanmasının vaktinin geldiğini vurgulamış, tanrıyı kendi içlerinde aramaları gerektiğini öğütlemiş ve insanlığın sorumluluk alması gerektiğinin farkına vardırmak istemiştir. Başka bir bakış açısıyla, Nietzsche'nin tanrının ölüm ilanı üzerinden bir yorum yapılırsa, bu resimle sanatçının; kucağında çocuk İsa'yı taşıyan Meryem'le, İsa'nın babası olan tek *güç* sahibi olan tanrıyı, Kharon'un kayığında bütün tanrıların üzerine yemin ettiği Cehennem Irmağından geçirerek Hades'in diyarına gidiyormuş gibi betimlediği *anlam*ı çıkarılabilir. Bu şekilde düşününce "Ayrılış" resmi, ressamın savaş sonrası sorguladığı tanrının ölümünün resim sanatı aracılığıyla ilanı gibi okunabilir.

3.3. Otto Dix (1891-1969)

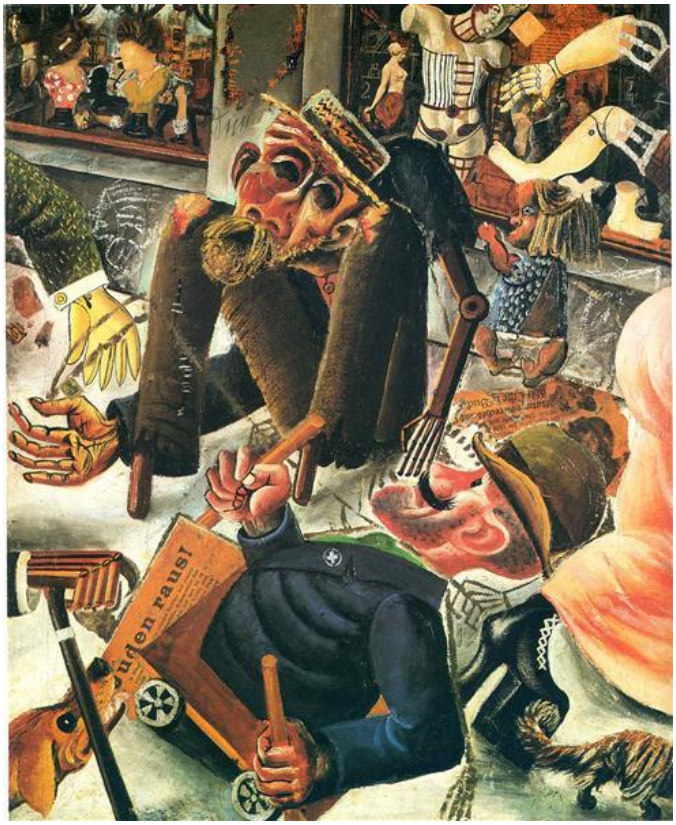
Erken çalışmaları, Dresden'de 1912 yılında açılan Van Gogh sergisi sonrasında *iz*lenimci tavırlarla biçimlenmeye başlayan Otto Dix, 1914 yılının Ağustos'unda, Dresden'deki sanat eğitimine devam ettiği sırada Alman ordusuna katılarak Birinci Dünya Savaşı'na yakından tanıklık etmiştir. Bir yerde bilinen bir ressam olmasına ve sanatının içeriğinden dolayı tanınırlığının artmasına zemin oluşturan bu tercih, diğer taraftan onda derin *iz*ler bırakmış, iç dünyasını köklü bir biçimde değiştirmiştir. Sonraki yıllarda savaşın çok korkunç bir şey olsa da gerçeğin ancak yaşamın her koşuluna tanık olmakla ortaya çıkabileceğini dile getirmiştir. Buna karşın dışarıdan bir bakışla sanatçının bu öznel deneyimleri onu savaşın hem kurbanı hem de faili olduğunu göstermektedir.



Görsel 3.20. *Otto Dix, "die Skatspieler" (Kâğıt Oynayanlar), 110 x 87 cm, Tuval yüzeyine karışık teknik, 1920, Neue Nationalgalerie, Berlin*



Görsel 3.21. *Otto Dix, "Streichholzhandler" (Kibrit Satıcısı), 141,5 x 166 cm, Tuval yüzeyine karışık teknik, 1920, Staatsgalerie, Stuttgart*



Görsel 3.22. *Otto Dix, "Pragerstrasse" (Prag Sokağı), 101 x 81 cm, Tuval yüzeyine karışık teknik, 1920, Staatsgalerie, Stuttgart*

Birçok ulusun topyekûn giriştiği bu kitlesel yıkımlar Avrupa'yı derinden sarsmıştır. Yüzyılın sonuna yetişen Dix de, dışavurumcu yaklaşımları benimseyerek, bu yıkımların tanıklığını sergilediği eserlerinde eleştirel bir dil edinmiştir. "Kâğıt Oynayanlar", "Kibrit Satıcısı", ve "Prag Sokağı", kentin ve toplumun tüm çarpıklıklarını *anafilaktik* bir biçimde dışa vurmaktadır (Görsel 3.21, 3.22 ve 3.23.). Şık giyimli hanımların etekleri arasında büyük yıkımın götürdüğü uzuvlar ve *duyum*lar yoksunu figürler, sokaklarda adeta canlı heykeller gibi yaşam savaşı vermektedirler.

Savaşların insanlık tarihinin hiçbir çağında anlaşılamamış hazin sonuçları, sanatçı tarafından insanların yüzüne vurulur gibi açık bir eleştiriyle betimlenmiştir. İki dünya savaşı arası tüm dünyayı saran büyük buhran Berlin'de hareketli bir yaşamla adeta bilinçaltına itilmiş gibidir. Dix'de bu problemi görmüş, sanatsal üretimine kaynaklık eden bu yaşantıları eleştirel bir dille resimlerine aktarmaya devam etmiştir. Dix yeni gerçekçiliğin protagonist[38] sanatçısı olarak bilinir ki daha sonraları bu toplumda kabul görmüş bir tanımlama olarak tarihte belirmiştir. Üç yılını siperlerde ön saflarda geçirmiş olan sanatçı savaşın vahametini neredeyse cepheden canlı yayın yaparcasına çizimlere aktarmıştır. Nitekim sonraki dönemlerde sanatçının bazı resimlerinin kurguları da bu çizimlerin ışığında yapılmış olduğu kolayca gözlemlenebilir.

Görsel 3.23. *Otto Dix, "Metropolis", 181 x 402 cm, Ahşap yüzeyine karışık teknik, 1927-28, Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart*

[38] Protagonist (Yunanca πρωταγωνιστής, protagonistés, Ana- veya ilk - hareket eden, πρώτος, prótos ilk ve άγω, ágo "harekete geçiyorum, hareket ediyorum, yönetiyorum" kelimelerinden türemiştir), birinci şahıs ya da eksen karakter olarak da bilinir. Genellikle, bir problemi çözmekle uğraşır, zıt güçlerle mücadele eder, çatışmayı yaratır ve olayı ileriye doğru hareket ettirir("Protagonist - Vikipedi", t.y.).

"Metropolis" adlı üç panelden oluşan resim, Berlin'in bu dönemlerini tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermiştir (Görsel 3.24.). Resmin sol panelinde, bacaklarını kaybetmiş bir savaş gazisi karşısındaki hayat kadınlarına bakmaktadır. Birçok yasağın olduğu Almanya'da siyahî müziği olduğu için caz dinlemek yasaklanmıştır, fakat caz yerine "swing" adı kullanılınca kimse bunu sorun etmemektedir. Sanatçı bu ayrıntıyı ortadaki panelde caz müziği eşliğinde dans eden figürlerle eleştirmiş gibidir. Dünyayı paramparça etmiş insan ilişkilerini dışlayan ve sadece anı yaşayan insanların durumlarını betimlemektedir. Sağ panoda ise daha elit görünen hayat kadınlarının bir savaş gazisi önünde merdivenlerden inişi görülmektedir. Öndeki figürün kürklü mantosu kadınlık organı biçiminde resmedilmiştir. Dix resimlerini yaptıkları kişilerle ilgili şöyle bir açıklamada bulunmuştur: "Kişi mümkünse portresini yaptığı kişiyi tanımamalıdır. Sıfır bilgi. Onu hiç tanımak istemem, sadece orada, dışında ne varsa onu görmek isterim. İçsel olan kendiliğinden gelecektir. İçsel olan, görünen tarafından yansıtılır" (Hollingworth, 2018, s. 82). Otto Dix, bu dönemde sadece günlük yaşamı resimlememiş, savaşın nelere sebep olduğunu anımsatacak resimler de yapmıştır. 1927'de yaptığı *Sokak Çatışması* adlı çizimi, birçok sanatçının öykündüğü gibi Goya'nın *3 Mayıs 1808* resminin kompozisyonunda (temellük) betimlenmiştir (Görsel 3.25.).

Görsel 3.24. *Otto Dix, "Sokak Çatışması" Ahşap yüzeyine karışık teknik 1927, (Resmin Naziler tarafından yok edilmiş olabileceği düşünülmektedir)*

Görsel 3.25. *Otto Dix, "Savaş", 406×264 cm, Ahşap yüzeyine karışık teknik, 1932, Gallery of New masters, Dresden*

Savaşın bitiminden on yıl sonra Dix, 1929-1932 yıllarında yaptığı "Savaş" adlı resmi triptik olarak tasarlamıştır (Görsel 3.26.). Ressam, eski usta ressamların resimlerinde olduğu gibi korku ve acı dolu içeriği kendi deneyimleriyle bütünlemiştir. Bu bakımdan sanatçının resimlerinde ikonografik bir dili benimsediği söylenebilir. Panellerden oluşturulmuş triptik resim, sanatçının dini içerikli resimlere bir gönderme yaptığını düşündürmektedir. Teknolojinin olanaklarından faydalanarak resmin röntgen cihazı marifetiyle nasıl oluştuğu, gelişim aşamaları açıklanabilmektedir. Öyle ki, sanatçı kompozisyonu oluştururken tarihi fotoğraflardan referanslar aldığı açıkça görülebilir. Ayrıca resmin oluşum süreçlerinin birçok katman ve tekniğin üst üste kullanıldığı *iz*lenebilmektedir. Resim bakışı, sol panelden ortaya, oradan sağ panele ve en son da orta panelin altındaki resme yönlendirmektedir.

Sol panelde Alman askerlerinin nizami yürüyüşü resmedilmiştir. Uzaktan gelen ve muhtemelen başka bir cepheye giden askerler resmin puslu atmosferinde yürüyüş halindedir. En solda bir askerin bakışı *iz*leyiciyle bağ kuran ilk bakıştır. Bu bakış *iz*leyiciyi resmin atmosferi içerisine çeker. Nemli, çamurlu, kan ve barut kokusunun birbirine karıştığı bir ortam içinde sıra sıra yürüyen askerler, insanı sinsi bir şekilde bekleyen korku ve dehşete doğru uygun adım marş halinde yürümektedirler. Orta panele

bakıldığında savaşın ve yıkımın genel hatları hemen göze ilişmektedir. Patlamalarla değişime uğramış arazi, yıkılmış binalar ve yanmış, parçalanmış ağaçlar resmin arka planını oluşturmaktadır. Yıkıntıların ve cesetlerin arasında gaz maskeli bir asker kurtulan tek kişidir. Bu savaşta ilk defa kullanılan zehirli gazlar cephelerde toplu ölümlere sebep olduğundan bu asker maske sayesinde kurtulmuş olabilir. Fakat resmin atmosferi içerisinde bu asker kurtulduğu için memnun gibi görünmemektedir. Zira önünde dehşet verici bir biçimde betimlenmiş bedenler yığını durmaktadır. Biraz daha uç bir yorumla "en azından onlar için her şey sona erdi" cümlesi, bu gaz maskeli figürün ağzından çıkabilecek tek cümledir belki de. Çünkü bu asker, resmin merkezinde çirkin bir manzaraya karşı en uzun nöbetini tutmaktadır.

Sağ panelde sanatçı kendini bu felaket içerisinde bir yaralı askeri taşırken betimlemiştir. Yüzündeki o *travma*ya uğramış bakış, yirminci yüzyılın vahim anlarına işaret eden, bir tür sanrı gibi resme soluk renklerle işlenmiştir. Resimdeki diğer figürlerin tamamı askeri üniformayla betimlenmişken Dix, kendini tamamen renksiz ve sivil olarak resmetmiştir. Altta yer alan panel incelendiğinde klostrofobik bir ortamda uzanmış üç asker görülmektedir. Bu askerler ölü müdür yoksa uyuyorlar mı belirsizdir. Onlar için ölüm denilen şey belki de her şeyin kendileri için sona erdiği bilinciyle daldıkları, huzurlu ve sonsuz bir uykudur.

3.4. Ben Shahn (1898-1969)

İnsanlık tarihine bütüncül bir bakışla yaklaşılırsa; adaletsizliğin arttığı, aklın nefrete ve kibre yenik düştüğü ve yer yüzünde delilik halinin kol gezdiği her dönemde insanlığın büyük bir yıkım yaşadığı kolaylıkla görülebilir. Fakat insanlık, bütün geçmiş deneyimler ve bu deneyimlerin olanaklarına rağmen varolan gerçeklere karşı kör kalmıştır. Toplumun, tarihin satırları arasında gözden kaçan bu karanlık zamanları *hatırlama*ya ihtiyaç duyuşu bundandır. Ancak bu *unutuş*lara karşın *hatırlayış* için her toplum, anlatılara ve bu anlatıların icracılarına sahip olmalıdır. İnsanlığın vicdanını dile getiren bu anlatıları belki de en çok sanatçılar savunur. İşte Ben Shahn, en çok ihtiyaç duyulan dönemlerden birinde insanların dertlerine tercüman olabilmiş bu sanatçılardan biri olarak ortaya çıkar. Sanatçı, yaşamının büyük bir bölümü sosyal reform ve politik çatışmalarla geçmiş bir sanat serüvenini barındırır. Hayatı boyunca Amerika'da yeni bir yaşam sürmek için göçmenlerin yaşadığı güçlükleri ilk elden yaşayan sanatçı, Büyük Buhranın yıkıcı etkilerine tanık olmuş ve Amerikan halkı için yeni bir toplumsal sözleşme fikri altında

federal hükümetle çalışmıştır. İki büyük Savaş görmüş ve nükleer silahların dünyaya getireceği dehşeti derinden hissetmiş bir sanatçı olarak dikkate alınmalıdır.

Shahn, ortaya koyduğu her üretimi bir anlatı olarak gördüğünü "insanlığın durumu ve yaşananların öyküsü gibi anlatılabilir her şeyi, bir hikaye bir anlatı olarak görürüm" sözleriyle aktarır (Wallner, 2001). Shahn, yirminci yüzyılın giderek vahimleşen yaşantılarının kaydını tutan resimleriyle, dünyanın acil bir sosyal reforma ihtiyaç duyduğunu haykırır. Nitekim, Ben Shahn yirminci yüzyılın başlarında Amerikan sanat dünyasında ortaya çıkan toplumsal gerçekçilik hareketi üzerinde önemli bir itki ve etki yaratmıştır. Sanatçının ortaya koyduğu eserlerin büyük çoğunluğunun, insanlığa dair trajedileri betimlediği portre, durum tasvirleri ve sosyal adaletsizliğe vurgu yapan resimler olduğu söylenebilir. Bu resimler, insanların büyük umutlarla Amerika'ya göç ettiği, ancak çoğu göçmen gibi umut yerine sefalet buldukları bir dönemden günümüz dünyasının sorunlarına kadar yankı bulan hayati önermeleri içermektedir.

Ben Shahn, Rus çarlık rejimi altında zulüm ve terör olaylarının yaşandığı Litvanya'da, 1898'de sosyalist düşünceyi benimsemiş bir Yahudi Ailede doğmuştur. Birkaç yıl sonrasında sanatçının babası tutuklanarak Sibirya'ya sürgüne gönderilmiştir. Bunun üzerine sanatçının ailesi, 1906'da Amerika'ya göç etmiş, New York'un Brooklyn bölgesine yerleşmiştir. Bu yabancı kültür içinde var olmaya çabalarken Shahn, sosyal eşitsizliği derinden yaşamış ve içselleştirmiştir. Sanatçının yaşadığı bu seri olaylar, onun yaşamında derin *iz*ler bırakmış en belirgin durumlar olarak değerlendirilebilir. Bu yaşantı içerisinde sanatçının, aile ekonomisine destek olmak için çalışması, onun gelecek sanat yaşamını da şekillendirmiştir. 1935 yılında arkadaşının önerisiyle Güvenlik İdaresi tarafından Başkan Roosevelt lehinde propaganda amaçlı tasarımlar yapması için işe alınan Shahn, taşra yaşamını tasvir eden fotoğraflar çekmiş ve resimler yapmış, böylelikle Güvenlik İdaresi'nin hedeflerini destekleme konusunda oldukça başarılı bulunmuştur. Bu süreçte, Amerika'daki ekonomik buhranın yarattığı kaos ve trajediler arasında insanların yüzlerindeki acıları fotoğraflayan sanatçı, karısıyla birlikte göçmenlerin yerleştirildiği bir bölgeye gönderilir. Sanatçının fotoğrafla uğraşı bu dönemlerde yoğunlaşmıştır. Böylelikle bu uğraş, onun için resimlerinde aradığı çoğu olanakların temel başvuru kaynağı haline gelmiştir. Ben Shahn, bu yolculuk esnasında karşılaştığı ve diyalog kurduğu insanların fotoğraflarını kayda alır. Daha sonra kayda aldığı bu görüntüler üzerinde resimler yapmaya başlar. Sanatçının Sacco ve Vanzetti'nin davası ile ilgili ortaya

koyduğu eserlerden de anlaşılacağı üzere, sanatını sosyal sorunları vurgulamak için kullanmış bu nedenle davanın çoğu takipçisi gibi adaleti savunan bir aktivist olarak anılır.

Tüm dünyada yankı bulan hadise, 15 Nisan 1920'de bir soygunun çifte cinayete dönüşmesiyle iki kişinin ölümünden sorumlu tutarak polisin, Nicola Sacco ve Bartolomeo Vanzetti adlarında İtalyan asıllı iki anarşisti tutuklamasıyla başlar. Bu şüpheliler ise ülkelerini yoksulluktan kurtulmak adına terk etmiş, ancak karşılarında eşitsizlik ve sefalet bulan iki göçmendir. Dolayısıyla Luigi Galleani ve Eric O'Malatesta gibi İtalyan anarşistlerin eserlerini okumuş bu iki adam, anarşizmi insanlığı sefaletten kurtarıp eşitliği getirecek bir çıkış yolu olarak görürler. Birinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde her iki anarşist de savaş karşıtı olduklarından dolayı bir süreliğine Meksika'ya kaçmak zorunda kalır, ancak Amerika'ya sahte kimliklerle geri dönerler. Cinayetlerden üç hafta sonra da şüpheli karakterler oldukları için tutuklanırlar. Yeterli delil bulunmamasına, özellikle Celestino Medeiros'un çifte cinayeti faili olduğunun itirafına rağmen, her ikisi de suçlu bulunur. Yargılama sonucu Nicola Sacco ve Bartolomeo Vanzetti, 23 Ağustos 1927'de suçsuz olmalarına rağmen idama mahkûm edilmişlerdir.

1920'lerin başında komünizm ve anarşizm gibi düşüncelerin yayılışı ve anarşizm adının silahlarla ve patlamalarla anılması toplumun nefretini bu kelimelere çekmiş, dolayısıyla bu fikirlere daha yoğun ilgi gösteren göçmen kesim hedef haline gelmiştir. Toplumun her katmanına sirayet eden bu bakış, Sacco ve Vanzetti'nin cinayetten değil, İtalyan anarşist olduğu için yargılandığını farkına varan Amerikan toplumunda ve Dünyada protestolara ve ayaklanmalara neden olmuştur. Bu protestoculardan biri de Litvanya uyruklu Amerikalı sanatçı Ben Shahn olmuştur. Sacco ve Vanzetti'nin Çilesi adlı resimde, adaleti bulamayan bu iki adam, sütunlu neoklasik bir adliye binasının önünde tabutlarında yatmaktadır. Resimde tabut içinde iki kurban simalarından tanınacak şekilde resmedilmiştir (Görsel 3.27.). Resmin en arka kısmında, mahkeme binasının girişinde yargıç Webster Thayer'in bir portresi, en altında Solda Sacco, sağda Vanzetti bulunmakta, tabutların başında ise idamı kabul eden komitenin üyesi olan Massachusetts Teknoloji Enstitüsü başkanı Samuel Stratton, Harvard'ın rektörü Lawrence Lowell ve emekli bir hakim olan Robert Grant adında üç kişi resmedilmiştir. Shahn onları idamın sorumluları olarak *iz*leyiciye taktim eder. Çünkü Sacco ve Vanzetti'nin radikal ideallerine açıkça düşman olan bu dört adam elektrikli sandalyede idam edilen suçsuz bu iki adamın aksine varlıklı ve *güç*lüydüler. Arka planda yargıç Thayer, sağ elini adaleti savunmak için yemin ediyormuş gibi kaldırmış şekilde resmedilmiştir. Ancak yargıcın portresinin

karşısında “fasya” olarak bilinen çubuk demetine benzeyen bir sütun bulunmaktadır. Bir zamanlar *güç* ve yargı yetkisi ya da “birlikten kuvvet doğar” sözünü sembolize eden fasyalar 1920'lerde İtalyan faşizminin ve baskısının sembolü haline gelmiştir.

