



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Heykel Anasanat Dalı

SANATTA TRAVMA VE BEDEN

Derya UZUN

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2023



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Heykel Anasanat Dalı

SANATTA TRAVMA VE BEDEN

Derya UZUN

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2023

SANATTA TRAVMA VE BEDEN

Danışman: Prof. Refa EMRALI

Yazar: Derya UZUN

ÖZ

“Sanatta Travma ve Beden” başlıklı bu raporda travma kavramının geçmişten günümüze kadar çeşitli sanat dallarında nasıl farklı yollarla anlatıldığı, sıkışmışlık, kırılabilirlik, yalnızlık gibi ruhsal durumların beden kavramı üzerinden plastik sanatlar alanında nasıl ele alındığı araştırılmıştır. Bu çalışmada sanat bağlamında şiddet sonucu ortaya çıkan travmanın etkileri, bu etkiler ile birlikte nasıl hayatı idame ettirdiğimizi ve bize ne hissettirdiğine dair kişisel araştırmalar sunulmuştur. Travmanın kökeni ve çıkış noktası kapitalizm, şiddet, dışavurumculuk kavramlarıyla zenginleştirilmiş, bu doğrultuda sanat alanında beden üzerinden farklı biçimlendirmelerle olgunlaşması sağlanmıştır.

Araştırmanın birinci bölümünde travmaya neden olan şiddet olgusunun, ne türden biçimlerde karşımıza çıktığı ve birey üzerinde etkileri anlatılmıştır. Devamında bu etkiler dışavurumculuk kavramı ile farklı sanatçı çalışmaları üzerinden örnekler ile sunulmuştur.

Araştırmanın ikinci bölümünde ise kapitalizm olgusu ile modernizm sonrası sanat irdelenmiştir. Bunalımların, ruhsal sıkıntıların bireyi modern dünyadan nasıl kopardığı, postmodern filozoflardan örnek söylemler doğrultusunda açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde ise, travma kavramı ve beden ilişkisinin plastik sanatlara yansımaları, sanatçılardan örnek çalışmalar ile açıklanmıştır.

Son olarak dördüncü bölümde, tüm bu kavram ve olgular dahilinde ortaya çıkan çalışmanın sonucunda, travma kavramının, heykel alanında beden üzerindeki yansımaları ve biçimleri, çalışmalarda kullanılan malzeme ile ilişkisi gösterilmiştir.

Anahtar sözcükler: Şiddet, travma, beden, kapitalizm, sanat.

TRAUMA AND THE BODY IN ART

Supervisor: Prof. Refa EMRALI

Author: Derya UZUN

Abstract

In this report titled "Trauma and the Body in Art", it has been investigated how the concept of trauma has been explained in different ways in various branches of art from past to present, and how mental states such as stuckness, fragility, loneliness are handled in the field of plastic arts through the concept of body. In this study, personal research on the effects of trauma resulting from violence in the context of art, how we sustain life with these effects and how they make us feel are presented. The origin and starting point of trauma has been enriched with the concepts of capitalism, violence and expressionism, and in this direction, it has been matured with different forms through the body in the field of art.

In the first part of the research, the phenomenon of violence that causes trauma, what kind of forms it appears in and its effects on the individual are explained. Subsequently, these effects were presented with examples through the concept of expressionism and the works of different artists.

In the second part of the research, the phenomenon of capitalism and post-modernist art were analyzed. How depressions and mental troubles detach the individual from the modern world is explained in line with sample discourses from postmodern philosophers.

In the third part, the concept of trauma and the reflections of the relationship between the body and plastic arts are explained with sample works by artists.

Finally, in the fourth part, as a result of the study that emerged within all these concepts and facts, the reflections and forms of the concept of trauma on the body in the field of sculpture and its relationship with the material used in the works are shown.