Görsel 3.26. *Ben Shahn, “The Passion of Sacco and Vanzetti (Sacco ve Vanzetti’nin Çilesi)” 213 x 122 cm, Tuval yüzeyine tempera ve guaj, 1931-32, Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York*

Yargıç Thayer'in göçmenlere ve siyasi radikallere karşı önyargısı yaygın olarak bilinmektedir. Sacco ve Vanzetti'nin davalarına başkanlık eden ve yeniden yargılamaları için tüm girişimleri reddeden de yine o olmuştur. Toplumda yankılanan protestoların artışıyla birlikte Yargıç Thayer tarafından Lowell ve heyeti, yargılamaları tekrar gözden

geçirmekle görevlendirilmiş olsalar da Sacco ve Vanzetti'nin mahkumiyetlerini ve ölüm cezalarını yalnızca on günlük müzakereden sonra onaylamışlardır. Resimde iki komite mensubu kişi ellerinde beyaz zambak bulundurmaktadır. Shahn yargının iki yüzlülüğünü vurgulamak için ruhun saflığını temsil eden beyaz zambakları bu *güç* sahiplerinin ellerine tutuşturmuş olabilir. Figürlerin yüzlerinde bir tür acımasızlık hali hissedilir. Burada Shahn, bu adamları önlemeyi reddettikleri adaletsizliğe tanıklık etmeye zorlar. "Sacco ve Vanzetti'nin Çilesi", ürkütücü bir şekilde gerçek, yürekten acı çeken ya da kederden yoksun ölümlerin trajedisini güçlendirir. Shahn'a göre bu iki adam egemen bir sınıfla mücadele eden şehitlerdir ve inandıkları dava uğruna öldürülmüşlerdir. Ona göre bu iki adam sistemin ve bu sisteme inanan insanların düşünsel şiddetinin kurbanlarıydılar. Shahn bu idamın İsa'nın çarmıha gerilmesi kadar *güç*lü bir şey olduğunu söyler. Dolayısıyla ismini İsa'nın çarmıha gerilişinden alan Sacco ve Vanzetti'nin Çilesi adını verir.

Görsel 3.27. *Ben Shahn, "Beast of the Atoll (Lucky Dragon)" 20,3 x 25,4 cm, Kâğıt yüzeyine mürekkep, 1931-32, Downtown Gallery, New York*

Sanat'ın algısı ilk bakışta güzellik ve estetikle ilgili gibidir. Sanatçı ise bu güzelliklere boğulan bir kâşif gibi değerlendirilebilir. Ancak sanatın geçmişi, dünyada yaşanan trajedilere kulak veren Ben Shahn gibi nazik yüreklerle doludur. Bazen bu hassas insanların aynı konuları ele alması da sözünü etmeye değer bir buluşmadır. Örneğin, 1 Mart 1954'de Amerikan hidrojen bomba testinden kaynaklanan radyoaktif serpinti,

Pasifik'te olaydan habersiz olan Japon balıkçı teknelerini yüksek radyasyona maruz bırakmıştır. Bu teknelerden biri aşırı dozda serpintiye maruz kalmış, olaydan yedi ay sonra mürettebattan biri, 23 Eylül 1954'te ölmüştür. Olayın dünya genelinde tepki yaratması ise yıllar sürmüştür. Ben Shahn bulut içerisinde kıvranan bir ejderhanın çizimini yapmış, Türk bir şair de (Nazım Hikmet) o bulutu "Denizde bir bulutun öldürdüğü Japon balıkçısı genç bir adamdı. Dostlarından dinledim bu türküyü, Pasifik'te sapsarı bir akşamdı" diyerek katil ilan etmiştir (Görsel 3.28.). Bu açıdan sanatın tüm dünya ulusunun vicdanı oluşu ve sanatçının da bu vicdanın sözcüsü olduğu unutulmamalıdır. Bu bilgi ile birlikte, yirminci yüzyılın büyük bölümünde insanların birbirine neler yapabileceğini daha iyi anlamamıza yardımcı olan bir sanat, bu dünyaya yine insanlık elinden acı çekenler için şefkat aşılayan mirası bırakmakta, adaletsizliğe karşı tavır almaya cesaret edemeyen insanlar için ilham kaynağı olmaktadır.

3.5. Francis Bacon (1909, 1992)

Francis Bacon, yirminci yüzyıl için karşı duruş ya da *anafilaktik* tutum sergileyen bir diğer sanatçı olarak irdelenebilir. Sanatçının figüratif bir anlayışla yaptığı dışavurumcu resimleri, onu resim tarihinde ve sanat literatüründe önemli bir yere taşımıştır. Bir sözlü görüşme sonrası insanlığı "doğası henüz gelişememiş hayvan" olarak tanımlayan Bacon'ın resimleri incelendiğinde, varoluşçu düşünceden *iz*ler taşıdığı açıkça görülebilir. Bu bağlamda acı, umutsuzluk ve insanlığın özünde barındırdığı kibir, başlı başına sanatçının kendine edindiği konulardır. Bacon'un "Velasquez'ten Sonra Çalışma" dizisinden "Masum 10'uncu Papa" portresi, sanatçının iç dünyası *anlam*ak dilini ve gramerini kavramak için iyi bir örnek olacaktır (Görsel 3.29.).

Velasquez'in çizdiği papa portresinde tahtında huzurla oturan, evrensel politikalar üzerinde söz sahibi olan ve aynı zamanda Hristiyanlar üzerinde *güç* sahibi olan Papa figürünün batı resim geleneğinde Raphael ve Titian resimlerine kadar *iz*i sürülebilir (Görsel 3.29.). Ancak, geleneksel otorite figür resimlerinin aksine Bacon'un resminde bu durum çığlığa dönüşerek çarpıcı biçimde dehşete ve korkuya evrilmiştir. Çığlığın simgesi çok katmanlı- sadece papalık sembolünün ölümünü değil, aynı zamanda bir sanat tarihi geleneğinin ölümünü, "Tanrı'nın ölümünü" ve benliğin ölümünü gösterir. Çığlık atan Papa, Tanrı'nın yokluğunda varoluşçu kederli olanı içine alır ve Papa'nın çığlığı, boşlukta çığlık atan *iz*leyicinin çığlığını yansıtır (Arya, 2009).

Görsel 3.28. Diego Velázquez, "X. Papa Innocent'in portresi", 141 x 119 cm, Tuval yüzeyine yağlıboya, 1650, Doria Pamphilj Gallery, Roma

Görsel 3.29. *Francis Bacon, "Velázquez'in Papa X. Innocent'in Portresinden sonra etüt", 153cm x 118cm, Tuval yüzeyine yağlıboya, 1953, Des Moines Art Center, Iowa*

Bacon'un imgeleminde bu *anlam anafilaktik* bir davranışla değişim geçirmiş yeniden inşa edilmiş gibidir. Velasquez, Papa'nın portresi resmiyle halkın iktidar yüzünü canlandırırken, Bacon'un çalışması *anafilaktik* bir biçimde dönüştürülmüş figürün psikozlarını açığa çıkarmaktadır (Görsel 3.30.). Arya (2008), Papa figürünü psikanalitik bir perspektiften yorumlarken, papa kelimesinin etimolojik kökünü Baba figürü ile ilişkilendirir. Ona göre, Bacon'un, geleneksel erkekliğe ve sahip olduğu değerlere büyük saygı duyduğu babası arasında, eşcinselliği ve ressam olma arzusu nedeniyle çalkantılı bir ilişkisi vardır. Muhtemelen, bu sebepler düşünüldüğünde Bacon'un Papa resimleri, babasıyla olan sıkıntılı ilişkisinin bir dışa vurumu olarak da yorumlanabilir. Bu açığa çıkarma davranışı da öznenin görünüşü ile ilgilenmeden onun kendiliğinde olan kusurlu hâlinin tespitidir.

Öte yandan Freudcu bir bakış açısına göre Bacon, babasını, bir de-kompresyon odasına benzeyen klostrofobik ve havasız resimsel alan içinde pozitif perili, hapsolmuş ve sınırlı bir figür olarak temsil ederek, babasının onu reddettiği ortamda keşfettiği *güc*ünü kullanmıştır (Arya, 2008). Bacon'un anlatımında Papa, bu ebedi işkencenin sonsuz dünyasında yaşamaktadır. Resim, elektrikli sandalyede çekilen bitmek bilmez bir idammışçasına kaçışı olmayan bir cehennem yaşamanın kurgusudur. Sanatçı *iz*leyiciyi; acı ile felç olan ve otorite sembolünden bir işkence aletine dönüştürülen, "Altın Tahtından" çıkan şoklarla hareketsizce çırpınan Papanın sessiz çığlıklarıyla yüzleştirir. Arya'nın incelemelerine bakıldığında, Nietzsche'nin Tanrı'nın ölüm ilanında olduğu gibi, dini bir otorite olarak Papa imgesi, Bacon'un getirdiği yorumla boş bir sembole indirgenmiştir. Böylelikle Bacon'un Papa örneği, resmin yüzeyini parçalayan ve papalık *güc*ünün ve otoritesinin görüntüsünü elden çıkaran bir çığlık haline dönüşmektedir. Papa'nın bu feryadı da sanatçının başlı başına *anafilaktik* sanatının göstergesi olarak okunabilir. Tıpkı Otto Dix'in "Savaş" adlı resmindeki gaz maskeli askerin cehennemi gibi *anlam*lar ve kavramlarla resmin yüzeyinden dışarı aktığı gibi. Dili değişken olsa dahi bu bakışım bir anlatıya dönüşerek temel doğruları çarpıcı bir biçimde gözler önüne serer. Bu çalışmayla da Bacon'un, Velasquez'in resminin ikonografisini kaynak alarak Katolik Kilisesi'ne yönelik *anafilaktik* bir tavır sergilediği öne sürülebilir.

Francis Bacon, "Masum 10'uncu Papa" konulu portreden kırk beş adet üretmiştir. Ayrıca Bacon, Velasquez'in orijinal resmini hiç görmediğini ve çoğaltmalardan çalıştığını söylemiştir (Low, 2006). Bu serideki resimler her ne kadar saplantılı bir yaklaşım olarak *iz*lense de Katolik Kilisesi'nin söylediği şey ile olduğu şey arasındaki

çatışmayı ortaya koyduğu açıktır. Diğer taraftan bu portreler, Bacon'un kendi iç çatışmalarının bir yansıması olarak da okunabilmektedir. Arya, bu durumu iki şekilde açıklamaktadır; ilki, Bacon'un din, otorite ve toplumsal normlara yönelik tutumları, İkincisi, Papa'nın çığlık atmasını resimdeki amaçsal değeridir. (Arya, 2009). Sonuç olarak, bir eşcinselin kilise tarafından avlanması gereken iğrenç bir mahlûk olarak görülmesiyle beliren sanatçının kendi vicdanı, yani "Masum 10'uncu Papa" içerikli portrelerde *anafilaktik* bir durumda belirmektedir.

3.6. Leon Golub (1922-2004)

Chicago, Illinois'li sanatçı, İkinci Dünya Savaşı'ndan Cezayir savaşına, Vietnam Savaşı'ndan birçok iç çatışma, darbe, toplumlarda *travma*lara sebebiyet veren durumlara varana kadar birçok temayı sanatının odağına yerleştirmiştir. Golub'un 1959-1964 yılları arasında Fransa'da yaşadığı süreç, Cezayir Savaşı'nın etkisiyle de 1964 sonbaharı ülkesine dönmesiyle savaş konulu resimler yapmaya yönlendirmiştir. Aynı yıllarda Vietnam Savaşı'nın *anlam*sız bir bataklığa dönüşmesiyle Golub, bu savaşa karşı bir tutum sergilemiştir. Amerika'da savaş karşıtı fikirlerin giderek yayıldığı dönemlerde, hele de toplumun *anafilaktik* durumlar sergilediği bir dönemde sanatçı en bilinen eserlerini üretmiştir. Savaş, insanlık tarihinin ayrılmaz bir bütünü olmaya devam ettikçe, içeriği *travma*lar dolu gerçekleri barındıran sanat ürünleri de üretilmeye/yaratılmaya devam edecektir. Nitekim, savaş sonrası *iz*lerin her biri, bu gerçeği insanlığın yüzüne tekrar tekrar vurmaktadır. Ne var ki gerçek dolayımsız kavranamayacak bir şey olduğu için bireyin her karşılaşmasında reddedilen taraf olmuştur. Amerika'da giderek yükselen savaş karşıtlığı, sanatçı için savaş kavramını sanatının gündeminde tuttuğu söylenebilir. Golub'un sanatsal üretimlerinin yaşadığı bu kaotik çağın *iz*lerini barındırması bir bakıma bundandır.

David Levi Strauss, *Ebu Gureyb: İşkence Politikaları* adlı kitapta "Gri Odadaki Kırılma: Ebu Gureyb'den Görüntüler" başlıklı yazısında, Ebu Gureyb hapishanesinde yaşanan olayların fotoğraflarına ilk bakışında, daha önce bu imajlara benzer bir şey görmediğini, bundan dolayı neye baktığını tam olarak bilemediğini söyler. Strauss, birçok görüşün aksine bu fotoğrafların diğer mahkumları aynı muameleyle tehdit ederek konuşturmak amacıyla şantaj yapmak için çekildiği iddiasını reddeder. Ona göre amaç ne şantaj ne de evlerine övünmek için götürecekleri "zafer hatırası" görüntüleridir. Strauss'un görüntüleri tartıştığı ilk kişilerden biri olan Leon Golub, "tutukluların"

başlarına çuval geçirilmiş fotoğraflarını görür görmez bunların işkence görüntüleri olduğunu söylemiştir. Golub, kitabın ciddi bir kısmında da yer verildiği gibi başa çuval geçirme, zorla çırılçıplak bırakılma, cinsel aşağılama, stres pozisyonunda bekletme, köpeklerle korkutma gibi durumları gösteren bu imajların yaygınca bilinen işkence tekniklerine ait olduğunu ayrıca belirtir. David Levi Strauss'a göre başa çuval geçirmek veya gözleri bağlamak, tecrit ve savunmasızlık hissini arttırır. Çünkü işkencenin en temel kuralı, sorgucunun her şeyi; yiyecek, giyecek, itibar, ışık, hatta yaşamın ta kendisini kontrol ettiği duygusudur. Bütün bu düzen, işkence gören kişiye her şeyin celladın insafına kaldığını düşündürmek için tasarlanmıştır. Bu durum, başına çuval geçirilen kurbanları insanlıktan çıkarır, kimliksizleştirir ve nesneleştirir. Böylece onlara istediğiniz her şeyi yapabileceğiniz bir bedene dönüşürler (Strauss, 2004).

Leon Golub, Goya'nın eserlerini anımsatan; ABD'nin işkencelerdeki suç ortaklığını, işkenceyi, bu eylemlerin yarattığı psikolojik tarafları gözler önüne seren *Sorgulama* adlı bir dizi resim yapmıştır. Golub, eserlerinde öfke dolu erilliğin öne çıktığı, diz çöktürülmüş, bağlanmış, başına çuval geçirilmiş, *güç*süzleştirilmiş kadın ve erkeklerin yerleştirildiği kompozisyonlar kurmuştur. Eserlerin üretimlerinde genellikle gazete haberlerinden kesilen fotoğraflardan yararlanılmıştır. Golub'un resimleri bir bütün olarak düşünülürse, kronolojik bir anlatı ya da trajedi silsilesi olarak anlaşılabilir. Bir savaş muhabiri gibi imajlar yaratan sanatçı, *iz*leyiciyi resimler karşısında adeta dünyada olup bitenleri analiz eden bir tanığa dönüştürmektedir. Golub'un 1950'lerden 2004'e kadar uzanan resim serilerinin zamansız bir rezonans yaratarak *anafilaktik* bir *duyum*a dönüştüğü ileri sürülebilir. Resimlerdeki imgeler, gizli faaliyetlerde bulunan paralı askerler ve kurbanları betimleyen iki taraf arasında diyalektik bir ilişki kurarak ellerini temiz tutmak isteyen hükümetlerin kirli yönlerini açığa çıkaran bir ifşa niteliğindedir.

Sorgulama resim serisi baş aşağı sarkıtılan, başına çuval geçirilmiş ve elleri arkadan bağlanmış şekilde sandalyede oturan, çırılçıplak işkence yapılarak sorgulanan figürlerin kurgulandığı sahneleri göstermektedir. Sanki resimlere bakan *iz*leyicilerin aksine işkence yapanlar arsızca *iz*leyiciye bakmaktadır. Bu bağlamda da resimdeki fiziksel şiddetin kurgusu üzerinden bir yorum yapmak gerekirse; işkence yapanların duyarsız bakışları veya pozları, bunun yanında kurbanların savunmasız duruşları *iz*leyici üzerinde *anafilaktik* bir *duyum* yaratma etkisine sahiptir. Ressam Titian'ın (Flaying of Marsyas) resmini andıran Sorgu I, adlı resim tavandan baş aşağı asılı çıplak bir adamı sorgulayıp işkence eden iki üniformalı erkeği tasvir eder (Görsel 3.31. ve 3.32.).

Sorgulama anını betimleyen bu resimler, *iz*leyiciyi eylemin gerçekleştiği mekânın içerisine alır. Bu sahnede yaşanan olaya dışardan bakan *iz*leyici, çıplaklık giyiniklik karşıtlığı bağlamında işkencecilerle aynı statüde olmanın ahlaki sorgusuna mecbur bırakılmış olabilirler. İkinci resim ise Orta Amerika'da yaşanan insan hakları ihlallerini konu edinmiştir (Görsel 3.33.). İnsan haklarını hiçe sayan *güç* sahiplerinin işlerini yapan paralı askerler, bakışları doğrudan *iz*leyiciye yönelmiştir. Belki bir şekilde *iz*leyici maruz kaldığı bu bakışlarla resimsel bir tragedya içerisine düşmekte, bu nedenle yoğun bir empati *duyum*u, resmin *iz*lenişine eşlik etmektedir.

Görsel 3.30. *Titan, "Flaying of Marsyas", 212 cm x 207 cm, Tuval Yüzeyine yağlıboya, 1570-76, Archdiocesan Museum Kroměříž, Archbishopric Castle Kroměříž, Kroměříž*

Görsel 3.31. *Leon Golub, "Sorgu, I", 304.8 x 447.04 cm, Keten Yüzeyine Akrilik, 1980-81, Estate of Leon Golub, New York*

Görsel 3.32. *Leon Golub, "Sorgu II", 305 × 427 cm, Keten Yüzeyine Akrilik, 1981, NY. Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York*

Görsel 3.33. *Leon Golub, "Sorgu, III", 304.8 x 429.26 cm, Keten Yüzeyine Akrilik, 1981, Estate of Leon Golub, New York*

Diğer bir resim Sorgulama III ise iki sorgucu tarafından şiddet gören elleri ve gözleri bağlı çıplak bir kadını betimler (Görsel 3.34.). Bacakları iki yana açık kadın, erkek tarafından istismar edilmiş, adeta şiddet nesnesine dönüştürülmüş bir imge gibi sunulmuştur. Leon Golub'un birçok resminde olduğu gibi bu resimlerde de *anlam*sal sorgular yapıldıkça rahatsızlık hissi veren *duyum*lar belirmektedir. Ancak bu görüntülerin benzerleri yıllardır televizyon ya da gazetelerde yer almasına rağmen söz konusu resimler kadar etkili olamamıştır. Bu bağlamda sanatın *duyum* aracılığı ile yarattığı *anafilaktik* durum her seferinde üzerine düşünceler üretmeye olanak sunan bir yöntem olarak kullanılabilir. Leon Golub'un ortaya koyduğu eserlerin zamansız ve mekânsız oluşu, buna ek olarak keten bezi üzerinde oluşturulmuş kompozisyonlarında boyanmamış yüzeylere de yer vermesi, bakışı başlı başına çıplaklığa zorlar gibidir. İnsanlık adına bir utanç! Peki sanatçının çıplaklığa zorladığı bu bakışım içerisindeki *iz*leyici, resimlere dahil olmaktan rahatsız mıdır? Yoksa bu resimlerde imajlar akışı içerisinde kaybolan bir göze teğet geçen bir görüntüden mi ibarettir? Bu tür trajik durumları betimleyen resimler kuşkusuz bu durumların fotoğraflarından daha etkin bir *güc*e[39] sahiptir.

[39] Nitekim önceki bölümlerde "sanat ve güç istenci" başlığı altında fotoğrafın ve resmin izleyici üzerindeki etkilerinden ve bu etkilerin şiddetinden söz edilmişti.

Dünyanın çatışmalar arasındaki bu karmaşasına sanatçılar nasıl katkıda bulunabilir? Golub'un sorgulama adlı resimleri, insanın yaşadığı dünyanın gerçeklerine dair büyük resmi görmesine olanak sağlamakta ve insanlık adına neler yapıldığını gösteren açıklamalar niteliği taşır. İzleyicinin karşı karşıya kaldığı bu resimler, *iz*leyenin imgelem dünyasına sızarak onun bakışı üzerinde tahakküm kurmak ister gibidir. Sanatçı, belki de bu ele geçirme girişimiyle *iz*leyici üzerinde bir sorumluluk hissi yaratmayı amaçlamıştır. Bu tür sanatsal üretimler göz önüne alınırsa sanatın birçok dönemde görüldüğü gibi, süzgeçten geçirilen, sansürlenen *bilgi* kaynaklarına kıyasla insanlığa dair çatışmalara meydan okuduğu görülebilir. Bu bakımdan bir sanat eseri; birçok coğrafyada yaşananlar karşısında yüzleşmekten kaçınan, ikiyüzlülüğü benimsemiş, bütün olan biteni göz ardı eden bir vicdanın iddiası olarak görülebilir. Böylelikle bu durumda bir sanat eserinin *anafilaktik* bir durum yaratacağı öne sürülebilir.

3.7. Niki de Saint Phalle (1930, 2002)

1930 yılında Fransa'da dünyaya gelen Niki de Saint Phalle, çocukluğunun önemli bir bölümünü New York'ta geçirmiştir. Varlıklı bir aileye sahip olmasına karşın çocukluğunun iyi geçtiği söylenemez. Vogue, Elle, Life gibi dergilerde modellik yapmaya başlayan sanatçı genç yaşta Amerikalı yazar Harry Mathews'la evlenmiş, sanatla uğraşmaya yaşamının bu döneminde başlamıştır. Eşinin sadakatsizliği ve yaşadığı sorunlar, Niki de Saint Phalle'nin psikolojik dengesini altüst etmesiyle zorlu bir tedavi süreci yaşamasına neden olmuştur (Saint-Phalle, 2006; Schröder, 2014). Tedavi sürecinde resim yapmayı sürdüren sanatçı, resim yapmanın onun kurtarıcısı olduğunu söyler: "Resim ruhumun çalkalanan kaosunu dindirdi ve sanat yapmak ortaya çıkan bu canavarları ehlileştirmenin bir yoluydu" (Daniel, 2015). Böylelikle ressam, tedavi olduktan sonra erken yaşlarda yaptığı evliliği bitirerek aktif sanat yaşamına başlamıştır.

Daha sonra İspanya'da yaşamına devam eden Niki de Saint Phalle, bu süreçte Antoni Gaudí'nin eserlerinden etkilenerek gündelik malzemelerle asamblaj denemeleri yapmaya başlar. İsviçreli sanatçı Jean Tinguely'le tanışan Saint Phalle yine 1960'larda Moderna Museet'in direktörü olan Pontus Hulten'i tanıma fırsatı bulur. Böylelikle sanat camiasında tanınmaya başlayan ressam sanatını bir sonraki aşamaya taşır (Dossin, 2010).

Görsel 3.34. *Niki de Saint Phalle, "Tir (Ateş) adlı Performansı" 1963, Neue Galerie im Künslerhaus, Munich*

Görsel 3.35. *Niki de Saint Phalle, "Berlin'de yıkanma veya Nana", 337 numaralı eser (500 kalıp alınmıştır), 33,5 x 30 x 23,5 cm, Polyester, 1973, Berlin Zeit-Magazin Hamburg ve Propyläen Refactur, Berlin*

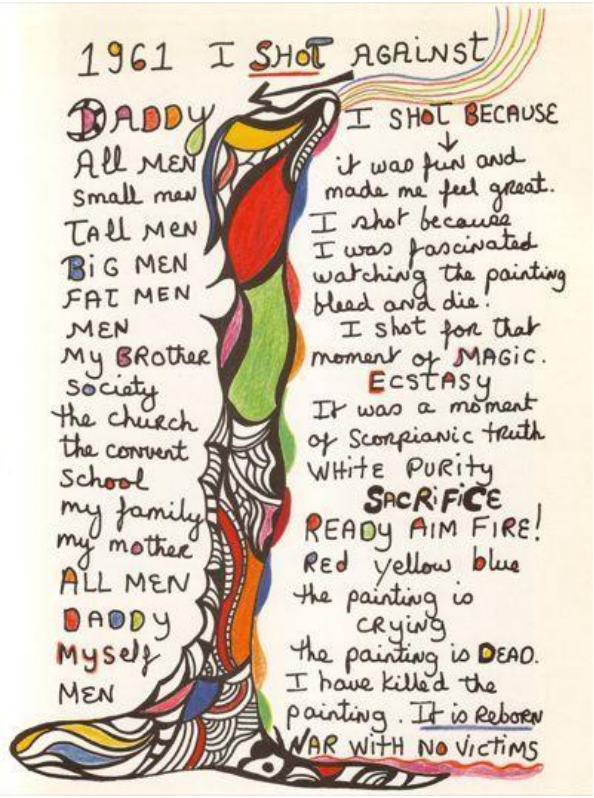
Jean Dubuffet, Jackson Pollock gibi ressamlar ve Simone Beauvoir gibi yazarlardan ilham alan, "Yeni Gerçekçilik" akımının ilk kadın sanatçısı olan Saint Phalle, beyaz bir tulum giyerek bir tüfekle kendi eserlerine boya atarak gerçekleştirdiği "Tir (Atış) performansları" ve "Nana" yani Fransızca hatun *anlam*ına gelen kadın heykelleriyle yirminci yüzyılda adını duyurmuştur (Görsel 3.35. ve 3.36.). Niki de Saint Phalle, 1972 yılında İngiliz yönetmen Peter Whitehead ile birlikte kendi yaşam öyküsüne dayanan "Daddy" filmini çekmiştir. Baba-kız ilişkisinin sorgulandığı filmde Niki, *Tir* serisinden *La Mort du Patriarche* (Aile Reisinin Ölümü) performansını gerçekleştirir. Joanna Bourke (2011), *Peter Whitehead and Niki de Saint Phalle's Daddy (1973)* adlı film eleştirisi yazısında, *Travma* kavramının Modernite için sık karşılaşılan bir motif olduğunu söyler. Ona göre, iki büyük dünya savaşı, insanlığın aydınlanmaya olan inancını azaltmış, geride sadece düş kırıklığı bırakmıştır. Bu nedenle birçok Avrupalı ve Amerikalı sanatçı için, bu yaratılmış acıların karanlık dünyası, tartışılması gereken bir süreç olmuştur. Babalar tarafından yaratılan bu karanlık dünya *travma*ya batmışken, bu yaratıcının kızları ataerkilliğin, dinin ve silah sanayisinin baskıcı üçlüsünü altüst eden kıyamet fantezileriyle baştan çıkmıştır (Bourke, 2011). Sanatçı, bu filmde sembolik olarak babasına ateş eder, başka bir deyişle geçmişiyle yüzleşir. Sanatçının eserlerinde ve performanslarında tanıklık edilen *iz*leyiciyi de içine kattığı bu durum, çocukluğunda babasının tacizlerine dayanan *travma*lardan kaynaklanır.

Sanatçının yukarıda bahsedilen eserlerinde büyük oranda bir kadın olarak kendisinin yaşadığı ve karşılaştığı problemlere ya da trajedilere kaynaklık eden durumların radikal bir eleştirisi gözlenmektedir. Nitekim, gündelik objeleri kullandığı asamblajlarını; beden sanatı, heykel ve resim sanatını bir araya getirerek sergilediği *Tir* performansları, sembolik olarak babasını, daha doğrusu yaşamındaki olumsuzlukların kaynağı olarak gördüğü erkeği öldürmenin bir piyesi olarak yorumlanabilir. Saint Phalle, sanatında sergilediği bu karşı duruşla *anafilaktik* eserler ortaya koyan bir sanatçı olarak değerlendirilebilir. Sanatçının performans ve etkinliklerinin *anafilaksi* bağlamında yorumlanabilmesi için Antik Yunan tragedyalarıyla ilişkilendirmek yerinde bir yaklaşım olabilir. Hans-Georg Gadamer (2008), *Hakikat ve Yöntem* kitabının birinci cildindeki, "Trajik Olanın Örneği" başlıklı yazısında trajik olan durumların gerçekten estetik algı için temel bir fenomen olup olmadığı sorgusuna, estetik olanın varlığının alımlayıcı için oyun ve icra olarak doğduğu cevabını verir. Bu nedenle trajik olanın özüne ulaşmak için trajik oyun teorisine başvurur. Nitekim Niki de Saint Phalle'nin *Tir* performansları içerik

olarak bir trajediye dayanmaktadır. Sanatçının çocukluğunda tecrübe ettiği istismar durumu yaşamının bütün safhalarında etkisini sürdürmüş, sanatsal üretim biçimi haline dönüşmüştür. Üstelik sanatçı sadece bu tecrübeyi performansıyla tekrar etmekle (yüzleşmekle) kalmaz *iz*leyiciyi de bu trajik tecrübeye dahil eder.

> Trajedi, bu tarzda tecrübe edilen olayların trajik akışının birliğidir. Fakat olayların trajik akışı olarak tecrübe edilen şey - sahnede gösterilen bir oyun değil, "hayatın" içinde bir trajedi olsa bile - her kendisine sızma ve müdahale eylemine direnen kapalı bir anlam dairesidir. Trajik olarak anlaşılan şey, yalnızca kabul edilmiş olmalıdır. Bu yüzden o, bu anlamıyla bir temel "estetik" fenomendir (Gadamer, 2008, s. 182).

Gadamer'e göre, seyirci aslında oyunun icrasında yer alır. Oyun ve icra bütününde özne *duyumsayış*la birlikte eser tarafından değişime uğrar. Nitekim Aristoteles de Gademer'in değerlendirmesinde olduğu gibi trajedinin özünü açıklarken bu tanımdan *iz*leyicinin *duyum*unu (Wirkung) ayrı tutmaz (Gadamer, 2008). Aristoteles *Poetika* kitabında, "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir" der (Aristoteles, 1987, s. 22). Aristoteles'in *Katharsis* (psikolojik olarak duyguların dışavurumuyla rahatlama etkisi) olarak belirlediği bu durum başka bir deyişle trajik eylemin temsilinin *duyum*u; keder/ıstırap/acıma yani *éleos* ve korku/dehşet yani *phobos duyum*larıyla ile karşılık bulur. Bu ilişki üzerinden Gadamer de oyun kavramını sanatla ilişkilendirmiş olabilir. Çünkü sanatı oyun olarak düşünmek, seyirciyi de bu oyuna dahil etmek sanatın ne'liğini daha anlaşılır bir hale getirmektedir. Sanat karşısında da *iz*leyicinin *duyum*u yalnızca bir duygu durumu ya da estetik haz olmaktan öte, kimi zaman insanı afallatan, insanın kanını donduran ve dehşete düşüren ya da korkutan durumları da yaşatabilir. Aristoteles'in trajedi tanımında olduğu gibi Niki de Saint Phalle'nin sergilediği *Tir* performanslarına dahil olan her özne ya da alımlayıcı, sanatçının kendisinin bir yazısındaki açıklamasına benzer şekilde *ekstasis*, yani kendinin dışında olma durumunu yaşayabilir. *Tir* performansının dayanaklarını kâğıt yüzeyine çizim ve yazıyı kullanarak kayıt altına alan sanatçı eserini şöyle açıklar (Görsel 3.37.): 1961, babama, bütün erkeklere, küçük adamlara, uzun adamlara, büyük adamlara, şişman adamlara, erkek kardeşime, topluma, kiliseye, manastıra, aileme, anneme karşı ateş ediyorum. Tüm erkeklere. Babama. Kendime. Hepsine. Ateş ediyorum çünkü bu eğlenceliydi ve bana kendimi iyi hissettirdi. Ateş ettim çünkü resmin kanadığını ve öldüğünü *iz*lerken çok etkilendim. Bedenimden çıkarak o büyülü coşku için ateş ettim. Kendimce bir *hakikat* anıydı. Kirletilmemiş kurban. Hazır, nişan al, ateş! Kırmızı, sarı, mavi. Resim ağlıyor, resim öldü. Resmi öldürdüm. Resim yeniden doğar. mağduru olmayan bir savaş (Bourke, 2011, s. 625).



Görsel 3.36. *Niki de Saint Phalle, "Babamı öldürdüm", kâğıt yüzeyine çizim, 1961*

Sanatçının performans ve etkinliklerini tragedyalarla ilişkilendirerek yorumlama çabasına ek olarak, bu tezin ilk bölümde sanat ve *hakikat* ilişkisi başlığında yürütülen tartışmalar bağlamında bir değerlendirme yapmanın da uygun olacağı düşünülmektedir. Bu bakış açısı dahilinde, sanatçının kariyeri boyunca sergilediği performans girişimleri, yaşamında *travma*lara neden olan erkin karşısında, *güç* istenci bağlamında bir *hakikat* yaratımı olarak değerlendirilebilir. Nietzsche'ye göre *hakikat*in bir yaratım, bir yorum olduğu bundan dolayı keşfedilen bir şey olamayacağı daha önceki bölümlerde belirtilmişti. Nitekim Saint Phalle'nin de "*Bedenimden çıkarak o büyülü coşku için ateş ettim. Kendimce bir hakikat anıydı."* şeklinde belirttiği gibi *Tir* performansı da bir *hakikat* yaratımıdır. Başka bir deyişle bu *hakikat* yaratımı (Tir performansları), *güç* istencinin arayışından ileri gelen bir yorumdur. Nietzsche'ye göre; her *güç* merkezi, kendi dışında kalanlara dönük bir bakış açısıdır. Bu nedenle bu tarzdaki her öznel değerlendirme kendine has bir davranışı ya da bir direnişi destekler. Böylelikle eylemin merkezinden bir bakışla yaratılan bu *hakikat*ler kendi bakışına ya da kendi direnme tarzına indirgenmektedir (Nietzsche, 1968). Bu durumda sanatçının ortaya koyduğu sanat eserleri, mutlak bir *hakikat*in keşfi olmaktan öte, yaşantılarına dair *duyumsama*ları ve varoluş tarzına sağladığı katkılar ölçüsünde belirir. Bu bakışla da sanatçının sergilediği

sanatın kendi deneyimlerine dönük bir *anlam*ı biçimleme şekli olduğu ileri sürülebilir. Niki de Saint Phalle'nin aradığı *hakikat* ya da elde etmek istediği mutlak hakimiyet, elbette sanatçının öznel yorumlarıyla sınırlı kalacaktır. Böylelikle sanatçının yaşamını ve eserlerini biçimleme şekli göz önüne alındığında sanatının kökenlerini, kendi varlığının ereği çerçevesinde biçimlediği görülür. Nitekim sanatçının, sanatını ve varoluşunu kayıt altına alarak kendi varoluş tarzını kalıcı hale getirmesi de bundandır.

3.8. Fernando Botero (1932-)

Acı çekmek ilk bakışta öznel bir deneyim olarak düşünülse de acının kolektif biçimlerinden de söz edilebilir. Tıpkı belleğin ya da bilinçdışı kavramının hem bireysel hem de kitlesel edimler olduğu gibi. Nitekim toplumsal *travma*ların hem bireyde hem de toplumda bıraktığı *iz*ler bu tür acılara örnek olarak gösterilebilir. Tam da bu noktada sanat ve acı kavramının birbiriyle ilişkisini kurmak gerekebilir. Sanatın içerdiği acı çığlıkları, sanatçının öznel deneyim olarak acısını dindirmese de yanıt arayan bir feryat olarak toplumda yankılanmaya başlar. Bu bakışla acının kolektif boyutu anlaşılabilir.

Bu bağlamda, Aby Warburg'un "pathosformel" kavramına başvurulabilir. Alman sanat tarihçisi Aby Warburg, pagan dönemin yeniden doğuşu üstüne yazdığı makalelerde sanat tarihinin imgelem dünyasını yeniden ele alır. Warburg, sanatçıların eserlerinde kurguladığı figürlerde acının belirli formlar ya da ideal jestlerini kullanarak yarattığı etkinin *duyum*unu pathosformel veya pathos formula olarak kavramlaştırır. Rönesans tarihçisi Jacob Burckhardt ve Friedrich Nietzsche'nin kavramlarından yararlanan Warburg, duygu patlamalarına dair toplumsal belleğe işlemiş bu formları "tutkulu acı çekiş" *anlam*ına gelen pathosformel olarak tanımlar (Eisenman, 2007). Gombrich'e göre Warburg, bu kavramı topluma bırakılmış zihinsel bir miras olarak, sanatçının yaratıcılığı üzerinden can bulan abartılı ve dokunaklı değerlerin, yaratılacak eserin nasıl bir şey olacağını belirleyen simgeler haline geldiğini vurgular (Gombrich, 1997). Warburg'un mnemosyne olarak tanımladığı, bir *hatırlayış* edimi olarak kolektif *bellek*te saklanan sanatsal imgeler, bir yerde insanlık tarihinde acıyı yücelten, tahakkümü kanıksatan bir safta yer alırken diğer taraftan toplumu bir başkaldırıya yani *anafilaktik* bir duruş sergilemeye yönlendiren bilinçlilik haline yönlendirme *güc*ünü de kendi içinde barındırır. Aziz Sebastian'ın katli ya da Goya'nın savaşın felaketleri gravürlerinde olduğu gibi.

Sanat tarihinde acının olumlanışı olarak nitelenebilecek resimler söz konusuysa bu imgeler Eisenman'a göre, Efendi köle ideolojisi Ebu Gureyb etkisi başlatacak *unutuş*u tetikleyen bir felç haline dönüşür. Çoğu zaman diz çökme teslim oluşu, çıplaklık ise kırılganlığı belirten duruşlardır (Eisenman, 2007). Sorgulanması gereken şey, pathos formula olarak değerlendirilebilecek imgeler bazı durumlarda kanıksamaya yardımcı olurken bazı durumlardaysa bir tür bilinçlenme etkisi yarattığıdır. Francis Goya, Pablo Picasso ya da Ben Shahn gibi sanatçıların elinden çıkan resimler de tam olarak bu bilinçlenme durumunu yaratan, acının kanıksanmasına karşı duran figürleri barındırmaktadır. Bu açıdan Fernando Botero'nun Ebu Gureyb resimleri insanlık adına unutulmaması gereken temel insanlık özelliklerini hatırlatıcı bir etki yaratmaktadır.

Botero'nun sanatının temel biçimlerini; ölü doğa, manzara resimleriyle başlayan ve giderek kendi biçemini oluşturduğu portrelere evrilen, kavram zıtlıkları içeren, abartılı ölçüleri olan insanlar, hayvan resimleri ve heykelleri oluşturur. Sanatçı, genel olarak Latin kültürünü ve geleneklerini öne çıkardığı bu sıra dışı biçimlemeleriyle giderek evrenselleşen bir ressam haline gelmiştir. Fernando Botero, resimlerinde zıtlıklarla kendi evrenini yaratır. Sanatçının zihninde canlı cansız her şey, eşzamanlı bu evrende yeniden biçimlenir. Sanatçı, resimlerinde abartılmış büyüklükler ya da küçüklükler veya güzellik, çirkinlik gibi örüntüler inşa eder. Birçok ünlü sanatçının başyapıtlarını yeniden kendi üslubu ile resimleyen Botero, birçok ikonografik resimler yapmasının yanında, Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sı, Velazquez'in Nedimeler resmi, Manet'nin Kırda Öğle Yemeği ve Edgar Degas'nın Balerinleri birkaç örnek olarak göz önüne getirilebilir. Botero'nun sanat algısı temel olarak iki ayrı bakış açısıyla ele alınabilir. İlki, Latin kültürüne köklü bir biçimde bağlı oluşu ve Rönesans resimlerini yeniden ele alışı, ikinci ise yaşadığı çağın olgularına dönük konuları tercih etmesi olarak belirlenebilir. Bu iki ayrı bakış içerisinde sanatçının 2003 yılında tüm dünyada yankı bulan Ebu Gureyb hapishanesinde yaşanan işkence olaylarından yola çıkarak yaptığı resimler bu sanatçının *anafilaktik* duruşunu tespit etmek için uygun bir inceleme olabilir.

Dünya, Nisan 2004'te Amerika Birleşik Devletleri'ne mensup bir gurup askerin tutuklulara yaptıkları işkence görüntüleriyle sarsılmıştır. Bu yüz karası görüntüler, işgal altındaki Irak'ın Ebu Gureyb hapishanesinde kaydedilmiş binlerce fotoğraftan sadece küçük bir kısmı bile olsa mahkumların istismar edildiği anların özetini sunmaya yeterli olmuştur. 2003-2004 yılları arasında, Amerikan askerlerinin mahkumları çıplak bir şekilde bağladığı, cinsel istismar ettiği, darp ettikleri, üzerlerine köpek saldığı bu

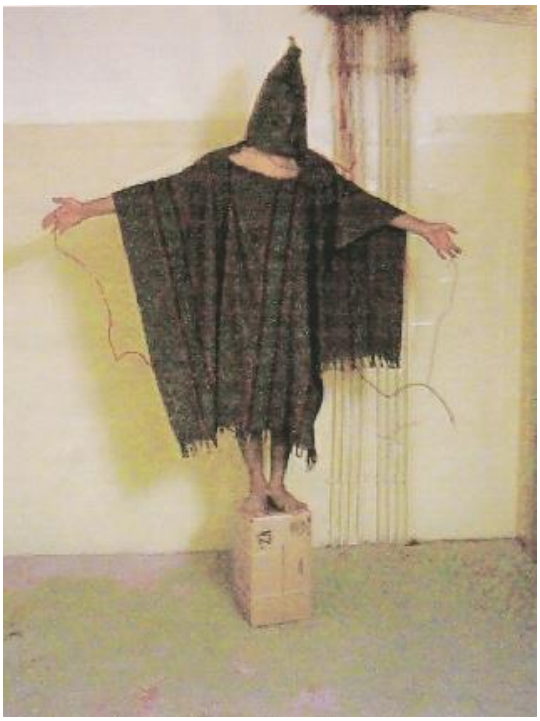
görüntüler korku ve dehşet anlarını yeterince anlatmaktadır (Eisenman, 2007). Ebu Gureyb hapishanesinin duvarlarının ardında yaşanmış acıların elbette tamamının sır perdesi aralanmış olduğu söylenemez. Fakat dışarıya sızan birkaç görüntü üzerinden Kolombiyalı sanatçı Fernando Botero'nun yaptığı bir dizi resim, yaşanan *travma*nın trajedisine ışık tutmaktadır. Sanatçı insanlık adına utanç verici bu durumu ivedilikle sanatına katmış, acı bir feryat gibi onu işitecek birilerini arayan resimlere dönüştürmüştür.