Keywords: Violence, trauma, body, capitalism, art.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iii
GÖRSEL DİZİNİ.....	v
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: SANATTA ŞİDDET VE TRAVMA OLGULARI.....	3
1.1. Şiddetin Neden Olduğu Travmanın Ortaya Çıkışı ve Etkileri.....	3
1.2. Travma Kavramı ve Sanat ile Yeniden Deneyimlenmesi.....	7
2. BÖLÜM: KAPİTALİST SİSTEM VE MODERNİZM SONRASI SANAT.....	10
2.1. Modernlik ve Birey Bunalımları.....	10
2.2. Modernizm Sonrası Dönemi Söylemler.....	11
3. BÖLÜM: TRAVMA VE BEDEN İLİŞKİSİ.....	13
3.1. Sanatçı Tavırları ve Yapıt Çözümlemeleri.....	13
3.2. Günümüzün Yıkıma Uğrayan Bedenleri.....	19
3.3. Yıkıma Uğramış Bedenlerin Malzemesi: Kağıt.....	33
4. BÖLÜM: UYGULAMALAR.....	36
SONUÇ.....	67
KAYNAKLAR.....	68
ETİK BEYAN.....	72

SANATTA YETERLİK SANAT ÇALIŞMASI RAPORU.....73

PROFICIENCY IN ART ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT.....74

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....75

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Ernst Ludwig Kirchner. Otoportre / Self-Portrait. 1914.	15
Görsel 2. Otto Dix. Bir Askerin Otoportresi / Self-Portrait as a Soldier. 1914.	16
Görsel 3. Max Beckmann. Deliler Evi ve Yüzler / Madhouse, from The Portfolio Faces. 1918.	17
Görsel 4. Käthe Kollwitz. Eli Alnında Otoportre/ Self-Portrait With Hand On The Forehead. 1910.	17
Görsel 5. Francis Bacon. Çarmıha Gerilmiş Üç Öğrenci / Three Studies for a Crucifixion. 1962.	18
Görsel 6. Hans Bellmer. Oyuncak Bebek Tabakı / Plate from La Poupée. 1936.	22
Görsel 7. Magdalena Abakanowicz. Sırtlar / Backs. 1976–80.	23
Görsel 8. Magdalena Abakanowicz. Embriyoloji / Embryology. 1978–80.	24
Görsel 9. Marc Quinn. Görünürde Kaçış Yolları Yok 11 / No Visible Means of Escape XI. 1998.	25
Görsel 10. Berlinde De Bruyckere. Inge. 2001.	26
Görsel 11. Luc Tuymans. Gövde / Body. 1990.	28
Görsel 12. Zhang Dali. Çinli Çocuklar / Chinese Offspring. 2005.	29
Görsel 13. Thomas Houseago. Ayakta Figür (Roma I) / Striding Figure (Rome I). 2013.	31
Görsel 14. Thomas Houseago. Bebek / Baby. 2009.	32
Görsel 15. Derya Uzun. Otoportre. 2018.	38
Görsel 16. Ernst Ludwig Kirchner. Morfin Etkisi Altında Olan Otoportre / Self Portrait Under the Influence of Morphine. 1916.	39

Görsel 17. Derya Uzun. Otoportre. 2018.	40
Görsel 18. Magdalena Abakanowicz. Demir Kafalar / Iron Heads. 2004.....	41
Görsel 19. Derya Uzun. Baş. 2017.	42
Görsel 20. Pablo Picasso. Casagemas'ın Ölümü / The Death of Casagemas. 1901.	44
Görsel 21. Derya Uzun. Şato Kafa. 2017.	45
Görsel 22. Derya Uzun. Benim Hapishanem. 2017.	46
Görsel 23. Fritz Lang. Metropolis. 1927. (Opening scene).	47
Görsel 24. Derya Uzun. İsimsiz. 2018.	48
Görsel 25. Hans Bellmer. Oyuncak Bebek / The Doll (Die Puppe). 1934.	49
Görsel 26. Derya Uzun. İsimsiz. 2018.	50
Görsel 27. Magdalena Abakanowicz. Baş / Head. 1974.	51
Görsel 28. Art Spiegelman. Fare / Maus. 1980-1991.	52
Görsel 29. Derya Uzun. İsimsiz. 2018.	54
Görsel 30. Derya Uzun. Helezonik Beden. 2018.	55
Görsel 31. Hans Holbein. Ölü İsa'nın Mezarı'ndaki Bedeni / The Body of the Dead Christ in the Tomb. 1521.	56
Görsel 32. Derya Uzun. İsimsiz. 2018.	57
Görsel 33. Derya Uzun. Huzurlu-Huzursuz. 2020.	57
Görsel 34. Michelangelo Buonarroti. Pieta. 1497–1499.	58
Görsel 35. Berlinde De Bruyckere. Pieta. 2007-2008.	59