Görsel 3.37. *Charles Graner ve Uzm. Çavuş Sabrina Harman üst üste yığılmış tutuklarla poz veriyor, Ebu Gureyb, 2003*

Mahkumların birbiri üzerine yığılması onların üzerinde iki askerin verdikleri poz, ilk bakışta toplumsal sınıf ayrımındaki hiyerarşik yapıyı andırmaktadır (Görsel 3.38). Fotoğraftaki askerlerin duruşu da bu hiyerarşik yapıyı onaylar niteliktedir. Bir hapishanede bulunan hükümlünün orada bulunuş amacının bir cezalandırma olduğu düşünüldüğünde bu uygulamaların aşırılığı elbette tartışılamaz. Ceza, bir canlının içinde bulunmak istemeyeceği bir durumda bırakılmak olarak tanımlanırsa bu mahkumların ilk elden özgürlükten mahrum bırakılışını aldıkları ceza olarak tanımlayabiliriz. Ancak söz konusu istismar bu özgürlük mahrumiyetinden daha öte bilinçli ve tasarlanmış bir yöntem gibi görünmektedir. Olayın gerçekleştiği coğrafya ve kültür göz önüne alınırsa hükümlülere uygulanan esas saldırının kimlik üzerinden yapıldığı tespit edilebilir. Orta doğu ve İslamiyet'te erkekliğin kimliksel boyutu düşünülürse Ebu Gureyb

hapishanesindeki hadiselerin bireyler için nasıl bir *travma* yaratacağı ve bu istismarın neden bir tasarım olarak kurgulandığı anlaşılabilir. Nitekim Eisenman'a göre, "erkekleri soyup kadın iç çamaşırı giymeye zorlamak, mastürbasyon yaptırıp o şekilde fotoğraflarını çekmek gibi işkenceler" (Eisenman, 2007, s. 26) Müslüman bir bireyin benliğinde tahribat yaratmak amacıyla özel olarak tasarlanmıştır.

Görsel 3.38. *Ebu Gureyb'te "Shitboy" (bok çocuk) olarak tanımlanan hükümlü, 2003*



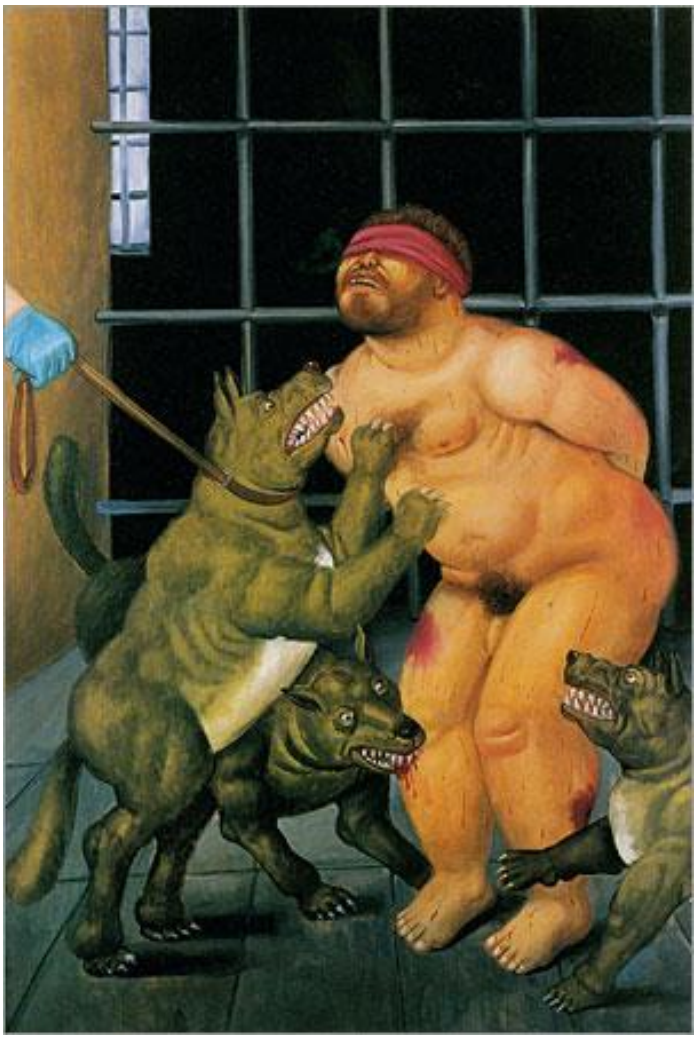
Görsel 3.39. *Ebu Gureyb'te "Gilligan" olarak bilinen hükümlü, 2003*

Görsel 3.40. *Fernando Botero, "Ebu Gureyb 57", 56 x 67cm, Tuval Yüzeyine Yağlıboya, 2004*

Öncelikle mahkumlara sergiletilen duruşların daha önce belirtildiği gibi Pathosformel pozlar olduğu unutulmamalıdır. Örneğin "Shitboy" ve "Gilligan" olarak nitelenen iki mahkûma Hz. İsa'nın çarmıha geriliş duruşu bilinçli bir şekilde verdirilmiştir (Görsel 3.39. ve 3.40). Diğer taraftan mahkumların kadın önünde aşağılayıcı davranışlara, cinsel tacizlere maruz kalması, çıplak bırakılması, başlarına çuval geçirilerek psikolojik baskı altına alınmaları başlıca insanlık dışı aşırılıklar olarak öne çıkmaktadır. Bu açıdan üs üste yığılmış mahkûm fotoğrafları ve bu fotoğraflardan esinlenerek üretilmiş "Ebu Gureyb 57" adlı çalışma, *güç* ilişkileri bağlamında bir örnek olarak irdelenebilir (Görsel 3.41.).

Washington Post'ta yayınlanan, Ebu Gureyb hapishanesinde bir Irak mahkumunun üzerine köpek salınarak suiistimal edildiğini gösteren fotoğrafta olduğu gibi bu fotoğraftan esinlenilerek yapılan resimlerin görsel deneyimi *iz*leyici üzerinde ahlaki olarak karmaşık durumlar yaratabilir (Görsel 3.42.). Botero'nun aracılık ettiği bu *iz*lek kendisini seyrettirecek tanıklar arıyormuş gibidir. Bu nedenle insan üzerinde sorumluluk hissini dayatan bu görüntüler, *iz*leyiciyi bir yerde bir suç ortağına dönüştürüyormuş gibi bir durum yaratmaktadır (Görsel 3.43.).

Görsel 3.41. *Washington Post'ta yayınlanan, Ebu Gureyb hapishanesinde bir Irak mahkumunun suiistimal edildiğini gösteren fotoğraf, 2004.*



Görsel 3.42. *Fernando Botero, "Ebu Gureyb 52", 56 x 67cm, Tuval Yüzeyine Yağlıboya, 2004*

Kolombiya'lı sanatçı Fernando Botero, Ebu Gureyb hapishanesinde olan bitenlerin ayyuka çıktığı haberleri okuyup esinlendiğini şöyle dile getirir: Tüm dünya ve ben, Amerikalıların, kaldırılmaya başladıkları tiranla aynı hapishanede tutuklulara işkence ettikleri için çok şok olduk. Amerika Birleşik Devletleri kendisini insan haklarının savunucusu olarak sunuyor ve elbette bir sanatçı olarak buna çok şaşırdım ve kızgındım. Ne kadar çok okuduysam o kadar çok motive oldum. Sanırım Seymour Hersh'in makalesi ilk okuduğum yazı oldu. Uçaktaydım, bir kalem ve kâğıt alıp çizmeye başladım. Sonra stüdyoma gittim ve yağlıboya tablolarla devam ettim. Yapabildiğim tüm materyalleri inceledim. Kopyalamak niyetinde olmadım, sadece orada olanları görselleştirmeye çalışıyordum (Lisker, 2017).

Botero'nun Ebu Gureyb hapishanesinden sızan işkence görüntülerini eleştirdiği resim serisi, yaşanan *travma* karşısında insanlık adına sanatçının da bir söyleşide dile getirdiği gibi "sonsuz bir özür" niteliği taşır. Sonuçta, Botero'nun böylesine dehşet görüntülerin kaynaklık ettiği seksen yedi resim ve çizimler, bir yerde acıyı öznel bir deneyimden uzaklaştırarak giderek kolektif bir acıya işaret eden bir seriye dönüşmüştür. Fernando Botero, birçok sanatçının yaptığı gibi bir şekilde ele aldığı konular bakımından acı ile karşımıza çıkar, adeta resimleriyle dünya genelinde bir *lazarus etkisi* yaratmak isteği içindedir. Sanatçı bu *anafilaktik* duruşuyla bir bakıma ölmüş olan insanlığı yeniden diriltmeye çalışmaktadır. Belki de biraz daha ileri giderek, ressamın yarattığı bu resimlerin, *travma*yı yaratan faillerin en dehşet verici anlarını *iz*leyiciye sunuşuyla, bu yaşananlara sessiz kalanlara meydan okuyan suçlayıcı bir sanat yapma biçimi olduğu iddia edilebilir. Botero Ebu Gureyb resim dizisiyle, acının idealize edilmiş formlarını yeniden biçimleyerek, *unutuş*a karşı duran bir yüzleşme hesabı güder, *iz*leyiciyi *hatırlama*ya zorlar. Bu yüzleşmeyle birlikte de *iz*leyici üzerinde sanatın *anafilaktik* etki yaratma *güc*ü tespit edilebilir. Nitekim bu tezde Fernando Botero'nun yapmaya çalıştığı şeyin de bu olduğu ileri sürülmektedir.

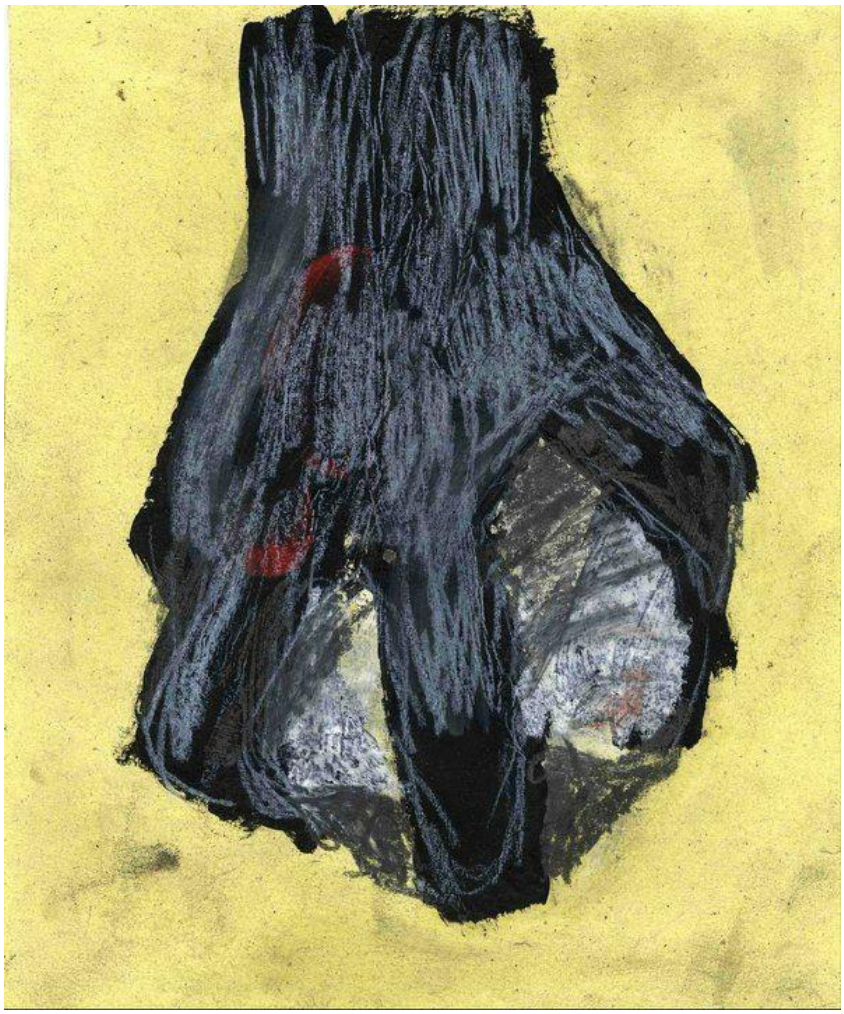
4. GÜÇ ve ANAFİLAKSİ MESELİ

4.1. Güç ve Anafilaksi Öncesi

Önceki bölüm ve başlıklarda, *güç ve anafilaksi* kavramları ile ilişkilendirilebilecek felsefi düşüncelerin, sanat alanında ortaya çıkan çeşitli düşünce ve üretim farklılıklarının, sanatsal üretim-yaratımla ilişkisi incelenmiştir. Bu başlık ve alt başlıklarda ise *güç ve anafilaksi* kavramları üzerinden oluşturulan resimlerin, biçim ve içerik yönünden incelemeleri yapılmıştır. Uygulama bölümünde, üç tür biçimleme yaklaşımı benimsenmiştir. Bunlardan ilki, kâğıt yüzeyine çeşitli malzemeler kullanılarak yapılan resimlerdir; ikincisi, tuval yüzeyine karışık malzemeler kullanılarak yapılan resimlerdir. Üçüncü ise, sayısal ortamda oluşturmuş baskı çalışmalardan oluşmaktadır. Tez kapsamında üretilen *güç ve anafilaksi* adlı resimler dizisi birer durumlar biçimlemesi olarak görülebilir. Ancak imgesel biçimleme sürecinde bu resimler, gerçek durumlardan koparılarak ya da arındırılarak kurgulanmıştır. Bu üretim ve resimsel anlatıların temel amacı; insan ve doğa arasındaki en temel ilişkilerden biri olan *güç* ilişkilerini ele almaktır. Tez sürecinde ve öncesinde yapılan çalışmaların genel çerçevesi; bireysel ve toplumsal belleğin, bilincin, dahası bireysel ve toplumsal bilinçdışının, bireyin ve toplumun doğasının sekteye uğrattığı ya da uğratıldığı durumları kapsamaktadır.

İçinde bulunulan süreci hazırlayan unsurlar dikkate alındığında; lisans ve yüksek lisans döneminde yapılan çalışmalar, resim yapma sürecini öğrenmeye dayalı çalışmalar olarak üretilmişse de içerik bakımından bir arayış süreci olmuştur. Lisans dönemindeki resim çalışmalarının konuları daha çok araba hurdalıkları ve buna benzer konular arasından tercih edilmiştir. Bu çalışmalar, biçimsel arayışlar çerçevesinde üretilmiş olsalar da biçimsel yolla kavramsal düşünmenin ilk deneysel örnekleri olduğu söylenebilir. İnsanın ürettiği, hatta fazlaca ürettiği atık ürünlerin biriktirildiği hurdalıklar, yanmış, biçimsel bozulmalara uğramış arabalardan oluşan bir dizi resimlerden oluşmaktadır. Nonfigüratif olarak nitelendirilebilir bu resimler, kumsaldaki ayak *iz*lerinin bir insanın varlığına işaret etmesi ve aynı zamanda saniyeler içinde yok olma potansiyeli barındırması gibi, bir *anlam*da resimde olmayan insan figürünü resmin içinde barındırma fikrine dayanmaktadır. Zamanın ve varlığın göreliğinin sorgulanmaya başlandığı ilk çalışmalar kavramsal düşünme pratiklerinin gelişim zemini olmuştur. Yüksek lisans sürecinde üretilmiş resimler ise birden fazla tema üzerine biçimlenmiştir. Bu tema fikirleri; Taş, Gece İşçileri, Kırık Bellek, Kurban, Yangında Samimi Yüzler / Soğukta Samimi Yüzler gibi başlıklar altında oluşturulmuş resimlerdir.

Taş serisi, büyük bir ölçekten bakılırsa, taşın insan yaşamına neredeyse bilinçle aynı dönemlerde girmesinden yola çıkılarak oluşturulan resimlerden oluşmaktadır. İnsanın ellerinin boşta kalmasıyla aletler üretmesi ve bu aletlerin en ilksel malzemelerinden birinin taş olması bu serinin en başat fikirlerinden biridir. Taşın, alet ya da ilkel teknolojilerdeki yerini savunma aracı olarak kullanılmasına bırakması da insanın devamlı bir mücadele, rekabet içerisinde olan bir varlık oluşundan geldiği düşünülebilir. Bu resim serisinde, kâğıt yüzeyine çeşitli malzemeler kullanarak resim yapmanın amacı; üretimin ekonomik açıdan daha uygun olmasının yanı sıra, tercih edilen konu ile ilişkili imgesel yaratıma olanaklar tanıması ve biçimsel dönüşümlere daha elverişli olmasındandır. Yaratıcı, karışık malzemelerle resim yapmaya 2007 yılında başlamıştır. Ancak bu süreç içerisinde plastik ve kavramsal dilin yeterince olgunlaştığı söylenemez (Görsel 4.44.).



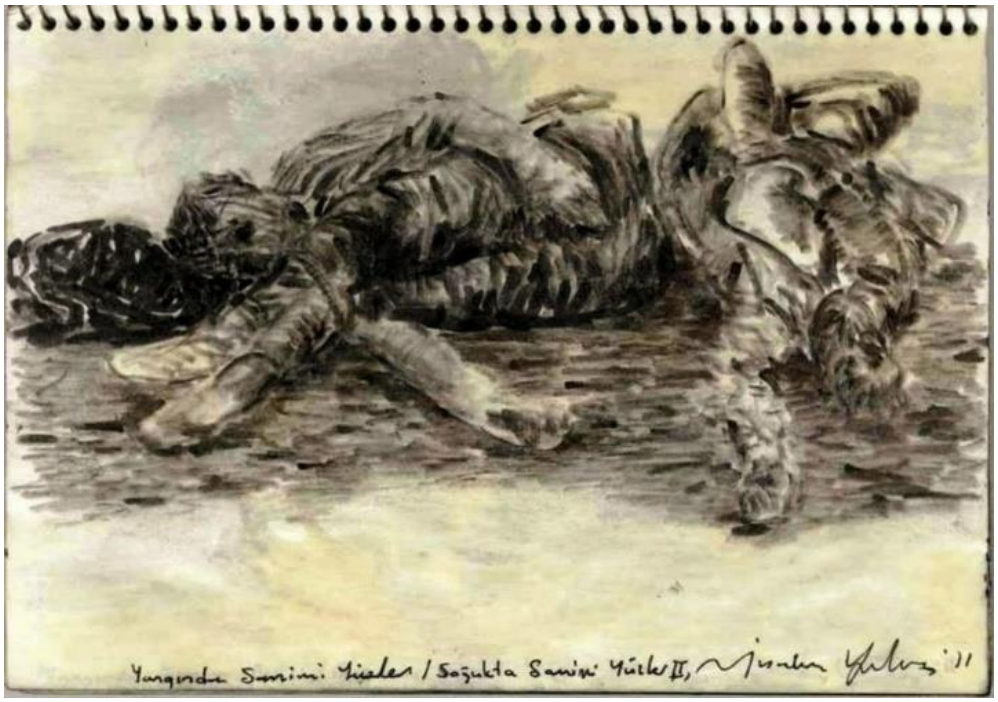
Görsel 4.43. *İbrahim Yıldız, "Taş / Sarı zemin siyah el", Kâğıt yüzeyine karışık teknik, 15 x 20 cm, 2010*

Fotoğraflardan alınan biçim ve figürlerin, dünyaya dönük olgu ve kavramlara bağlı bir şekilde biçimlenerek nasıl kullanılacağı, 2010'dan sonra Leon Golub'un savaş üzerine yaptığı resimleri ve bu resimlerin yaratım süreci özümsendikten sonra kavranmaya başlanmıştır. 2008'den 2013'e kadar kömür, akrilik, yağlıboya ve çeşitli rastlantısal malzemeler kullanılarak farklı resimsel imge denemeleri yapılmıştır. 2010 yılında, sosyal içerikli anlatımlarıyla ürünler vermiş olan Leon Golub ve William Kentridge'nin sanatsal ifade biçimleri incelenmiş ve bu iki sanatçının resim yapma düşüncesine yakın, küçük boyutlu kâğıtlar üzerinde karışık teknik kullanarak birkaç seriden oluşan resimler yapılmıştır. Sürecin devamında, Golub'un fotoğraf, video gibi görsel materyallerinin kullanış biçimleri, resimlerin yapılanmasında önemli bir başvuru kaynağı olarak kullanılmıştır. *Kırık Bellek* adlı dizideki resimler bu süreçte yapılmış çalışmalardır (Görsel 4.45.).

Görsel 4.44. *İbrahim Yıldız, "Kırık Bellek Dizinden / Ceza", Kâğıt yüzeyine karışık teknik, 25 x 35 cm, 2010*

Bir diğer resim serisi olan *Yangında Samimi Yüzler/ Soğukta Samimi Yüzler* adlı resimler, Guernica üzerine yazılmış, Fransızca bir şiirin ilk mısralarından esinlenerek yapılmıştır. Yirminci yüzyıl insanının acısını, *travma*larını tanımlayan ve önemli bir temsil barındıran bu şiirsel metaforların ve "Guernica" resminin, Yaratıcının resimsel biçimlemelerinde önemli bir başvuru kaynağı olarak kullanılmasının başlıca nedeni;

doğrudan hayatın kendisinin sanatsal bir imgeye dönüştürülmesi ve insanın olumsuz eylemlerine odaklanan, bu olgulara ilişkin üretilen sanatsal ifadelerin hayatın sonraki evrelerine dair önemli öngörüler taşımasıdır. Böylelikle, bu resim (Guernica) aracılığıyla yirminci yüzyıl başlangıcından günümüze, insanın, *güc*ü kullanış biçimi üzerinden eleştirisel bir okuma yapılabilir. Resmin kompozisyonunda boğanın yerine kullanılan insan bedeni, *güç* ve *anafilaksi* kavramlarına ilişkin üretilmiş imgeler olarak düşünülebilir. Çoğunlukla *güç* imgesinin, boğa figürü üzerinden anlatılmasına karşın, bu *güç* imgesinin karşısında insanın *güc*ü elle tutulur hale getirdiği *halat*, insanın *güç* istemiyle ilintili ironik bir imge olarak tercih edilmiştir (Görsel 4.46.).