Görsel 36. Magdalena Abakanowicz. Anatomi Döngüsünden: Anatomi 18 / From the Anatomy Cycle: Anatomy 18. 2009.	60
Görsel 37. Derya Uzun. Bekleyiş. 2018.	61
Görsel 38. Berlinde De Bruyckere. Marthe. 2008.	62
Görsel 39. Derya Uzun. İsimsiz. 2018.	63
Görsel 40. Derya Uzun. Otosansür. 2018.	64
Görsel 41. Derya Uzun. Kaygı. 2018.	65
Görsel 42. Derya Uzun. Düşüş. 2018.	66

GİRİŞ

Travmaya uğramış bedeni, hem sömüren, hem de sömürülen bir nesne olarak kabul edebiliriz. Travmanın etkisini ifade edebilmek ve anlayabilmek için tercih edilen yöntemler bazen sınırlı olmaktadır. Bu noktada sanatçılar travmayı metaforik yollarla anlatımı seçebilmektedir. Travma kavramının, birinci elden ya da tanıklık yoluyla, sanatçı üzerinde oynadığı rol çeşitlilik göstermektedir. Sanatçıların bu çeşitlilikleri, bir anlamda ifade farklılıkları plastik sanatta, filmde, müzikte, edebiyatta vb. farklı alanlarda kendini göstermektedir. Sanatçıların fikirleri ve deneyimleri sonucunda, travmaya uğramış beden üzerinden yeni arayışlar, yeni yorumlamalar karşımıza çıkmaktadır.

Travma yalnızca beden içerisine deneyimlenen bir olgu değildir. Beden ile birlikte ruha, nesnelere, çevreye, topluma kısacası her şeye yansıtılan bir olgu olduğu söylenebilir. İzleyici için her zaman görsel ve plastik sanatlar bu yansıtma yöntemi için oldukça etkili bir araç olmuştur. İzleyicinin belleğinde olan acı, korku, umutsuzluk, yalnızlık gibi duygularının ekstra öznel bir tarafını karşılayabilir. Bu duygulanımsal karşılaşmada geriye sadece koca bir boşluk ve karanlık kalır. İzleyiciyi birebir etkileyen bir travma deneyimi yaşatır. Böylece travma kavramını konu edinen sanat eserleri, izleyicinin başkalarının çektiği acılarla empati kurmasını etkileyici bir şekilde kolaylaştırmaktadır.

Travma olgusu, insan zihnini ve bedenini öngürülemeyen çeşitli şekillerde etkileyebilmektedir. Sözlere dökülemeyen öznel bir durum olabilir. Bedeni ve hafızayı bireysel şekillerde etkileyerek, kişinin sosyal yaşamını ve hayat kalitesinin düşürmektedir. Bunun sonucunda kişide sağlıklı bir ruh hali ve karmaşık semptomlar ortaya çıkmaktadır.

Bazı kişiler travmayı kısa sürede atlatabiliyorken, ne yazık ki çoğu bunu başaramamaktadır. Hasar almış bir beden ve ruh ile hayatlarına devam etmek zorunda kalırlar. Sanat ise, kişinin duygularını ve algılarını ifade etmesinde en etkili bir yol olduğu için, özellikle dışavurumcu sanatçılar, travmatik durumlarda duygusal temelli yaklaşımlarla, travma kavramını eserlerinde sık sık konu edinirler. Bu yapılırken duyuların hikayeyi anlatmasına izin verilerek, yaşanan travma olayı tekrar yazılır, anlamlandırılır.

18. ve 19. yüzyıldaki Batı sanatı, dış dünyaya yeni bir bakış açısı ortaya çıkarmıştır. Bu bakış açısı, hala sanatta radikal değişimler ile birlikte içsel benliğimizle derinden bağlantı kurarak, kendi içerisinde değişimler ve dönüşümler geçirmektedir. Bu sayede sanatçılar

yeni araç-malzemeler ve farklılaşan tekniklerle, daha öznel ve daha etkili eserler sunmaya başlamışlardır. 20. yüzyılda dünyanın birçok yerinde gerçekleşen savaşları, siyasi-toplumsal karışıklıkları, göçleri, bireysel bunalımları konu edinen sanatçılar bu yeni anlatım olanakları ile izleyiciyi daha derinden etkilemişlerdir.

1. BÖLÜM: SANATTA ŞİDDET VE TRAVMA OLGULARI

1.1. Şiddetin Neden Olduğu Travmanın Ortaya Çıkışı ve Etkileri

Geçmişten günümüze kadar var olan “şiddet” olgusu yaşamımız boyunca karşımıza çıkmaktadır. Bu olgu, insanın sebep olduğu savaşlar, işkenceler, sürgünler şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bireyin şiddet karşısında gösterdiği davranış ise her zaman karşı çıkma veya tepki verme şeklinde olmamakta, şiddet karşısında yaşadığı travmatik durum sebebiyle bireyde kendi içine çekilme isteği şeklinde de olabilmektedir. Yaşadığı şiddet karşısında gösterdiği bu tepki, aslında bireyin bilinç dışına ittiği bir durumdur. Fakat insan her ne kadar şiddetten kaçmaya çalışsa da, birebir ya da dolaylı bir şekilde, iletişim araçlarının etkisiyle yaşadığı travmatik ana geri dönebilmektedir. Karşılaşılan şiddet ve devamında tekrar edilen travmatik durum, sonunda bireyi sorunlu bir özne haline getirebilmektedir.

Travmatik deneyimlerde ortaya çıkan olgu, temel güven duygusunun ciddi düzeyde sarsılması ve içsel olarak öteki insanla olan iletişimin kaybedilmesidir. Travma sanatı içsel “öteki”nin yok edilmesine karşı bir antidote işlevi görür, travmanın etkili bir biçimde temsil edilmesi için ortam sunar (Terbaş, 2012, s. 139).

Aslında travmanın belirli bir öznesi yoktur. Birey, maruz kaldığı şiddet sonucunda travmatik bir ruh haline bürünebilir ve bu bireyi, kendisinin de şiddet eğilimi gösteren bir kişiye dönüştürebilir. Yani şiddet gören şiddet gösterene dönüşebilir (Foster, 2017, s. 223).

Sanat eserlerinde konu edilen travma olgusu her zaman birebir yaşanan şiddeti, travmatik olayları anlatmaz. Sanatçılar bu olguları dolaylı bir yol ile de anlatmayı seçebilir; geçmişte yaşanan herhangi bir travmatik olayla bağlantı kurarak onu yeniden canlandırabilir. Anlatım çeşitlilikleriyle yapıtlarında boşluklar, birbirini tekrar eden formlar, parçalanmış, deformasyona uğramış figürler ile travma olgusunu konu ederler; bunlara metaforik anlamlar yükleyerek, travmanın içinde olduğu spiritüel bir alan oluştururlar.

Bu noktada, savaş gibi bir travmanın kuşaklar boyu iletimiyle ilgili araştırmalar yapan Kogan’ın görüşlerine de yer vermek önemli olabilir: Kogan, travma sonrasında yetişen ikinci kuşakta “ruhsal bir delik”in varlığından söz eder. Bu, emosyonel dünyada oluşan bir boşluktur. Bu kişiler hasar görmüş ebeveynleriyle “ilkel (primitive) bir özdeşleşme” içine girerler ve kendileri ile zedelenmiş ebeveynleri arasındaki ayrımını kaybetmişlerdir. Ebeveynlerinin travmatik geçmişleriyle ilgili tüm fantezileri kapsülleştirilmiş biçimde içlerinde bulundurlar; bu da tüm yaşamları üzerinde etkide bulunmaya devam eder (Terbaş, 2012, s. 141).