Görsel 4.45. *İbrahim Yıldız, "Yangında samimi yüzler / Soğukta samimi yüzler II", Kâğıt yüzeyine keçeli kalem, 21 x 29 cm, 2011*

Paul Eluard, "Gernika'nın Zaferi" adlı şiiri 1938 yılında Gernika kasabasının bombardımandan bir yıl sonra yazılmıştır. Şiir şu şekildedir:

I
Nadide diyarları barakaların, ağılların, ahırların
Gecenin ve tarlaların

II
Yangında samimi yüzler, samimi yüzler soğukta
Bastırılmış, tekmelenmiş, küçültülmüş
Hatta, karanlıkta tutulan

III
Herhangi bir yüze uygun, dostane yüzler
İşte üzerinize çakılı bir hiçlik
Ölümünüz, sonrakilere kıssadan hisse

IV
Ölümün kalbi yıkık, ölümün kalbi bitik

V
Bedel ödettirdiler ekmek için sana
Gök kubbe, toprak ve su ve uyku
Sefalet için hatta
Ve hatta kendi canınla

VI
Aklın peşindeyiz dediler
Delilik hükmettiler esas *güç*lüleri
Bölük, pörçük sadaka verildi, iki kuruşluk, göstermelik
Cesetleri selamladılar sözüm ona
Kendilerini bezediler nezaket naralarına

VII
Nasıl bizden olabilirler ki inanmıyorlar abarttıklarına

VIII
Kadın ve çocukların gözlerinde aynı lal-ü mercan
O tâhir gözlerde
Baharın taze yaprakları ve ak süt
Ve zaman

IX
Kadın ve çocukların gözlerinde aynı lal-ü mercan
Erkekler de koruyucuları bu kıymetlinin

X
Kadın ve çocukların gözlerinde aynı kırmızı güller
Her biri, kanlarının göstergesidir yok yere akan

XI
Korku ve cesaret
Yaşamak ve ölmek için
Ölüm oldukça zor ve oldukça basit, oldukça net

XII
Türküler yakıldı bu hazinelerin erkeklerine
Ve kirletildi erkekleri bu kıymetlinin

XIII
Çaresizlik için has erkekler
Umudun, canlandırıcı has ateşini besler
Gelin birlikte açalım son tomurcuğunu geleceğin

XIV
Dünya ve iğrençliğe karşı ölümüne bahse girelim
Düşmanlarımızın varsa renkleri
Bizim de tekdüze gecemiz örneğin
Gün gelecek, haklılığımız ortaya çıkacak elbet (Eluard, 1938).

Tarihsel ya da toplumsal olaylar, birçok sanatçının sanatsal üretimlerine kaynak olduğu gibi, Yaratıcının da yaratım süreci için verimli düşünme mecraları olmuştur. Çeşitli dergi, gazete ve sayısal ortamdan elde edilmiş figürler, nesneler, mekânlar, resimsel kompozisyonun kurgusunda yeniden değerlendirilerek, bu resim serilerinin temel elemanları olarak kullanılmıştır. Resimleme sürecinde fotoğrafların, belgeleyici ve donuk görüntüleri, fotoğraf *iz*leniminden arındırılarak, sanatsal imgelere dönüştürülmeye çalışılmış ve istenilen temaya göre biçimlendirilmeler yapılmıştır. *Kırık Bellek* serisinin konusu; belleği toplumsal yapı içerisinde ele alır. İnsan belleğinin ne kadar hassas ve kırılgan olduğu, müdahale edildiğinde bozulmalara ve değişimlere, hatta silinmelere açık olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Bu sebeple resimsel kurgularda kullanılan fotoğraflar, çoğunlukla yaşanan olayların olumsuz durumlarına işaret eden kayıtlar arasından seçilmiştir. Sonraki çalışmalarda *iz*lenen yolların, Yaratıcının irdelediği kavram ve konuları da kapsayan bir *bellek* oluşturma çabasına dönüştüğü söylenebilir. Sanatçının bu çabalama süreci, defter sayfalarına, keçeli kalem, kömür, mürekkep gibi malzemelerle yaptığı resimler ve çizimler üzerinden *iz*lenebilir.

Görsel 4.46. *İbrahim Yıldız, "Kurban II", Kâğıt yüzeyine keçeli kalem, 21 x 29 cm, 2011*

2011 yılında yapılan *Kurban* serisindeki çalışmalar, pek çok kültürde rastlanan feda etme (itaat) düşüncesi üzerine biçimlenmiş çizim ve boyamalardan oluşturulmuştur. Bu kavramların tercih edilmesinin nedeni, toplumun fedakârlık ve kabullenme algısının, o toplumun ideolojileriyle olan ilişkisi olmuştur. İnsanın yaşamında, vicdan ile sanat arasında *bellek*ten gelen organik bir ilişki bulunduğu söylenebilir. Bu düşünceyi daha da açmak gerekirse, algılama ile dışa vurma arasında diyalektik bir ilişki olduğu var sayıldığında, düşünme ve sanatsal ifade arasındaki ilişkide diyalektik bir bağlamın olduğu okunabilmektedir. Böylelikle sanat ve *bellek* arasında kesintisiz bir ilişkinin olduğu açıkça görülebilir. Öyleyse, kavramların tarihsel ve *anlam*sal ilişkileri, sanat aracılığı ile yeni eleştiriler ve anlatılar oluşturmak için olanaklı bir alan olarak kullanılabilir. Nitekim, *kurban* kavramının da *bellek* üzerindeki etkisi düşünüldüğünde, toplumsal *bellek* bağlamında resimlerdeki imgelerin, *unutuş*lar olarak nitelendirilebilecek bir fedakârlık övgüsü ile ilişkilendirilmeye çalışıldığı görülebilir (Görsel 4.47.).

Kurban kavramı çerçevesinde üretilen resimlerin yapım sürecine kısaca değinmek gerekirse; resimler, bir çizgisiz defterin sayfalarına eskitilmiş keçeli kalemlerle yapılmıştır. Defterdeki çalışmalarda daha önceki kömürle çizme deneyimine benzer bir resimleme anlayışının görülmesine rağmen, yeni biçimsel ve anlatımsal olanakların denendiği *iz*lenebilir. Resimler biçimlendirilmeden önce anlatılmak istenen konuya ilişkin, yaşamdan edinilen görsel ve kavramsal verilerden yola çıkılarak resmin anlatımsal alt yapısı oluşturulmuştur. Bu kavramların resimsel bir dille kâğıda uygulanışının ardından sprey vernik vasıtasıyla koruyucu bir tabaka oluşturulmuştur. Uygulanan bu vernik katmanı hem malzemenin kâğıda bağlanışını sabitlemek hem de resim ve çizimlerin kalıcılığını arttırarak defterin bir *bellek* biçimine dönüşmesine katkı sağlaması amacıyla uygulanmıştır.

Sonraki resim serilerinden bir başkası olan *Gece İşçileri* resim serisinde yer alan çalışmalar Bilge Karasu'nun "Gece" adlı kitabı ve Gündüz Vassaf'ın "Cehenneme Övgü" adlı kitabının, "Geceye Övgü" başlıklı yazısından yola çıkılarak yapılmış resimlerdir. Bilge Karasu'nun bu distopik romanında yazar, kişi algısını ve algılanışı hakkında şöyle yazmıştır:

> "Bir uzmandım ben, o her şeyi yapar görünen kişinin ardındaki yaptırıcı, kararları verdiren, düşünceleri düzene sokan, ilenecek düşünceleri, kullanılacak sözleri bulup çıkaran kişi… Pek az kimse bilir bunun ne demek olduğunu. Perdenin önünü tek dünya sanır çoğu insan. Oysa perdenin ardında, ipleri ellerinde tutanların dünyasını bilenler, yalnız, ipleri ellerinde tutanlardır" (Karasu, 2013, s. 211).

Bilge Karasu'nun resimlediği bu distopik dünyada, bireyin özgür olmadığı, gecelerin tekinsiz zaman dilimleri olduğu sıklıkla vurgulanır. İkiye ayrıştırılmış[40] bir toplumun geceleri evlere saklanır gibi sığındığı, dışarıda ise düzeni bozanları toplayan, gecenin işçileri olarak adlandırılan ve adeta karabasanlar gibi betimlenen bir korku unsuru anlatılır. Elbette bu alegorik anlatım birçok insanın acı çekmesine neden olan baskıcı dönemlerin ironik bir eleştirisi olarak kurgulanmıştır. Başka bir açıdan, Gündüz Vassaf ise gecenin bu tekinsizliğini, Bilge Karasu'nun muğlaklığının aksine açık açık şu şekilde betimler:

> Gece düzen güçleri uykudadır. Bürokrasi, askeriye, okullar, polis, daha doğrusu yaşamımızı düzenleyen tüm güçler uykudadır; sokakta devriye gezen nöbetçi polis dışında. Tüm kurumlar içinde en baskıcı olan askerlik kurumunun mensupları, en erken yatanlardır. Aslında, tüm totaliter kurumlarda, daha doğrusu, tüm kurumlarda (tüm kurumlar totaliter değil midir zaten?) insan her zaman erken yatmak zorundadır -yatılı okullarda, manastırlarda, ailede, cezaevlerinde, hastanelerde... kişinin, istediği saatte yatağa yatma hakkını, özgürlüğünü savunan hiçbir kurum olduğunu anımsamıyorum. Aşk (?) üzerine kurulu olan ve iki kişinin özgür istemleri aracılığıyla gerçekleştirilen evlilik kurumunda bile, her iki taraf aynı zamanda yatmadığı, biri daha geç yattığı, geceyi daha fazla yaşadığı takdirde, sorunlar çıkmakta gecikmeyecektir. Kurum, her zaman, "geç" yatanı suçlar, erken yatanı değil. Avrupa feodal toplumunda, tüm kent sakinleri ışıklarını aynı saatte söndürmek zorundaydılar; festivaller dışında. Düzen ve baskı güçlerinin doğal yapısı, her zaman belirli bir uyku saatini zorunlu kılar. Bu belirli saatin her zaman erken bir saat olması da yine onların doğal yapısından kaynaklanır (Vassaf, 2005, s. 17).

Görsel 4.47. *İbrahim Yıldız, "Gece işçileri", 20 x 25 cm, Dijital boyama, 2011*

[40] Karasu Gecenin işçilerinin sokak aralarında gezdiğini, yuvarlak, dikdörtgen ya da söbe ekmeklerin kimlerce alındığını belirlediklerini ve gece olduğunda ise onların üzerine gece gibi çöktüklerini tüyleri diken diken edecek bir yorumla sezdirir.

Görsel 4.48. *İbrahim Yıldız, "Gece işçileri", 25 x 30 cm, Karton yüzeyine karışık teknik, 2011*

Karasu ve Vassaf'ın, gece üzerine bu sezdirmelerinin bir yandan karanlığın ürkütücü tekinsizliği, diğer yandan insanın özgürleştiği ve bu özgürleşmeleri istemeyen birtakım unsurlardan saklanabileceği bir özgürleşme olanağı olduğu anlaşılabilir. Bu sezgilerle yola çıkılarak yaratılan bu resimlerde, günün ışıklı saatleri yerine geceleri gezinen, gecelerin en özgür alanlarına dolan doluşan, insanın özgürlük alanlarını kısıtlayan bir takım kişi ve görevlilerin eleştirilerini yapmak amaçlanmıştır. Spinoza'nın *potentia agendi* kavramını tekrar hatırlatmak gerekirse, eyleme *güc*ünü, yani özgürleşme alanlarını kısıtlayan bu durum, *Anafilaktik* durumları tetikleyecek bir *güç* etkisi olarak görülebilir. Bu resim serisi de bu bağlamda *güç ve anafilaksi* kavramları çerçevesinde üretilmiş resimlere daha önceden bir tür hazırlık niteliği taşıyan resimler olarak görülebilir. Her ne kadar "Gece İşçileri" başlıklı bu resimler, ilk kurgulandığı zamanlarda *güç ve anafilaksi* kavramları çerçevesinde biçimlendirilmemişlerseler de bu tez sonrasında Sanatçı tarafından yeniden üretilecek resimler serisi olarak görülmektedir (Görsel 4.48. ve 4.49.).

4.2. Güç ve Anafilaksi Meseli

Romalı şair Publius Ovidius'un "Metamorfozlar" başlıklı anlatısındaki şiirine göre; Liriope, oğlu Narkissos'un geleceğini merak ederek, ömrü uzun olacak mı diye Kâhin Tiresias'a sorar ve oğlu ile ilgili bir kehanette bulunmasını ister. "Kendini bilmediği

sürece çok yaşar" der kâhin. Kehanetin gerçekleşeceği güne kadar, Liriope'nin oğlu kendini bilmeden büyür, on altı yaşında genç bir delikanlı olur. Onu görenler hemen gönül verseler de o, gördüğü hiç kimseyi beğenmez. Hatta bu reddedilen âşıklardan biri, aşk acısından olsa gerek "sevsin de kavuşmasın sevdiğine" diye ellerini göğe açar, dua eder ve bu yakarış duyulur, böylece Narkissos, intikam tanrısı Rhamnusia[41] tarafından sonsuza kadar karşılıksız bir aşkla kendi yansımasına bakmakla lanetlenir.

Bu yakışıklı genç, avladığı geyikleri kurduğu tuzağa doğru sürerken, arkadaşlarından geri kalır. Ormanda serin yeşilliklerin arasında dinlenmeye karar verir ve dağ perisi olan Ekho[42], tam da o sırada ne delikanlıların ne kızların dokunamadığı Narkissos'u görür. Yakınında kim var kim yok diye seslenen Narkissos, cevap olarak Ekho'nun yansıttığı sesini duyar sadece "Kim var" diye. Büyük bir bilme arzusuyla bu güzel sesin sahibinin ortaya çıkmasını ister. "Gel" diye seslenir ve "gel" diye karşılık bulur. Narkissos'un ortaya çıkmasını istediği bu dırdırcı su perisi, ona söylenen her şeyi tekrar ettiği gibi, Narkissos'un da söylediği her sözcüğü tekrar eder. Ovidius'a göre Narkissos, Ekho'yu da reddeder ve bir anlığına sudaki yansımasını görür, hemen aşık olur. Aşık olduğu yansıma, bu aşka yanıt vermez ve açlıktan ölene dek sudaki yansımasına bakakalır (Ovidius, 1994, ss. 80–85). Sonuç olarak, iflah olmaz bu iki aşık, yönelimlerine karşılık bulamadıkları için tükenir ya da yok olurlar. Diğer taraftan Derrida'nın dediği gibi Ekho, aşkı ve sonsuz dehasıyla Narkissos'un sözlerinin son hecelerini tekrarlayacak şekilde cezayı kendine göre yeniden düzenler. Böylece kelimeler kendisininmiş gibi konuşur (Dick ve Ziering, 2002).

Bu yorum üzerinden düşünülürse, bu mesel daha ilginç bir yöne evrilmektedir. Ekho, âşık olduğunda, bir sesten öte bir bedene dönüşür. Konuşma eylemi dilin sesle dışa vurumu olarak düşünülürse, sadece sesten ibaret olduğu ileri sürülebilir. Dolayısıyla konuşma, bakışının gerisine doğru bakamayan bedensiz bir varlık olarak düşünülebilir. Yani, ötekinin gözünden kendini göremeyen bir beden. Bu beden, Narkissos gibi sadece yansımasını görebilir fakat bu da gerçek bir görüntü değildir. Öyleyse, bedenin kendi sesiyle benliği arasında kalan şey nedir? Hikâyede hem Ekho hem de Narkissos birbirine aşık iki kördür. Bir yerde *anlam*, tek yönlü ya bir varoluşa ya da bir yok oluşa yönelen

[41] İntikam tanrısı. Antik Yunan mitolojisinde Nemesis olarak da bilinir.

[42] Tanrıların kralı Jüpiter (Zeus), bir keresinde Ekho'yu boş konuşma ile Juno'nun (Hera'nın) dikkatini dağıtmak için ikna etmişti, böylece gizlice dışarı çıkıp bir metresiyle buluşabiliyordu. Bu buluşma zamanlarında, Echo görevini yerine getirir, Juno'yu Jüpiter'i gözetleme fırsatından mahrum eder. Daha sonra Juno, Echo'nun ne yaptığını anladığında, yalnızca duyduğu konuşmaların son iki ya da üç kelimesini tekrar etmek dışında konuşma yeteneğini elinden alır. Bu ceza Ekho'nun ifade yeteneğini yok etmiştir.

akışlar gibi belirmektedir. Sonuç olarak; insanın yaşamı *anlam*lı kılabilmesi için, içinde yaşayacağı bir illüzyon yaratması zorunluymuş gibi görünmektedir.

Güç ve *anafilaksi* kavramlarının pekişmesi için Yaratıcı tarafından bir mesel (temel doğruları barındıran anlatısal kısa bir öykü) kurgulanmıştır. Bu mesele göre *güç*, saf bir istençtir, bedeni olmayan Ekho'ya denk düşer. *Anafilaksi* ise var olmak isteyendir, yani kendisini göremeyen Narkissos'a denk düşer. Bu mesele göre, her var oluş istenci gösteren şey, *anafilaktik* davranır ya da süreç içerisinde *anafilaktik* bir duruma dönüşebilir. Bu davranış doğada kendiliğinden ileri gelen bir davranış olarak düşünülebilir. Başka bir değişle kişi, doğada kendini ötekinin gözünden göremez. Dolayısıyla kendisini tam olarak göremeyen birey, kendisini büsbütün bilmekten uzak kalmaktadır. Gerçeğin (Lacan'cı bir bakışla) ve gerçekliğin eksiksiz olarak kavranamadığı, algılanamadığı ve *duyum*sanamadığı bir durumda, gerçeğin varlığının tam olarak anlaşıldığı söylenemez. Gerçek, arzulanan algıya göre şekillenmeye başladığı anda, göreceli bir hal alır. Ovidius'un şiiri üzerinden oluşturulan bu mesel, *güc*ü arzulayan bir narsistin kurgusal hikayesinden başka bir şey değildir.

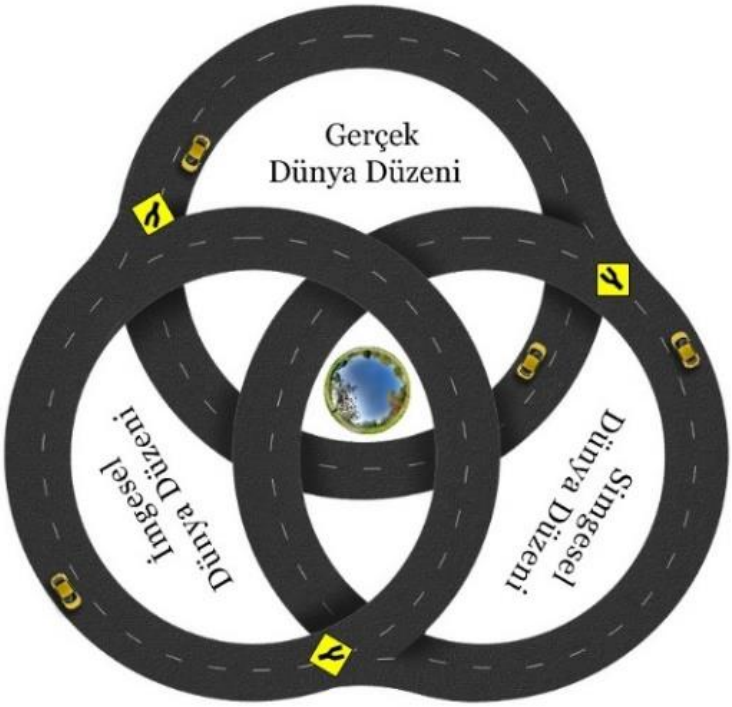
Sanatçı tarafından kurgulanan mesel şöyledir:

Kendini anlatabilmek ve gerçeğin ne olduğunu anlamak ve kavramak için Ekho'yu arayan Narkissos, kendini bir anda bir arabada, hiç bitmeyen bir yolculuk içerisinde bulur. Uçsuz bucaksız bu yollar üç çemberden oluşmaktadır. Fakat çemberler o kadar geniştir ki Narkissos bunun bir çember ya da döngü olduğu anlayamaz, yolculuk boyu düz bir istikamette gittiği yanılsamasını yaşar.

İlk çember imgesel dünyanın çemberidir (Şekil 4.3.). Cennetten bir parça gibi görünen bu güzellik karsısında Narkissos'un tutulacak dili bile yoktur. Etrafı alabildiğine yeşillik ve güzelliklerle doludur. Kendini etrafını kuşatan bu güzelliği izlemekten alamaz. İçinde durduramadığı bir dürtüyle sonsuz yoluna arzuyla devam eder. Rüya mı gerçek mi bilemediği bu yerler Narkissos'u bir yandan içine çekerken diğer yandan dışına iter, onu uzaklaştırır. Narkissos bir anlığına gözlerini yola geri çevirdiğinde yol ayrımı işareti görür ve nedensizce yolundan sapar. İmgeler dünyasından kopar.

Artık cennetmiş gibi hissettiren o manzara yerini çorak bir boşluğa, biçimsiz, anlamsız soyut varlıklara bırakmıştır. Narkissos, simgesel dünyanın imaj ve anlam akışı içine doğru hızla yol alır ve nereden geldiğini kestiremediği sesler duymaya başlar. Yol aldıkça sesler çoğalır birbirine karışır. Gördüğü hiçbir şeyi tam olarak anlamlandıramaz çünkü her şey olağanca hızıyla etrafından süzülüp arkasında kaybolmakta, sürekli

yenileriyle karşılaşmaktadır. Narkissos bir yol ayrımı tabelası daha görmüştür ve "sağa dön" diye birden haykırarak direksiyonu sağa kırar.



Şekil 4.3. *Güç ve Anafilaksi Diyagramı*

Narkissos ne kadar süredir Ekho'yu aradığının farkında olmadığı gibi onu bulduğunun da farkında değildir. Nihayet aradığına kavuşmuştur. Bir anda Narkissos'un zihninde ışıktan yapılmış bomba gibi bütün anlamlar patlayıverir. Gördüğü o anlamsız şeylerin ve seslerin her biri, Narkissos'un belleğindeki yerini alır. Simgesel dünyanın hatıralarıdır bunlar. Fakat Narkissos artık o dünyada da değildir ve gerçek dünyanın döngüsüne girmiştir. Birden başına dayanılmaz bir ağrı saplanır ve "Bunlar gerçek değil!" diye tekrar tekrar haykırır. Gördüğü ve duyduğu şeyler, görmeyi ve duymayı istemediği şeylere dönüşmektedir. Narkissos bunu kaldıramayacağını anlamıştır ama her şey için çok geçtir. Giderek her şey ayna gibi yansımaya, ışımaya başlar. Narkissos'un başındaki ağrı çığırından çıkarak bütün bedenini kaplar. Metalik bir sıvı tüm bedenini istila etmeye başladığındaysa, yolun sonuna geldiğini anlamıştır. Artık ne bir yol ne bir ses ne de görünüre dair bir ibare, hiçbir şey ya da her şey birbirine karışmıştır. Geriye sadece hiçlik, soğuk ve karanlık kalır.

Bu mesel, *güç ve anafilaksi* kavramlarını, öznenin dünyaya bakışı üzerinden anlatan bir mesel olarak kurgulanmıştır. Narkissos meselin sonunda hem bir bütünleşme hem de hiçleşme yaşamış ve sanat alanındaki bakışı kazanmıştır. Eduardo Galeano'ya göre "gerçek tımarhaneliktir" (Galeano, 2010b, s. 57). Gerçek bir şeyin öznel deneyimi, öznede *travma*tik durumlara sebebiyet verir. Tam da bu noktada *anafilaktik* davranış kendini gösterir.

4.3. Güç ve Anafilaksi resimleri

Yirminci yüzyıldan bir asır sonra bir önceki bölümde irdelenen sanatçılar gibi düşünen ya da bu düşüncelere paralel tavırlar (*anafilaktik* tavır) gösteren insanların giderek küçük topluluklara indirgendiği, yazılı basın yayın bir yana, sosyal medya platformları ve internetin varlığına rağmen savaşa, zulme ve işkenceye karşı toplumun duyarsızlaştığı görülmektedir. Peki ilerlemenin yarattığı bunca düş kırıklıklarından sonra Savaş karşıtı aktivistler ya da avangart sanatçılar neredeler? 1960'lardan beri bireyin özgürlük alanlarını sınırlayacak her teşebbüse muhalif eserler ortaya koyan sanatçılar bu sorgulamaların son yankıları olarak mı algılanmalıdır?

Günümüzden bakıldığında, toplumsal olaylar karşısında gerçek etkileşim yaratacak sanatsal üretimlerle karşılaşmak giderek zorlaşmış gibi görünmektedir. Yazılı basılı yayın organları ya da sosyal medya devam eden savaşları tartışsa bile, insanlığın yaşanan trajedilere ve yıkımlara dair imgelem dünyası giderek silikleşmektedir. Bu toplumsal bunama hali de bir tür unutkanlık ya da kanıksayış salgını baş göstermişçesine bir çöküş (dekadan) haline dönüşmektedir. Bireylerin her gün milyonlarca imaja karşı körleştiği bir gösteri toplumunda, acı çekenlerin imajlarına kayıtsız kalınmakta ya da bu görüntülere bakmak istenmemektedir. Çünkü toplumun her bir üyesinin içerik üreticisi (imaj üreticisi) haline geldiği bir ortamda bile bireyler, olan bitenlere karşı çaresiz kalmaktadır. Tam da bu noktada sanatın *anafilaktik* durum ve duruşlar yaratma *gücü* bu çaresizliğin beyhude olduğunu düşündürmektedir. Dünyanın gerçeklikten uzaklaştığı bir çağ, kavramın işlevi gereği gerçekliğin kodlarıyla oynuyormuş gibi görünmektedir. Dolayısıyla reddedilen bir gerçeklik yarattığı boşluğu sanallıkla dolduracaktır. Bu da tatmin duygusuyla birleşerek içeriği iğdiş edilmiş giderek bir anomaliye dönüşen durumlar yaratmaktadır. Üstelik bu bozulmanın önüne geçebilecek tek şifalı terapi sanat olduğu halde, gerçekliğin reddedilişiyle birlikte sanatın işlevleri sekteye uğramakladır. Böylesi aksak bir zamanda

bile yine de tek çarenin sürekli özgürlük alanlarını sınırlandırma teşebbüslerine karşı *duyum*u en samimi aktarma işlevi olan sanata sarılmaktır.

Güç ve anafilaksi adlı resim dizisindeki çalışmalar, genellikle insan-doğa karşıtlığının betimlenişi olarak üretilmiştir. Dizideki *"Güç ve Anafilaksi / Gerginlik"* adlı resimde, muğlak mekânda, ayaklarından sıkıca bağlanmış bir boğa betimlenmiştir (Görsel 4.50.). Sanatçı, monokrom olarak kurguladığı bu çalışmada, boğanın bütün bu; bağlamalara, kuşatmalara ve engellemelere karşın, yaşamak için *güç*lü bir dirence sahip olduğunu *duyum*satmayı amaçlamıştır. Boğa, sarf ettiği direnişinden ötürü yorulmuş olsa da her an kendini tutsaklıktan kurtarabilecekmiş gibi bekler.

Görsel 4.49. *İbrahim Yıldız, "Güç ve Anafilaksi / Gerginlik", 150 x 250 cm, Kâğıt yüzeyine yağlıboya, 2013*

Resim iki temel imgesel öğe üzerinde kurgulanmıştır; bu öğelerden ilki boğa imgesi, ikincisi ise insanın en eski teknolojik aletleri arasında sayılabilecek olan ip imgesidir. İnsanlık tarihinin en eski görüntülerinden olan boğa biçimi, *güç* kavramını ifade etmek için temel bir imge olarak kullanılagelmiştir. Bilinen en eski figüratif resim olarak boğa tasviri, 52.000 ila 40.000 yıl öncesine tarihlenen Lubang Jeriji Saléh mağarasında keşfedilmiştir (Aubert ve diğerleri, 2018, s. 254), (Görsel 4.51.). Boğa imgesinin tercih edilmesinin sebebi de bu tarihsel geçmişe dayanmaktadır.

Görsel 4.50. *Bilinen en eski figüratif resim, 40.000yıl öncesine ait bir boğa tasviri*

Diğer taraftan, insanın dünya üzerindeki hakimiyeti arttıkça, üretim biçimleri de değişmiş ve gelişmiştir. Bu gelişmelerle birlikte ip, halat gibi aletlerin insanın yaşamında kullanıma girdiği görülmektedir. Böylelikle ip kullanımının yaygınlaşması, insanlık için fiziksel olarak *güc*ü elle tutulur hale getirmiştir. Öte yandan arkeologlar avlanma, çekme, bağlama, taşıma, kaldırma ve tırmanma gibi işlerde halat ve düğüm kullanımının (nesnelerin üzerindeki delikler, aşınma *iz*leri, kemik iğnelerin varlığına dayanarak) 250.000 ila 2.500.000 yıl arasında gerçekleştiğine inanmaktadır. Ancak en eski fosilleşmiş halat ve düğüm kanıtları, 15.000 ila 17.000 yıl öncesine dayanmaktadır (Turner ve Griend, 1996). Bu tarihsel geçmiş göz önüne alınırsa *Boğa* ve *ip* imgelerinin, birbirine zıt iki *güc*ü karşılayan, insanlık tarihiyle derin bir bağı olan imgeler olduğu görülebilir. Nitekim bu iki imgenin *güç ve anafilaksi* başlıklı resimlerde temel unsurlar olarak tercih edilmesinin en önemli dayanağı budur.

Bu resim serisindeki çalışmalar oluşturulurken, çeşitli disiplinlerde okumalar sonucu elde edilen *bilgi*ler ve alınan notlar üzerine oluşturulmuş temel fikirler belirlendikten sonra, kasap kâğıdı olarak bilinen malzeme bir duvara sabitlenerek resim süreci başlatılmıştır. Bu uygulamanın amacı; bir yandan bir tür *bellek* çalışması olarak görülürken diğer yandan, küçük yüzeylerde edinilen pratiğin daha geniş yüzeylerde nasıl etkiler bırakacağını görmek ve büyük yüzeyler üzerinde deneyim sahibi olmaktır. Sanatçının siyah rengi yoğun olarak kullandığı çalışmalarda, malzeme olarak yağlıboya kullanılmış olsa da resmin oluşum sürecinde kömürün esnek ve lekesel etkileri aranmıştır.

Görsel 4.51. *İbrahim Yıldız,* **"***Güç ve Anafilaksi / Bekleyiş", 150 x 250 cm, Kâğıt yüzeyine yağlıboya, 2013*

Görsel 4.52. *İbrahim Yıldız, "Güç ve Anafilaksi / Körlük", 150 x 250 cm, Kâğıt yüzeyine yağlıboya, 2013*

Resim fikrinin oluşturulduğu bu süreçte, önceki dönemlerde yapılan okuma ve düşünme etkinliklerinin katkılarıyla, zaman içerisinde biriktirilen görsel elemanları başvuru kaynağı olarak kullanmak suretiyle, ön deneme çalışmaları yapılmıştır. Bu biçimleme süreci, üretilmek istenilen resim fikri oluşumunda önemli bir yere sahiptir. Malzeme olarak tercih edilen kâğıdın yağlı yüzeyi boyanın kolay uygulanıp silinmesine

olanak sağlamaktadır. Bu etkinlikler sonucu sanatçı, boyama süreciyle düşünme eylemini bir arada yapmayı amaçlamıştır. Bilim insanları için laboratuvar nasıl deney alanıysa sanatçı içinde resim ya da "*çizim* fikirlerin testidir; düşüncenin ağır çekim versiyonu" dur (Kentridge ve diğerleri, 2017). Böylelikle yüzey, William Kentridge'in dediği gibi fikirsel denemeler için bir laboratuvar olarak görülebilir.

Görsel 4.53. *İbrahim Yıldız,* **"***Güç ve Anafilaksi / Ayrılış", 150 x 250 cm, Kâğıt yüzeyine yağlıboya, 2013*

Yüzeyde denenen bu imge ve formlar, çeşitli biçimsel ya da çizgisel denemeler sonucu, asıl ulaşılmak istenen kütlesel biçimin oluşmasına katkı sağlamaktadır. Bunun sonucu, yaşamsal deneyimler de göz önünde bulundurularak, *duyum*satmak istenen *anlam*ın biçim arayışına girişilmiştir. Bu yaklaşımla sanatçı, felsefi bir düşünceyi veya sanat alanından bir bakışı, yaşamsal deneyimlerle birlikte yüzeyler üzerinde deneysel kurgulara dönüştürmeyi amaçlamıştır. "*Güç* ve *Anafilaksi* / Bekleyiş" resmi, birçok canlıda var olduğu gibi özgürleşme alanlarının sınırlandırıldığında, kurtuluş mücadelesi ile kabulleniş arasındaki belirsizliği *duyum*satma amacıyla yapılmıştır (Görsel 4.52.). Sanatçı bu arafta kalma *duyum*unu Samuel Beckett'in "Godot'yu Beklerken" adlı yapıtından esinlenerek biçimlemeyi düşünmüştür. *Güç* ve *Anafilaksi* / Körlük ve Ayrılış resimleri de yine aynı düşüncenin varyasyonları halinde belirmiş, böylelikle dünyanın algılanışını *duyum*lar ve düşünceler ayrımıyla tekrar tekrar çözümlemeyi ve bu arayışlar ışığındaki kavrayışları resim aracılığıyla *duyum*satma deneyine girişmiştir (Görsel 4.53 ve 4.54.).

Tuval yüzeyine akrilik, yağlıboya veya karışık teknik malzemeler kullanılarak gerçekleştirilmiş resimler, bir önceki bölümde bahsedildiği gibi, kâğıt üzerinde denenmiş resimleme düşüncesine dayanarak tuval üzerinde tekrar oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu uygulamanın amacı; daha önceki deneyimleri kalıcı bir yüzeye taşımak ve fikirlerin resimsel etkilerini araştırmaktır. Yapılan resimlerde yine ağırlıklı olarak koyu renk tonları tercih edilmiş, figür, mekânsız bir ortamda kütlesel bir forma dönüşecek şekilde biçimlendirilmiştir.

Görsel 4.54. *İbrahim Yıldız,* **"***Güç ve Anafilaksi / Uyku", 30x90 cm, Tuval yüzeyine yağlıboya, 2015*

"Güç ve Anafilaksi: Uyku" adlı bu resim, görmek ve körlük kavramları etrafında gezinen, insanın bilme, algılama güdüsü ile bu bilme algılama işinden vazgeçiş ya da vazgeçiriliş arasında bir yerde durmaktadır (Görsel 4.55.). Bir şeyin varlığı üzerine düşünce geliştirebilmek için, öncelikle o şeyle kendiliği arasında bir *duyum* ilişkisi geliştirmek gerekir. Antik Yunan'dan günümüze insanın, varlık ile bu varlığa ilişkin *bilgi* arasındaki ilişkiyi bu *duyumsayış*lar aracılığı ile gerçekleştirdiği ileri sürülmüş, uzunca bir süre Aristoteles'in beş duyu kuramı, temel *duyum* farklılıklarına kaynaklık etmiştir. Nitekim, Barry C. Smith (2015), "The Chemical Senses" (Kimyasal Duyular) adlı kitap bölümünde Aristoteles'ten günümüze kadar insanların kendilerini görme, duyma, tatma, dokunma ve koklama gibi beş ayrı *duyum*a sahip olduklarını düşündüklerini belirtir. Ona göre, bu temel *duyum*lar, son yüzyıllarda daha da sağlamlaşan bir sınıflandırma haline gelmiştir. Her *duyum*un, o *duyum*a ilişkin bir evren yarattığı varsayılırsa, bir *duyum*un yokluğu o *duyum*a dair bir evrenin yokluğu olarak düşünülebilir mi? Bu *duyum*, görme olarak düşünüldüğünde ise körlüğün, görünürler dünyasına ait bir hiçlik durumu olduğu düşünülebilir mi?

Bu sorguları derinleştirmek adına, Berger'in, görmenin kaybolmasıyla ilgili yaptığı değerlendirmeyi buraya almak pekiştirici olabilir.

> "Görme yetisini kaybeden bir hayvandan daha üzücü (trajik değil, üzücü) pek az şey biliyorum. İnsanlardan farklı olarak, hayvanlara dünyayı tarif etmelerine yarayacak bir dil kalmaz. Tanıdık bir arazideyse, kör hayvan burnuyla yolunu bulabilir. Ama artık var olan elinden alınmıştır ve bu yoksunlaşmayla birlikte yok olmaya başlar, artık yalnızca uyuklar, belki de bir zamanlar var olan bir rüyayı arıyordur" (Berger, 2009, s. 39).

Bu anlatı üzerinden devam edildiğinde, bilme kaynaklarından biri olan görme işlevinin yitimi, bir canlının yoksunlaşmasına neden olduğu gibi, giderek görünürler evreninden uzaklaşacağı düşünülebilir. Bu süreçte gerçek, (ya da hayal etme, tanımlama) sadece geçmişteki görme deneyimlerinin varlığı üzerinden bilinecektir. Bu kaybediş ya da yoksunlaşma ise davranış olarak bir vaz geçiş eylemine dönüşen bir durum gibi belirebilir. Resimde boğanın uyku hâli kör bir hayvanın vaz geçmiş hâlinin betimlemesi gibidir. Buradaki sorgulamalar üzerinden insana dair bir düşünme deneyi yapılırsa, kör bir hayvan ile kör bir insan arasındaki ilişki bir örnek olarak ele alınabilir. Berger'in öyküsüne göre kör bir hayvan görme duyusunu yitirince koklama duyusuyla yaşamını sürdürebilir. Ancak yazar yine de bu hayvanın bir yoksunlaşma ile karşı karşıya kaldığını, bu hayvan için dünyayı tarif etmesine yarayacak bir dil kalmayacağını öne sürmektedir. Buna karşın yine bu anlatıya göre bir insanın bir *duyum*unu örneğin görme duyusunu kaybetmesi durumu söz konusu olduğunda, insanın ifade yetisi onu bir yoksunlaşma durumuna mahkûm etmemekte, yaşamını geriye kalan *duyum*ları vasıtasıyla sürdürebilmektedir. Resmin içerik olarak *anafilaktik* bir durumu betimleyişi de tam olarak bu kısımda belirmektedir. Söz konusu olan şey, insanın doğa üzerinde kurabileceği iktidar ile doğanın insan üzerinde kurabileceği iktidar arasındaki çatışmadır. Bu *güç* çatışması da *güc*ün karşısındaki davranış yani *anafilaktik* bir davranış olarak düşünülmektedir.

Resmin yapım aşamasına değinmek gerekirse, resmin nihai biçimine kavuşturulmadan önce koyu kahverengi renk ve tonlarıyla alt bir zemin oluşturulmuştur. Böyle bir uygulamanın amacı; açık ve koyu renklerin karşıtlığından faydalanarak resimsel düzlemde espas oluşturmaktır. Koyu zemin oluşturulurken formun ya da kütlenin biçimleneceği alanlar düşünülerek tonlamalar yapılmıştır. Zemin oluşturma işlemi bittikten sonra boğa figürünün dış konturları çizilerek boğanın duruşu istenen biçime dönüşene kadar resimleme süreci işletilmiştir. Nihai duruş yakalandığında boğa figürünün dışında kalan alanlar daha açık renklerle boyanmıştır. Bu boyama biçimi resimde hem bir mekân yanılsaması yaratmak için hem de boğa figürünün beyaz bir süt

denizi içinde yüzüyormuş hissi yaratmak amacıyla yapılmıştır (Saramago, 2010). Böyle bir resimsel uygulama, José Saramago'nun Körlük adlı kitabındaki kimi içeriklerinden esinlenerek yapılmıştır.

Görsel 4.55. *İbrahim Yıldız,* **"***Güç ve Anafilaksi / Sınırda I", 90x90 cm, Tuval yüzeyine akrilik, 2018*

Diğer bir resim ise "*Güç* ve *Anafilaksi*: Sınırda I", insanın kendi türüyle arasında beliren çatışmalar üzerine kurgulanmıştır (Görsel 4.56.). Bu çatışmaların en görünür hallerinden biri olan şiddet olgusu resmin içeriği olarak belirlenmiştir. Elinde sopayla takım elbiseli birinci figür ayakta, ikinci figür ise yerde bağlı bir şekilde kompozisyona yerleştirilmiştir. İlk figürün başındaki taç, onun geleneksel bir otorite figürü olduğunu vurgulamak amacıyla iliştirilmiştir. İkinci figür ise kollarından sıkıca bağlanarak hareket imkânı kısıtlanmasına karşın ayaklarıyla kendini koruma davranışına yönelmiş, bir ayağını kendine siper etme mücadelesi vermektedir. Yaratıcı, birinci figürün siyah takım elbise içerisinde resmederek ilk figürün bir yerde insanın *güç* istemiyle olan ilişkisini vurgulama amacı gütmüştür. Böylelikle tarihsel süreç içerisinde politikayla şiddetin

ilişkisini tartışılabilir bir zemine taşımayı amaçlamıştır. Diğer yandan, *güc*ü elinde bulunduran figürün kalbinin üzerindeki üçken kırmızı mendil, figürün iyi niyet taşımadığının göstergesi olarak tasarlanmıştır. Kare bir tuvalin tercih edildiği bu resimdeki kırmızı üçgen geometrik tasarım Malevich'in siyah karesinin zıttı olarak düşünülmüş, geleneksel ve modern arasındaki çelişkiye gönderme olarak tasarlanmıştır. Buradaki üçgen, *güc*ü elinde bulunduranın arkasına saklandığı bir ikon olarak düşünülebilir. Ümran Bulut ve Ebru Kaya, "Malevich'in Siyah Kare Tablosunun Rus Avangardındaki Yeri" adlı makalelerinde, kare ve üçgen arasındaki ilişkiyi şu şekilde aktarır:

> Üçgen geometrik, felsefi ve dinsel bir anlama sahiptir. Üçgen kutsal geometride daire ile kare arasında yer alır. Bir geçiş elemanıdır. Sanatta ise Antik Çağ'dan itibaren mimari yapılarda yer almıştır. Rönesans'ta kompozisyonda altın oran için kullanılmıştır. Felsefede tabandan en üst seviyeye ilerleyen basamaklar bir üçgen yapı ile ifade edilmiştir. Üçgen Hristiyanlık inancında Baba-Oğul ve Kutsal Ruh'u temsil eder. Gelenekselliğe sahiptir. Geleneksel olan sanatın da temsilidir. Ancak modernite bu gelenekselliğe sığdırılamayacak bir dönemdir. Özü itibari ile gelişim ve değişimin kendisidir. Bu nedenle geleneksel yapılar ona dar kalıplar olarak gelir ve ihtiyaçlarını karşılamaz. Değişimin yeni ifadelere ihtiyacı olduğu gibi bu yapıyı temsil edecek yeni bir forma da ihtiyacı vardır. "Siyah Kare" sergide konumu itibarı ile üçgenin kutsallığının yerine geçmiş evrenin temsili olmuştur. O, artık sanatın yeni ikonudur (Bulut ve Kaya, 2019, s. 164).

Bu bağlamda birinci figür, kutsallığın, aydınlanmanın ya da modern aklın söylemlerini taşıyarak tahakküm *güc*ünü meşrulaştıran bir imge olarak okunabilir. Diğer taraftan yerde yatan figür, bir ayağını kendine siper etmiş korunurken, bir yandan da dikenli telle çekilmiş bir sınırın üzerinde durmaktadır. Buradaki sınırın elbette *güc*ü elinde bulunduran bir tahakkümün kontrolünde olduğu düşünülmüştür. Bu bakışla resmin *duyum*u; figür sınırın içinde mi yoksa dışında mı? Sorularıyla belirsiz, zamansız bir mücadele, *anafilaktik* bir durum içerisinde yorumlanabilir. Resmin oluşum sürecine değinmek gerekirse, Sanatçı, figürlerin yerleşimine karar verdikten sonra resmi açık zemin üzerine koyu tonlamalarla biçimlediği görülmektedir. Resimdeki kurgu daha önceki üretilmiş "Kırık Bellek" adlı resim serisine bulunan imgeler arasından tercih edilmiştir. Bu tercihin nedeni de önceki çalışmalarda üretilen imgeleri diyalektik bir sürece dönüştürme amacı olarak düşünülebilir.