Travma sonucunda ruhsal olarak hissettiklerimiz, bedenimize de yansımaktadır. Bunlar ya şiddet sonucunda oluşan fiziksel yaralar, deformasyonlardır ya da uzun zaman sonra, hafıza da yer etmiş olan bu travmatik olayın anımsandığı anda bedene yansımalarıdır.

Bedenin hissettikleri gün içerisinde sürekli değişir. Bu değişim özellikle hastalar veya depresif kişiler tarafından verilen tasvirlerde kendini hissettirir, ancak her birimiz bunu yaşayabiliriz, özellikle de kızgınken, çok istekliyken, utandığımızda veya bunlara benzer, insanın “taşmasına” veya tam tersine “içe kapanmasına”na yol açan kuvvetli heyecanlar yaşarken. Bedenler, kendilerine bakıldığında kendilerine her zaman sadık olma şekilleriyle dışarıdan yalan söylüyorlarmış gibi gelir. İster kendi ister öteki olsun, iç hayatın değişiklikleriyle buluşmak için, görünüşün bu tekdüzeliğini yıkma arzusu kendini insanda hissettirir (Ancet, 2010, s. 111).

Şiddet¹ insanın olduğu her yerdedir. Hiçbir zaman dünyamızdan yok olmayan, katlanarak çoğalan psikolojik bir davranış türüdür. Evde ya da dışarda maruz kaldığımız şiddet, insanı her zaman ele geçirmiştir. Şiddet dili ile büyüyenler, ötekinin üzüntüsünden olağanüstü zevk alırlar. Kavganın olmadığı bir dünya hayalimizi de en çok bu travmayı zevk edinenler yok etmektedir.

İnsan olmanın önemli özelliklerinden olan sevgi, aşk, iyilik karşısında kötülük, korku ve şiddet de hayatın önemli parçalarından biridir. Hatta insanın canlılar arasında zevk için şiddet uygulayan tek yaratık olduğunu da söyleyebiliriz. Sanatsal birikimin içinde şiddet de kendine yer bulmuştur. Sanat ve sanatçı da şiddet kavramını eserleri içerisinde yeniden yaratmıştır. Bunun yanında başarısız olma, toplumda yalnızlaşma gibi kaygılar, modern yaşamın doğurduğu kaos ortamında yaşam ve ölüm korkusunu ortaya çıkarmıştır.

Jean Baudrillard, 19. Yüzyıl ile başlayan toplumsal gelişmenin eleştirisini yaparken, fotoğraf ile başlayan çoklu yeniden üretim sürecinin sonunda gerçekliğin de çöktüğünü belirtir. Araçtan araca taşınan gerçek buharlaşır ve ölüm somutlaşır. Korku araçsallaştırılır, kontrol aracı olarak kullanılır. Korkularının esaretinde yaşayan insanlar kendilerine çizilen yollardan başka yollara sapmayı düşünmezler ve kendileri için çizilen kaderi yaşamak zorunda kalırlar. Buna göre ana varsayım evrenin varoluşundan beri korkunun ve şiddetin bireylerin ve toplumların yaşamının şekillenmesinde önemli rol oynadığı, yeni korkuların oluşturulduğu, korkunun hüküm sürdüğü toplumlarda

¹ Şiddet: 1. *isim* Bir hareketin, bir gücün derecesi, yeğlilik, sertlik. 2. *isim* Hız. 3. *isim* Bir hareketten doğan güç; *Rüzgârın şiddeti*. 4. *isim* Karşıt görüşte olanlara kaba kuvvet kullanma. 5. *isim, mecaz* Kaba güç. 6. *isim, mecaz* Duygu veya davranışta aşırılık. (TDK)

ötekileştirme ile yaşanan kutuplaşmaların iletişim araçları üzerinden yayılımının sağlandıklarıdır (Pöstecki, 2019, s. 15).