Görsel 4.56. *İbrahim Yıldız,* **"***Güç ve Anafilaksi / Sınırda II", 70 x 100 cm, Tuval yüzeyine akrilik, 2018*

Görsel 4.57. *İbrahim Yıldız, "Güç ve Anafilaksi / Sınırda III", 35 x 50 cm, Tuval yüzeyine akrilik, 2018*

Yine serinin devamında *sınır* kavramı çerçevesinde başka resimler de denenmiştir. Bu resimlerde, önceki çalışmalarda olduğu gibi boğa ve ip imgeleri ön plana çıkmaktadır. Resimler, özellikle son yıllarda Türkiye'nin güney sınırlarındaki insanlık dramları üzerine düşünülmüştür. Doğa ve insan arasındaki çatışmalara eğilen bu iki resim, sınırlar arasında sıkışmış insanların kaderlerinin, bu bölgelerin kontrol *güc*ünü elinde bulunduranların insafına kaldığına işaret etmektedir. Resimler doluluk ve boşluk zıtlıklarıyla bu sınırları işaret eder. Resimdeki çiçekler her ne kadar güzel *duyum*lar yaratan imgeler olsa da sanatçı tarafından insan üretimi kitle imha aygıtlarının gizil bir işareti olarak düşünülmüştür (Görsel 4.57. ve 4.58.).

Görsel 4.58. *İbrahim Yıldız,* **"***Güç ve Anafilaksi / Ölümü beklerken", 20 x 20 cm, Dijital Boyama, 2020*

Tezin uygulama kısmı için yapılan resimlerde klasik malzemelerle sınırlı kalınmamış, sayısal ortamın olanaklarından da faydalanılmıştır. Kuşkusuz, teknoloji insan yaşamını kolaylaştırdığı gibi, birçok sorunun kaynağı haline geldiği de söylenebilir. Bu tartışmaya kaynak olabilecek sorunların başında, *sanallık* (sanal ortam) durumu ilk akla gelen bir örnek olarak verilebilir. Bir şeyin gerçekliğinin sorgulandığı teknolojik üretim biçimleri, aynı zamanda bir değer problemi de yaratmıştır. Sanatçının, kâğıt, tuval ya da başka yüzeyler üzerinde ürettiği çalışmaların değeri ile sayısal ortamda ürettiği çalışmaları arasında bir değer sorunsalı oluşmuştur. Bir eserin değerinin, onun biricik olması ile ilişkisi dikkate alındığında, sayısal ortamda üretilmiş çalışmaların değerinin azalacağı kaçınılmaz bir durum olarak değerlendirilebilir. Fakat diğer taraftan, sayısal ortamda oluşturulmuş tasarım ve yaratımların, tekrar tekrar uygulanabilirliği, resim yapma sürecinin *iz*lenebilirliği ya da ileri geri sürecin kontrol edilişi, zengin bir deneme alanı açmaktadır. Bu sebeple, resim yapma eyleminin bir yüzeyde fikir denemeleri[43] olduğu düşünülürse, sayısal ortamdaki bu denemeler, sanatçının yaratımlarına ayrıca katkıda bulunan bir süreç olarak değerlendirilebilir. Sayısal ortam, tablet ve çizim

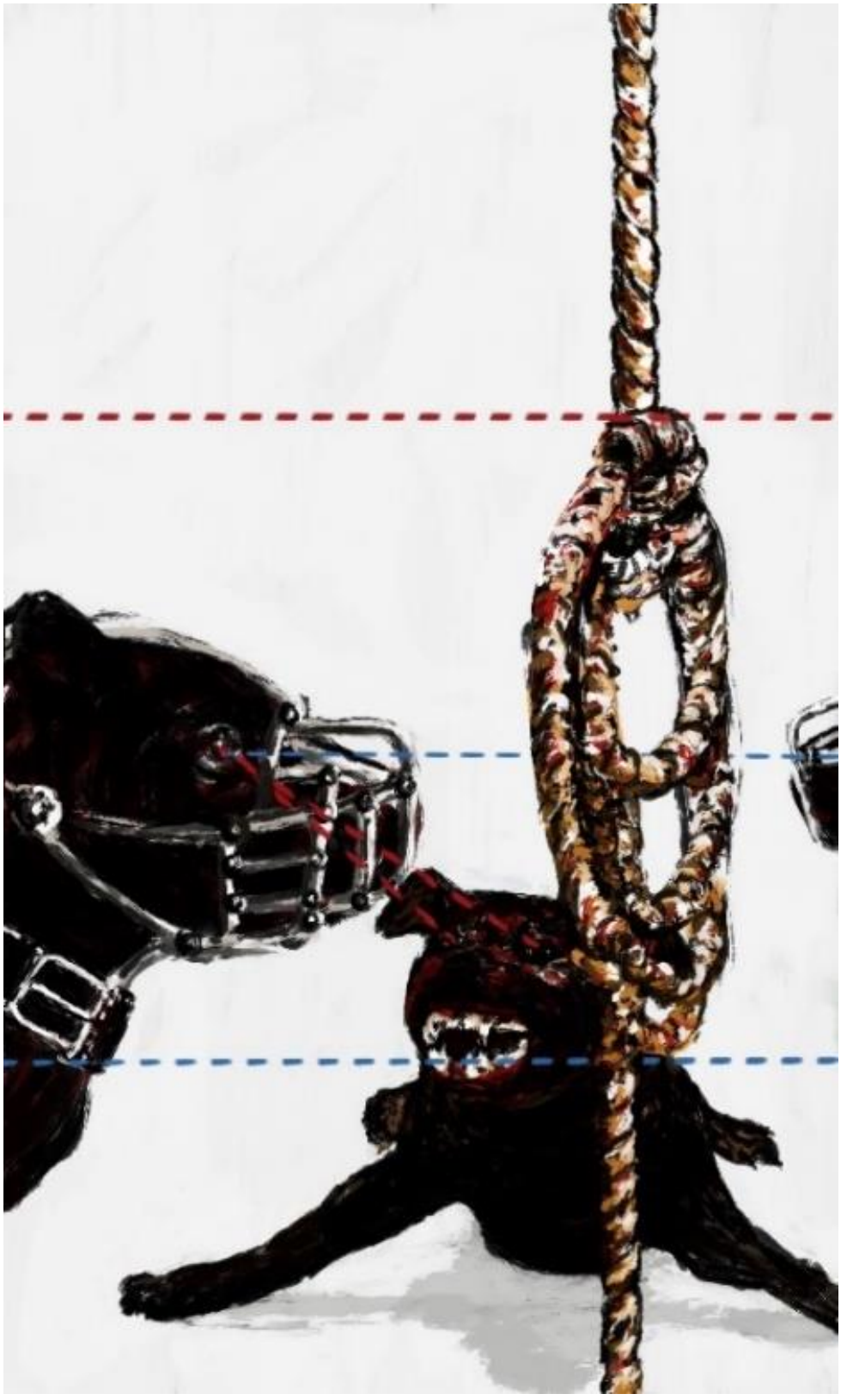
[43] Kentridge, W., Christov-Bakargiev, C., Koerner, M. K., Gough, M., Morris, R., Koerner, J. L., … Krauss, R. E. (2017). William Kentridge. Massachusetts: The MIT Press.

uygulamaları alanları, geleneksel boya resmi deneyimine göre sayısız biçim denemeleri ve çeşitli malzeme olanakları sunmaktadır (Görsel 4.59.).

Bu uygulamanın temel amacı, geleneksel resim yöntemleri ile teknolojik bir yaratım sürecini birlikte deneyimlemek, eskiyle yeniyi bir arada kurgulamayı sağlamaktır. Böylelikle, birçok düşünme alanından faydalanarak, resim yapma sürecine ve düşünme sürecine katkı sağlanmıştır. Çalışmaların içeriği ve plastik dilinin oluşturulması tuval yüzeyindeki yaklaşımlara benzer bir anlayışla kurgulanmıştır. Yapılacak çalışmanın eni ve boy oranı belirlenip çalışmanın çözünürlüğüne karar verildikten sonra kurgulanan biçimler tablet ve elektronik bir kalem vasıtasıyla sayısal ortamda oluşturulmuştur. Süreç içerisinde yapılan yanlışların geri alınabilmesinin ya da fikir değişimleri sonucu oluşan farklılıkların *iz*lenebilirliğinin sanatsal üretime olumlu katkı ve olanaklar sunduğu görülmüştür.

Görsel 4.59. *İbrahim Yıldız,* **"***Güç ve Anafilaksi / İzlenim I", 90 x 110 cm, Dijital boyama, 2016*

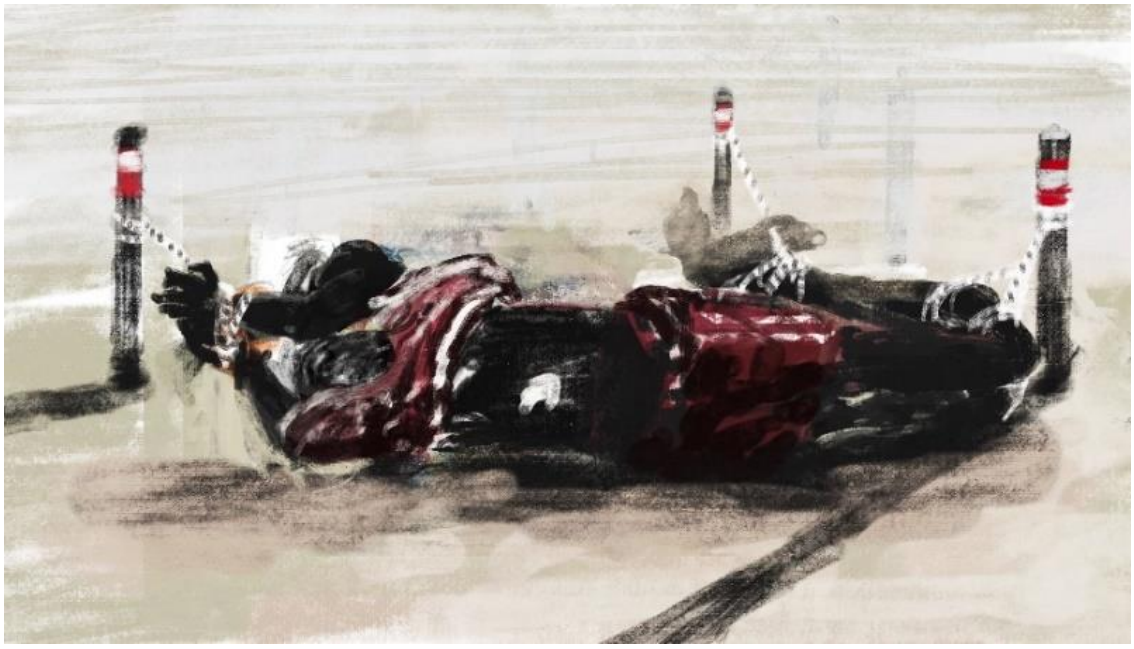
"*Güç* ve *Anafilaksi*: İzlenim I" adlı, sayısal ortamda üretilmiş resimde, bir boğa ve halat sicimi arasında, bir bakışım alanı *iz*letilmeye çalışılmıştır (Görsel 4.60.). Boğanın duruşu, bağlı olduğu iplerden kurtulma davranışından çok, bir sakinliğe ya da olanı biteni *iz*leme haline dönüşmüştür. Böylelikle, karşıt bir imge olarak kurgulanmış halat sicimi ile karşılaştırılabilir *anlam*sal bir çatışma yaratılmaya çalışılmıştır. İnsan üretimi olan halat, boğanın özgürlük alanını sınırlayan bir araç olarak düşünülmüş, doğa ve canlıların üzerindeki, tahakküm durumlarına işaret eden bir imge olarak kurgulanmıştır.



Görsel 4.60. *İbrahim Yıldız,* **"***Güç ve Anafilaksi / İzlenim II", 110 x 90 cm, Dijital boyama, 2016*

"*Güç* ve *Anafilaksi* / İzlenim II" adlı çalışmada da benzer durum söz konusudur (Görsel 4.61). Ancak resmin kurgusunda, boğa yerine köpek figürleri tercih edilmiştir. Bu tercihin nedeni, köpeklerin saldırganlık ve sakinlik gibi zıt davranışları aynı anda gösterebilmeleridir. Bu çalışma, ısırma tehlikesi (zarar verecek) olan köpeklere, ısırma engelleyici ağızlık takılarak, daha az tehlikeli, zararsız hâle getirişini betimlemektedir.

Kompozisyonun sol tarafında, önde gösterilen köpek figürü, sakin bir şekilde keleplenmiş[44] halata bakarken, ortada ağzı açık şekilde duran köpek figürünün saldırgan bir tavır içerisinde olduğu, tehlikeli bir durum arz ettiği görülmektedir. Soldaki figür sakin olmasına rağmen ağızlık takılmıştır, fakat ortadaki figürün herhangi bir engeli yoktur. Saldırgan tavır sergileyen diğer köpek figürünün, cesaretsiz bir havlama eyleminde olduğu açıktır. Bu resimde, *güven* ve *tehlike* gibi birbiriyle çatışan kavramları karşı karşıya getirmek amaçlanmıştır. Tehlike potansiyeli taşıyan köpeğin, saldırgan duyguları iğdiş edilmiş gibi görünse de saldırma ihtimalinin devam ettiği düşünülmüş, bundan dolayı ağızlık takılarak tedbir alınmış gibidir. Buradaki tahakküm, kontrol etme ve belirleyicilik elbette *güc*ü elinde tutanın tasarrufundadır.



Görsel 4.61. *İbrahim Yıldız,* **"***Güç ve Anafilaksi / Potestas", 25 x 50 cm, Dijital boyama, 201*

[44] Kelep; Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre halk ağzında büyük iplik çilesi ya da demet olarak tanımlanır. "Keleplenmiş" kelimesi halatların ya da kalın iplerin geniş dairesel biçimde sarılmasıyla oluşturulan düzen biçimine verilen sıfat olarak açıklanabilir.

Diğer taraftan, cesareti kırılmış başka bir köpek için ağızlığa ihtiyaç duyulmamıştır. Ön görülebilir ve ön görülemeyen *anafilaktik* davranışların bir arada gösterilmeye çalışıldığı bu resim üzerinden toplumun *güç* karşısında sergileyebileceği davranışlar ilişkisi kurgulanmaya çalışılmıştır. Nitekim, son dönemlerde Türkiye'nin siyasal ve toplumsal ortamı da bu açıdan değerlendirilebilir. Toplumsal olarak, yaşamın dönüştürülmesinde etkin, söz sahibi olan aydın ve sanatçı kişilerin düşünce yapısı, fikirleri ve olgulara yaklaşım biçimleri, *güç* sahipleri tarafından tehlikeli görülebildiğinden, dönem dönem değişen farklı yöntemler kullanılarak ya susturulmaya çalışılmış ya da yaşamdan büsbütün yalıtılmışlardır (Görsel 4.62). Diğer taraftan *güç* sahipleri açısından tehlike arz etmeyen toplumun saldırgan tavırları, susturulmuş ya da kendi içerisinde barındırdığı potansiyel *güc*ü iğdiş edilmiş kesimlere doğru yönlendirildiği yorumu yapılabilir. Teknolojik gelişmelerle birlikte ortaya çıkan olanaklar, sanatsal üretimin çeşitlenmesine ve yeni yaratıcı denemelerin yapılmasına olumlu bir ortam sağlamıştır. Bu bağlamda, dijital sanat yaratımları doğru çerçevelerde ya da bağlamlarda kullanıldığında, sanata katkı sağlayabileceği görülmüş ve bu tez bağlamında yeni bir yaratım mecrası olarak denenmiştir.

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu tezin yazılmasını tetikleyen temel durum, yaşamım boyunca merak ettiğim sorular olmuştur. Bu soruların birincil kaynağı ise Alzheimer rahatsızlığı olan babamla aramdaki varlıksal ilişkidir. En belirgin belirtisinin unutkanlık olduğu bu hastalık, sanatçıya *unutuş*u sorgulatmış, böylelikle *hatırlayış* ve *unutuş* arasındaki ilişkileri irdelemesine olanak sunmuştur. Bu açıdan sanatçı, Yüksek Lisans öğreniminden bu yana *hatırlayış* ve *unutuş* kavramları çerçevesinde okumalar yapmış, bu *anlam*ları pekiştiren eserler ortaya koymayı amaçlamıştır. Böylelikle *güç ve anafilaksi* kavramları çerçevesinde yazılan bu tezin amacı; sanatın ve sanatçının en temel davranışının ardında yatan itkileri araştırmak ve sanatın tepkiselliği çerçevesinde yeni bir kavram ortaya koymak olmuştur. Bu bağlamda daha önce birçok defa dile getirilmiş olsa da tezin bütünlüğünü sağlamak için, bu bölümde belirtilecek bulgu ve sonuçları pekiştirmek amacıyla insanın neden *iz* bıraktığı sorusunu tekrar hatırlatmak gerekir.

Evrimin sürekliliği içerisinde iletişim yolları arayan insanın, *hatırlayış* edimiyle kopmaz bir bağ oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz. Ayrıca dilin zaman mefhumuyla olan ilişkisi düşünüldüğünde de insanın geçmiş ve gelecek arasında bir *hatırlama* davranışı sergilediği fikri öne sürülebilir. Nitekim geçmişe dönük yaşama dair her kalıntı incelendiğinde İnsanlık tarihinin en ilksel *bellek* kaynağının sanatla oluştuğu görülür. Bu bağlamda insan neden *iz* bırakır ve *hatırlama*k ister sorusunun cevapları, insanın toplumsallaşma serüveninin belki de ilk davranışlarından biri olan ölü gömme ritüellerinde aranmalıdır. Yaşamla ölüm arasına doğan insan, belki de içine doğduğu bu başlangıç ve son kavramlarını doğum ile ölüm arasında bulmuş, böylelikle öncelik ve sonralık arasında bir ilişki kurmuş olabilir. Muhtemelen bu ilişkiyle birlikte insan, geçmiş ve gelecek arasında bir köprü kurma çabasına girmiş, bu ihtiyacından ötürü *iz* bırakma davranışını geliştirmiştir. Bu girişimin ilk emareleri de böylelikle sanatın ilk örnekleri olarak insanlık tarihinde yer almıştır. Nitekim mezarların yerinin işaretlenmesi, ölü anma ritüelleri ve mezar ziyaretleri on binlerce yıllık devamlılığını sürdüren en eski gelenekler arasında gösterilebilir.

Varlığın kuşku duyma, dolayısıyla düşünmeyle olan uzun soluklu ilişkisinin *hatırlama* edimiyle gerçekleştiği unutulmamalıdır. En öncül davranış olarak insan, hatırladığı için ve bu *hatırlayış*ı olduğu an ile kıyas yaparak düşündüğü için var olduğu bilincine ulaşabilmektedir. *Hatırlama*, namevcut bir şeyin mevcutmuş gibi varsayılması durumu olarak düşünülürse, bırakılan *iz*lerin de aynı işlevi yerine getirdiği açıkça

görülmektedir. Dolayısıyla resim sanatının başlangıcından itibaren bir ifade yöntemi olmasının yanında bir *hatırlama* işi olduğunu da belirtmek gerekir. Bu bağıntıyı Spinoza'nın "potentia agendi"si ile yani canlıların, varolma *güç*lerini özgürleşme alanlarında bulacaklarını ileri sürerek açıklamak pekâlâ mümkündür. Bu bakışla insanlığın, yer yüzünde konar göçer, avcı toplayıcı olarak dünyayı dolaşmasıyla, yorulduğunda ve çoğaldığında yerleşik yaşamı tercih etmesiyle bu *anlam*sal ve *duyum*sal aktarımları daima canlı tuttuğu düşünülebilir. Spinoza'ya göre sevinç, yaşam arzusunu arttırır, keder ise azaltır. İnsanın *potentia agendi*'si yaşama arzusu olarak düşünülürse bu *güç*, insanın geçmiş ve gelecek arasında biri düşünce alanı yaratmasında, varlığını bilme ve bu *bilgi*yi aktarabilme yetisinde aranabilir. Ancak bu yetiyi geliştiren insan giderek sistemli bir yaşam döngüsü içerisine girdiğinden dolayı yani yerleşik yaşamla birlikte yönetim mekanizmaları geliştirdiği için *potentia agendi*'sinin karşısına yine Spinoza'nın deyişiyle *potestas*'ı getirmiş, günümüzde özne iktidar ilişkisine kadar evrilen kendi kısır döngüsünü yaratmıştır.

Hatırlayış ve *unutuş* etrafında devinen bu çalkantılı döngü içerisindeki insan, sanatla olan bağını hiçbir zaman koparmamıştır. Sanatçı da nitekim bir parçası olduğu bu döngüyü, *hatırlayış*ın *iz* bırakmaya dönüştüğü, *iz* bırakmanın sanata ve sonrasında dile dönüştüğü bir insan davranışı etrafında kurgulamıştır. Araştırmalar neticesinde sanatın; insan yaşamının her çağında geçmişi *hatırlama*ya, geleceği öngörmeye, en ilginci ise yaşamı sözsüz, dilsiz ve zamansız *duyumsama*ya olanak sunan tarihsel bir hacim olarak okunabileceği anlaşılmıştır. *Bilgi* aktarımının her biçiminin; insan yaşamında elbette önemli bir yeri vardır, ancak sanatın bu aktarıma kattığı sihirli bir durum bulunmaktadır: *Duyumsayış*! Bu tezin neticesinde sanat, *duyum*u zamanın ötesine taşımayı başaran yegâne etkinlik olarak tanımlanabilir. Öyle ki insan; yüz otuz yıl öncesinde Van Gogh'un boyadığı buğday tarlasını *iz*lerken onun kederini göğüs kafesinde hissedebilir, seksen üç yıl önce Pablo Picasso'nun tuvalinin karşısında savaşa karşı hissettiği öfkeyi zihninde canlandırabilir. Bu açıdan sanat eserleri, tarihi uzamsal bir alanda adeta bir kehribar içerisine sıkıştırmışçasına *iz*leyicinin önüne serer, onun *duyumsayış*ına olanak sunar. Belki de sanatın bu yönü, bu tezde kavramlaştırılan *anafilaksi* terimiyle anlaşılabilir.