Michael Foucault'a göre bio-iktidar modern toplumları şekillendirirken şiddetin tüm araçlarına sahip olmakla kalmayıp, cezalandırma sistemi geliştirerek hapishaneyi doğurmuştur. Organize bir şiddet ve baskı yaratmıştır. Louis Althusser de devletin ideolojik aygıtları aracılığıyla düzeni sağladığını belirtirken; din, eğitim, aile, hukuk, siyasal sistem, polis, medya ve kültür-sanat gibi aygıtlar aracılığıyla, ıslah edilemeyenler de şiddet ile karşı karşıya kalmaktadır.

Foucault tarafından ortaya atılan bio-iktidar terimi iki ana biçimde gelişmiştir. İnsan bedenine bir makine olarak yaklaşan birinci biçimi, disiplinci bir iktidardır. Amacı bedeni disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek, daha yararlı ve uysal kılmak ve ekonomik denetim dizgeleriyle bütünleştirmektir; ikinci biçimi ise insan bedenine bir doğal tür olarak yaklaşır ve nüfusu düzenleyici bir denetim üzerinde yoğunlaşır. Bio-iktidar kapitalizmin gelişmesinde vazgeçilmez bir unsurdur; çünkü kapitalizm bedenin üretim sürecine denetimli bir şekilde girmesini ve nüfusun ekonomik süreçlere uygun kılınmasını gerektirir. 18. yüzyılın başından itibaren meydana gelen bu gelişme sonucu insan bedenine, cinselliğe, aileye, okula, orduya, fabrikalara, vb. yayılan bir iktidar ağları dizisi ortaya çıkarmıştır (Keskin, 1996, s. 121).

Yaşamı boyunca insan devlet, şiddet ve iktidar altında bedensel olarak var olma mücadelesi içerisinde olmuştur. Geçmişte iktidarın uyguladığı cezalar, baskılar daha vahşi iken, günümüzde iktidarın bireylerin üzerindeki yaptırımları daha kontrollü, sessiz ve hissettirmeden ilerlemektedir.

İtalyan siyaset felsefesi düşünürü Giorgio Agamben'in 'biyo-iktidar'ı, özneyi nüfusa dönüştürürken bu dönüşümden toplumsallık alanı da etkilenir. Bu dönüşüm, pozitif hukuku fazlalık olarak niteler ve onun yerine demografik yasaları önem kazanır. Bu süreçte özgül ürün olarak kamplar ortaya çıkar. Kamplar Agamben için insanlık dışı olayların cerayan ettiği günümüzün siyasal mekanlarıdır ve onların hukuksal-siyasal yapısı çıkış noktasını oluşturur. Çıplak hayatın sistematik olarak üretildiği her yer kampı temsil eder; çünkü egemen iktidar ile biyo-politikanın bir araya geldiği mekan kamptır (Arı ve Dutlu, 2020, s. 168).

Agamben'e göre, siyasetin ölüm ile ilişkisini gösteren mekan 'kamp'lardır. Onun için biyo-politika eşittir "ölüm politikası"dır. Bu bağlamda biyo-politika, kanunlara uygun devlet faşizmine evrilmiştir diyebiliriz.

19. yüzyıl ile birlikte modern toplum insanı gerektiği anlarda şiddete başvurmanın meşru bir durum olduğu konusunda yanılığa düşmeye başlamıştır. Haklı olanın şiddet uygulamasını engellemek için oluşturulmuş kuralların zaman zaman yıkılabileceği öğretilmektedir. Gündelik hayatında ezilenler tanık oldukları şiddet ile kendi intikamlarını almaktadır. Şiddet bu mevcut düzende, hayatımız içinde olağanlaştırıldıkça toplumsal değerlerin ve kurallara inancın azalması insanlarda huzursuzluk, endişe, kargaşa, kaos gibi travmatik etkiler yaratmaya devam edecektir.

Şiddet kavramı tarihin her döneminde sanatın konusu olmuştur. Sanatçı toplumun bir bireyi olarak yaşadığı coğrafyanın sosyal, siyasi, ekonomik koşullarına tanıklık ederken, yapıtları aracılığıyla şiddeti imgeleştirmiş ve tarihsel süreç içerisinde toplumsal olayları, trajedileri, felaketleri eserler aracılığıyla kayıt altına almıştır.

Sanat, 19. yüzyıl ile beraber eleştirel bir bakış açısıyla şiddete karşı direnç alanı oluşturmuştur. Avrupa, sanat ve kültür alanında 1945 yılını “sıfır nokta” olarak kabul etmiş; köktendincilik, faşizm, iktidarın saldırdığı korku, baskı, şiddetli savaş ve sonrası toplumsal yaşamda oluşan çöküntüyü iktidar buyruğundan yavaş yavaş sıyrıp estetik ve eleştirel çerçevede sunmaya başlamıştır. Sanatçı, toplumsal travmalara direnç gösteren, iyileştirici role bürünmeye ve estetiği korumaya gayret göstermiştir (Sarıbaş, 2019, s. 29).

16. yüzyıla değin, modern anlamda yalnızlığı anlatan sözcük bulmak zordur. Yalnızlık, yalnız yaşamak, manastır yaşamı (dinsel sistem içinde, görece bilinen bir yerde) anlamına gelmiştir. 18. yüzyılda dünyanın ve insanın değişimi ile ‘yalnızlık’ kavramının farklılaştığı görülmektedir. Modernleşme ile birlikte yalnız insan daha da içe kapanmış, tamamen tek başına kalmıştır. Yaşama sevincini ve umudunu yitirmiş, kendi içine çekilmiştir. Bu sebeple de hiçbir yere bağlı kalmadan tek başına yaşamayı tercih etmiştir.

Modern-yalnız insan, kendi kişiliğini baskılayan, özgürlüğünü kısıtlayan şiddete karşıdır. Otoritenin sahip olduğu yerlerden kaçmaya çalışır. Sadece kendine ait, güvenli, ruhsal bir alan istemektedir. Bu alan derinleşebileceği, beslenebileceği bir yerdir.

Geç modernitenin başarıya ve performansa odaklı öznesi, kendi dışındaki bir iktidar kurumunun baskısına maruz kalmadığı ölçüde özgürdür. Ama gerçekte bir kul kadar da özgürlükten yoksundur. Dış baskı nihayet aşıldığında, içerideki basınç devreye girer. Başarıya ve performansa odaklı yaşayan özne, bir depresyon geliştirir. Şiddet azalmadan sürmektedir. Yalnız ağırlık noktası içeri kaymıştır. Egemenlik toplumundaki kelle alıcı kuvvet yani dekapitasyon, disiplin toplumundaki deformasyon ve başarı ve performans toplumundaki depresyon, şiddetin topolojik dönüşümünün birer aşamasıdır. Şiddet giderek içselleştirilir, ruhsallaştırılır ve böylelikle görünmez hale gelir. Giderek Öteki'nin

veya Düşman'ın olumsuzluğunu üzerinden atar ve insanın kendisine yönelir. (Chul Han, 2016, s. 10-11).

İnsanın olduğu yerde şiddetin olması üzücü bir durumdur. İnsanın, bireyin karakterinin şiddete meyilli olup olmadığı da önemli bir unsurdur. Psikiyatristler, şiddete eğilimli insanların karakter yapısıyla doğrudan ilişkili olduğunu söylemektedirler.

Psikanalist Donald Woods Winnicott'a göre şiddete eğilimli bir kişide onu şiddet eğilimli davranışa götüren önemli etkenler, "yetersiz kalan" ana-baba-çocuk-aile ilişkisi, aile şefkati ve ayrıca nesilden nesile aktarılan şiddet içeren davranış biçimleridir. Yapılan başka bir araştırma göstermiştir ki çocuklar için saldırgan davranış, depresyonu önleyici bir yöntem gibi görünmektedir. Saldırgan davranışın meydana gelmesine yol açan sosyal, kültürel ve ekonomik faktörlerin yanı sıra, yoksulluk ve işsizlik ile şiddet faktörleri de şiddetin oluşumunda önemli rol oynarlar. Bunun dışında şiddet bireyler ve topluluklar arası düşmanlıklarda aniden beliren gerginlik sonucunda, terör eylemlerinde ve savaş ortamlarında kendini göstermektedir (Moses, 2018, s. 24).