Tezin yazım sürecinde, özellikle felsefi argümanların arayışında bazı zorluklarla karşılaşılmıştır. Bu zorlukların sebepleri ise; sanat, felsefe ve bilim gibi temel alanların son yüzyılda ayrıştırılmasında bulunmuştur. Felsefe alanından sanat üzerine yapılan yorumların noksanlığı da belki bundandır. Ancak bu güçlüklerin sayesinde de sanatın

diğer disiplinlerle ilişkisinin kolaylıkla kurulabileceği görülmüş, sanata ve kavramlara geniş bir perspektiften bakma olanağı doğmuştur. Bu tezde *anafilaksi* kavramı, tıbbi bir terim olan *travma* kavramının kullanım alanları gibi esnek bir *anlam*a büründürülmüş ve bu kavramın insanın yaşamsal ve düşünsel davranışlarında *iz*düşümleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Örneğin bir canlının *anafilaktik* şok geçirişinde olduğu gibi toplumun yaşam dinamikleri organik bir yapı olarak düşünülürse, *güç* karşısında toplumun verdiği tepki ya da karşılık, *anafilaktik* bir durum olarak tanımlanabilmektedir. Ayrıca önceden belirtildiği gibi öznenin özgürleştikçe varoluşu *güç*lendiği, tahakküm altına girdikçe özgürlüğünün kısıtlandığı yani varoluş *güc*ünün azaldığı düşünülürse; öznenin özgürleşme adına yöneleceği her davranışının *anafilaktik* bir davranış olacağı, bundan dolayı bir sanatçı olarak öznenin sanat yapışının da *anafilaktik* bir davranış olacağı iddia edilebilir. Böylelikle bu tez, daha sonraki araştırmalar için; insanın *iz* bırakış, *hatırlayış* ve *unutuş* davranışları üzerine temel bir fikir ortaya koyabilir. Disiplinlerarası bir yaklaşımla ortaya konan bu tezin, sonraki araştırmalara katkı sunmanın yanında, araştırmacılar için düşünceyi tamamlayan ve kuşatan bütüncül bir kavrayışa cesaret verebileceği düşünülmektedir.

Güç ve *anafilaksi* kavramları çerçevesinde yapılan uygulama çalışmaları, yağlıboya, akrilik, kömür gibi farklı teknik ve malzeme kullanımlarıyla, tasarlanmış ya da düşünülmüştür. Bu bağlamda kurgulanan; *anlam, duyum* ve *ifade* yaklaşımlarının tezin başlığında yer alan kavramları karşılamada uygun bir zemin yarattığı görülmüş, bu olanaklarla birlikte yaşama içkin *duyum*sal denemeler yapılmıştır. Öte yandan sanat, felsefe ve bilim gibi başat düşünme alanlarından diyalektik bir süreçte istifade ederek, *güç* ve *anafilaksi* kavramlarının düşünsel ve bilişsel yapıları; sanatta kavram ve imge yaratmak için bu tezin oluşum ve yazım sürecinde verimli düşünme ve pratik alanları sunmuştur. Geçmiş ve gelecek arasında kalan bir özne için an, yaşam boyu sürekli bir eş zamanlılık yanılgısı yaratır. Ancak, yazı ve sanat gibi *anlam*sal içerikleri barındıran *iz*lerle birlikte, bu eş zamanlılık durumu aniden kırılmalara uğrar. Bu bakış açısıyla bırakılan *iz*; geçmişe doğru yol aldığını düşündürse de geniş bir perspektiften bakıldığında, geride bırakılan *anlam* ya da *duyum* iletisinin aslında geleceğe doğru yöneldiği görülebilir. Bu bakımdan, bir *duyum* iletisinin sanat aracılığıyla zamanın katmanlarını aşabileceği düşüncesi ikna edici bir hale gelmektedir. Bu düşünüşle sanatçının özgürleşme alanı olarak sanat yapması; onun *ifade* etmek istediği *duyum*u, doğrusal olmayan hacimsel bir zaman boşluğu ya da doluluğuna dönüştürmektedir.

Böylesi düşünme tarzlarıyla bu tez kapsamında yapılan resimler ya da bu resimlere dönük alınan notlar veya çizimler, sanatsal yaratımlara ilişkin özgün ve özgür *ifade* olanaklarına dönüşmüştür. Tezin yazımı ve uygulama çalışmalarının oluşum sürecinde, güncel olayların tarihsel geçmişle ilişkileri kuruldukça, *güç* ve *anafilaksi* kavramlarına denk düşebilecek biçimler yaratılarak, elverişli görülen yüzeylerde değişik malzemelerle resimler yapılmıştır. Resimlerde mekânın tercih edilmemesi, açık koyu zıtlıkların renksel kullanımları, boşluk doluluk, açıklık koyuluk ya da *güç*lülük zayıflık gibi diyalektik bir zıtlık yaratma çabasından dolayıdır. Resimlerde tercih edilen hayvan, insan ve nesneler yaşamın içerisindeki olgu ve durumlardan yola çıkılarak tercih edilmiş, insan ve doğa arasında var olan temel *güç* ilişkileri çerçevesinde kurgulanmıştır. Örneğin kimi zaman boğa imgesi doğanın otantik *güc*üne denk düştüğü, ipin ise doğa karşısında insanın hakimiyetini karşıladığı resimler yapılmış, kimi zaman ise boğanın doğa karşısında çaresiz kalınan insani durumları işaret ettiği kompozisyonlar kurgulanmıştır. Her iki durumda da *iz*leyici bu zıtlıkları tersinir bir bakışla yeniden düşünebilir. Böylelikle resimler kendi içinde, çoklu bir düşünme alanı yaratarak *iz*leyicinin bilişsel düzeyine göre diyalektik bir düşünme olanağı yaratabilir.

Sonuç olarak, insanın geride bıraktığı *iz*ler, yaşama içkin bir bellek birikimi halinde bilişsel düzleme aktarılmaktadır. Bu bakımdan bilinçli bir şekilde *iz* bırakan öznenin de bu bilişsel alana sınırsız erişim hakkı olduğu düşünülebilir. Nitekim *güç* ve *anafilaksi* kavramları bağlamında incelenen resimlerde de sanatçıların bu etkinlikleri ve yetkinlikleri bu kavramlar çerçevesinde okunabilmiş, uygulama sürecinde benzer *iz*lekler yaratmak amaçlanmıştır. Ayrıca tıp alanından ödünç alınan *anafilaksi* kavramıyla da sanatçının özgürleşme istencinin ya da insanın bilişsel kozmolojisine erişim istencinin özgürleşme durumunu karşıladığı ve bu bağlamda tutarlı bir yaklaşım olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Acar, S. (2011). Nietzsche'nin Sanat Anlayışı Bağlamında Apollon ve Dionysos. *Felsefe Dünyasi*, *1*(53). https://www.academia.edu/31255509/Nietzschenin_Sanat_Anlayışı_Bağlamında_Apollon_ve_Dionysos_Apollo_and_Dionysus_in_the_Context_of_Nietzsche_s_Conception_of_Art_ adresinden erişildi.

Aristoteles. (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Arya, R. (2009). Painting the Pope: An Analysis of Francis Bacon's Study After Velazquez's Portrait of Innocent X. *Literature and Theology*, *23*(1), 33–50. doi:10.1093/litthe/frn039

Baker, U. (2014). *Sanat ve Arzu*. (Tansu Açik, Ed.)sanathayat dizisi (1. bs., C. 1). Video Kaydı, İstanbul, Türkiye: İletişim Yayınları. https://www.youtube.com/watch?v=hez8m3GUwiE adresinden erişildi.

Benjamin, W. (2012). *Son Bakışta Aşk*. (N. Gürbilek, Çev.) (6. bs.). İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, J. (2004). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, J. (2009). *O Ana aAdanmış: John Berger'dan Seçme Yazılar*. (M. Gürsoy Sökmen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, J. (2017). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. (Y. Salman, M. Gürsoy Sökmen ve Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Blickle, P. (1981). *The Revolution of 1525 : the German Peasants' War from a new perspective*. Johns Hopkins University Press.

Bourke, J. (2011). Peter Whitehead and Niki de Saint Phalle's Daddy (1973). *Framework: The Journal of Cinema and Media*, *52*(2), 622–637. doi:10.1353/frm.2011.0115

Buckingham, W., Atkinson, S., Marenbon, J., Hill, C., King, P. J. ve Weeks, M. (2015). *Felsefe Kitabı*. *Popüler Kültür A4 - Lakşe, Emel* (4. bs.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Bulut, Ü. ve Kaya, E. (2019). Malevich'in Siyah Kare Tablosunun Rus Avangardındaki Yeri. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, *4*(8), 153–170. https://www.ijiia.com/arsiv/?dergi_id=9&view=248 adresinden erişildi.

Çetin, Ş. (2018). Kore Savaşı'nın Türk Edebiyatında Uyandırdığı Akisler. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, *58*(1), 43–74. https://dergipark.org.tr/tr/pub/iutded/410515 adresinden erişildi.

Cléro, J.-P. (2011). *Lacan Sözlüğü*. (Ö. Soysal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Çüçen, A. K. (2005). *Bilgi Felsefesi* (3. bs.). Bursa: Asa Kitabevi.

Daniel, D. (2015). Niki de Saint Phalle Storms the Grand Palais - artnet News. *Artnet News*. 27 Ocak 2020 tarihinde https://news.artnet.com/exhibitions/niki-de-saint-phalles-rifle-art-storms-the-grand-palais-219479 adresinden erişildi.

Demirel, M. R. (2016). Käthe Kollwitz'in "Tutuklular" Adlı Eserinin Analizi. *Yıldız Journal of Art and Design,* (2), 139–152.

Descartes, R. (2010). *Yöntem Üzerine Konuşma*. (A. Timuçin, Çev.) (1. bs.). İstanbul: Bulut Yayınları.

Devellioğlu, F. (2009). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Aydın: Aydın Kitabevi.

Dick, K. ve Ziering, A. (2002, Temmuz). Derrida. Utah: Filmlook Media & Post. https://www.youtube.com/watch?v=J5HOJISEXvA adresinden erişildi.

Dokak, H. ve Ötgün, C. (2019). Çağdaş Sanat Stratejileri. Söyleşi, Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi.

Dossin, C. (2010). Niki de Saint-Phalle and the Masquerade of Hyperfemininity. *Woman's Art Journal*, *31*, 29–38. doi:10.2307/41331082

Eisenman, S. F. (2007). *Ebu Graib Etkisi: Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri*. (I. Özbek, Çev.). İstanbul: Versus Kitap.

Eisner, E. (2008). Art and Knowledge. J. G. Knowles ve A. L. Cole (Ed.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies* içinde (ss. 3–12). California: Sage Publications.

Elçioğlu, C. (2004). *Picasso'nun Guernica Resminin Sanatsal Kaynakları*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Eluard, P. (1938). Gernika'nın Zaferi. (İ. Yıldız, Çev.)*theartteller*. Blog yazısı. https://www.theartteller.com/resim/yanginda-samimi-yuzler/ adresinden erişildi.

Foucault, M. (2002). *Toplumu Savunmak Gerekir*. (A. Şehsuvar, Çev.). İstanbul: YKY.

Gadamer, H. G. (2008). *Hakikat ve Yöntem*. (I. Yavuzcan ve H. Arslan, Çev.) (1. bs., C. 1). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Galeano, E. (2010a). *Aynalar: neredeyse evrensel bir tarih*. (S. Doğru, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Galeano, E. (2010b). *Kucaklaşmanın Kitabı*. (N. Yeğinobalı, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Gombrich, E. H. (1997). *Aby Warburg : an intellectual biography*. Phaidon.

Groys, B. (2008). *Art Power*. London: MIT Press.

Gültekin, T. ve Tolkdil, E. (2017). Francis Bacon'ın Putlar Kuramı Betimlemesinde Yeryüzü Sanatı ve Yoksul Sanatta Söylem Üretimi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* (52), 181–197.

Hamburg, C. H. (1952). Art as Knowledge. *College Art Journal*, *12*(1), 2. doi:10.2307/773357

Hanhardt, J. (2009). *Art Through Time: A Global View - History and Memory* (Multimedia Course No: 3). (M. Bernstein, J. Metni, J. Parker, T. Patterson, F. Rosenzvit, N. Ryland, … M. A. Toman, Ed.)History and Memory. New York, United State: The Annenberg Foundation. http://www.learner.org/courses/globalart/assets/pdfs/theme_3_text.pdf adresinden erişildi.

Harrison, B. C. (2008). *Power and Society: an introduction to the social sciences* (11th ed.). Belmont, CA: Thomson/Wadsworth.

Hertz, R. (1960). *Death and the Right Hand*. (R. Needham ve C. Needham, Çev.). London: Cohen and West. doi:10.4324/9781315017600

Hollingworth, M. (2018). *Ludwig Wittgenstein*. Oxford University Press.

Horkheimer, M. ve Adorno, T. W. (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (O. Özügül, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Hyppolite, J., Canguilhem, G., Ricoeur, P., Foucault, M., Badiou, A. ve Dreyfus, D. (moderatör). (1965). *Felsefe ve Hakikat/Doğruluk*. (M. Erşen, Çev.)Le temps des philosophe. Dina Dreyfus tarafından gerçekleştirilen röportaj metni, Paris: Centre National de Documentation Pédagogique.

Ibsen, K. (2006). Spectacle and spectator in Édouard Manet's execution of maximilian. *Oxford Art Journal*, *29*(2), 213–226. doi:10.1093/oxartj/kcl001

Işıktaç, Y. (2013). İrade Özgürlüğüne Giriş Açısından "Ben İnşâsı". https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/193 adresinden erişildi.

Joby, C. R. (2007). *Calvinism and the Arts: A Re-assessment*. Leuven: Peeters Publishers.

Kant, I. (1993). *Arı Usun Eleştirisi*. (A. Yardımlı, Çev.) (1. bs.). İstanbul: İdea Yayınevi.

Karasu, B. (2013). *Gece*. İstanbul: Metis Yayınları.

Kentridge, W., Christov-Bakargiev, C., Koerner, M. K., Gough, M., Morris, R., Koerner, J. L., … Krauss, R. E. (2017). *William Kentridge*. Massachusetts: The MIT Press.

Kuru, A. Ş. (2017). I. Dünya Savaş'ının Sanat Diline Etkileri; Max Beckmann'ın Die Hölle (Cehennem), Käthe Kollwitz'in Der Krieg (Savaş) Baskı Dosyaları. *Sanat Tarihi Dergisi*, *26*(2), 395–421. doi:10.29135/std.315192

Lewis, R. ve Lewis, S. I. (2008). *Cengage Advantage Books: The Power of Art*. Belmont, CA: Wadsworth Publishing.

Lewis, R. ve Lewis, S. I. (2009). *The Power of Art*. Belmont, CA: Thomson Wadsworth.

Lisker, E. (2017). Fernando Botero "Art is important". *THE URBAN MERMAID*. Blog Article. 1 Mayıs 2020 tarihinde http://theurbanmermaid.blogspot.com/2017/02/my-hero-fernando-botero.html adresinden erişildi.

Low, A. (2006). *Francis Bacon's Arena*. United Kingdom: Illuminations Films.

Lynton, N. (2004). *Modern sanatın öyküsü*. (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.) (2. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Markey, S. (2006). 20,000-Year-Old Human Footprints Found in Australia. *National Geographic Society*. California, Usa: National Geographic Society. 4 Şubat 2017 tarihinde https://www.nationalgeographic.com/news/2006/8/20-000-year-old-human-footprints-found-in-australia/ adresinden erişildi.

May, R. (2018). *Güç ve Masumiyet* (2. bs.). İstanbul: Say yayınları.

Merleau-Ponty, M. (2006). *Göz ve Tin*. (A. Soysal, Çev.) (3. bs.). İstanbul: Metis Yayınları.

Merleau-Ponty, M. (2014). *Algılanan Dünya*. (Ö. Aygün, Çev.) (4. bs.). İstanbul: Metis Yayınları.

Nasio, J.-D. (2009). Jacques Lacan Kuramının Genel Kavramları. *Mono Kurgusuz Labirent A4 - Karakış, Atakan*, *3*(6–7), 848.

Negri, A. (2000). *The Savage Anomaly : the power of Spinoza's metaphysics and politics*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Nietzsche, F. W. (1968). *The Will to Power* (Vintage Bo.). New York: Vintage Books.

Nietzsche, F. W. (2014). *Güç istenci* (2. bs.). İstanbul: Say.

Nye, J. S. (2011). *The Future of Power* (1. bs.). New York: PublicAffairs.

Okan, M. (2006). Tarihsel Tanıklık Olarak Resim: Goya'nın "Savaşın Felaketleri" Dizisi İçin Notlar. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *2*(32). https://arastirmax.com/tr/publication/cukurova-universitesi-egitim-fakultesi-dergisi/2/32/tarihsel-taniklik-olarak-resim-goyanin-savasin-felaketleri-dizisi-icin-notlar/arid/9e6499bb-2610-438e-aa84 adresinden erişildi.

Ovidius. (1994). *Dönüşümler*. İstanbul: Payel Yayınları.

Polat, N. (2014, Eylül). Sanat, Hafıza ve İktidar. *Artful Living*. İstanbul: Artful Living. http://www.artfulliving.com.tr/sanat/sanat-hafiza-ve-iktidar-i-1190 adresinden erişildi.

Ricoeur, P. (2017). *Hafıza, Tarih, Unutuş*. (M. E. Özcan, Çev.) (2. bs.). İstanbul: Metis Yayınları.

Ricoeur, P. (2019). *Yorum Teorisi: söylem ve artı anlam*. (G. Y. Demir, Çev.)2. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Ricœur, P. (2005). *The course of recognition*. Harvard University Press.

Rivera, D. ve March, G. (1992). *My art, my life: an autobiography*. New York: Dover Publications.

Saint-Phalle, N. de. (2006). *Harry And Me: The Family Years, 1950-1960*. Wabern: Benteli.

Saint Exupéry, A. de. (2016). *Küçük Prens*. *Can Çocuk A4 - Uyar, Tomris A4 - Süreyya, Cemal*. İstanbul: Can Yayınları.

Saltzman, L. (2009). Art Through Time: A Global View - History and Memory. (M. Bernstein, J. Metni, J. Parker, T. Patterson, F. Rosenzvit, N. Ryland, … M. A. Toman, Ed.)History and Memory. Video Lesson, New York: Annenberg Foundation. http://www.learner.org/courses/globalart/theme/3/index.html adresinden erişildi.

Saramago, J. (2010). *Körlük*. İstanbul: Can Yayınları.

Schröder, S. (2014). *Niki de Saint Phalle : ein starkes, verwundetes Herz*. Freiburg im Breisgau: Herder.

Smith, B. C. (2015). The Chemical Senses. M. Matthen (Ed.), *The Oxford Handbook to Philosophy of Perception* içinde (ss. 314–353). doi:10.1093/oxfordhb/9780199600472.001.0001

Soysal, S. (2008). Güç İstenci ve Yorum, (23–24), 125–135. http://www.tabularasa dergisi.com/yil8sayi24.html adresinden erişildi.

Storer, C. (2015). *Weimar Cumhuriyeti'nin kısa tarihi*. (S. Özge, Çev.) (3. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.

TDK. (2019). Türk Dil Kurumu Sözlükleri. 29 Aralık 2019 tarihinde https://sozluk.gov.tr/?kelime=güç adresinden erişildi.

The Wachowski Brothers. (2003). *Matrix Reloaded*. Usa: Warner Bros.

Tiryaki, S. (2017). Bilimsel faaliyetlerin kökeni ve Eski Çağ'da bilim. *Journal of Human Sciences*, *14*(3), 2453–2471. https://www.j-humansciences.com/ojs/index.php/IJHS/article/view/4687 adresinden erişildi.

Turner, J. C. ve Griend, P. C. van de. (1996). *History and Science of Knots*. World Scientific.

Tuzgöl, K. (2019). Lacanyen Gerçek ve Gerçekliğin Rüyalarla İlişkisi. *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, *2*(4), 46–58. https://dergipark.org.tr/tr/pub/bpd/585419 adresinden erişildi.

Uysal, E. (2017). Gills Deleuze Felsefesinde "Yersiz-Yurtsuzlaşma" ve "Organsız Beden" Kavramları. *The Journal of Academic Social Science Studies*, *10*(Number: 63), 233–242. doi:10.9761/jasss7312

Vassaf, G. (2005). *Cehenneme Övgü : gündelik hayatta totalitarizm*. (Z. Gencosman ve O. Madra, Çev.). İstanbul: İletişim.

Walker, J. ve Halliday, D. C. N. (2011). *Fundamentals of Physics* (9th ed., e.). Hoboken, NJ: Wiley.

Wallner, S. (2001). *Ben Shahn: Passion for Justice*. Documentary, ABD: Public Broadcasting Service (PBS).

Wischnitzer, R. (1985). Picasso's "Guernica". A Matter of Metaphor. *Artibus et Historiae*, *6*(12), 153. doi:10.2307/1483241

Yore, S. (2009). *The Mystic Way in Postmodernity: Transcending Theological Boundaries in the Writings of Iris Murdoch, Denise Levertov and Annie Dillard*. Peter Lang.