1.2. Travma Kavramı ve Sanat ile Yeniden Deneyimlenmesi

Geçmişten günümüze kadar yaşanan, uzak ya da yakın tüm travmatik olayların aslında fark edilmeden etkisi altında kaldığımızı söyleyebiliriz. Modernliğin ve ilerlemenin ağır bedelleri ve travma durumları karşısında, öfke ve hınç dolu olan sanatçılar da, sezgiye ve bilinçdışına uzanan yolları yüceltirler. Bunun sonucunda varolan şiddeti, kaosu, çirkin, iğrenci, tuhaf olanı, deliliği ön plana çıkarmaktadırlar. Bu sebeple sanatçı, yapıtlarında travma olgusunu irdeler. Sanatçı bunu yaparken de çalışmalarında, kalıplaşmış estetik değer yargılarını yıkar. Modernizmle birlikte sanatçı kalıplaşmış estetikten uzak, daha hırçın bir ifadeye yönelir.

20. yüzyılda, kalıplaşmış bir sanat anlayışına karşı olarak ortaya çıkan avant-garde hareketler, toplumun bazı kesimlerini rahatsız etmiştir. Sanatçıların ürettikleri eserler toplum tarafından itici bulunmuştur. Eserlerdeki bozulmuş, çarpık biçimler, gerçeğin çirkin bir tasviri olarak görülmüştür. Kübistler biçimleri deforme etmiş, Fütüristler çirkin eserler yaratmış, Alman Dışavurumcular ise dönemlerinin kaos ortamını, biçim bozarak betimlemişlerdir.

"İnsana gelince tüm söyleyebileceğimiz şuydu: "Mükemmelleşebilir canlılar olarak doğduk ve asla mükemmel olamayacağız." (Arendt, 1996, s. 18).

İkinci Dünya Savaşı sırasında, özellikle Amerika’da, psikanalistler tarafından travma-bellek kavramları araştırılmaya başlanmıştır. Travmaya uğramış kişilerin sonraki zamanlarında ruhsal çöküntü (posttravmatik stress bozukluğu) yaşadıkları belirlenmiştir. Yaşadıkları felaketten sonra kişilerin bu duruma tepki gösteremediği ve günlük yaşantılarında, rüyalarında devamlı bu travma anına geri geldikleri görülmüştür. Bunun sonucunda kendilerini travma anı ve sonrası arasında sıkışan, bunu dile getiremeyen mağdur-özne olarak bulurlar.

Travma çalışmalarını yazınla, yakın okumanın ve dolayısıyla söylem analizinin açtığı çoklu alanla birleştiren önemli kuramcılar (Cathy Caruth, Shoshana Felman ve Dori Laub, Dominick La Capra, Geoffrey Hartman gibi) edebiyatta mağduriyet ve iyileşememeyi özellikle Holocaust anlatılarıyla ön plana çıkarırlar (İbrişim, 2017).

Kişi, yaşamış olduğu travmasını kabullenmesi zor bir durum olabilmektedir. Ancak travmasını kabul etmek, kişinin hayatını sağlıklı idame ettirebilmesi için oldukça önemlidir. Savaşların, kıyımların ve kayıpların ardından travmaya uğramış kişi, plastik sanatlarda, tiyatrodaki, edebiyatta ve daha bir çok sanat dallarında çoğu kez grotesk ya da karikatürize edilerek betimlenir.

Bilindiği gibi, bir sanat eserinden, gerçekliği olduğu gibi değil, değiştirip dönüştürerek işlemesi beklenir. Fakat Dori Laub ve Daniel Podell’e göre travma sanatı açısından durum farklıdır. Travma o derece gerçek dışıdır ki, sanki bize, bizim kuşağımıza ait değildir, sanki o bir yanılsamadır. Travma sanatı söz konusu olduğunda tanıklık materyalinin kullanımı devreye girer; bu da esere “gerçek” niteliğini kazandırır. Sanatçı travmaya maruz kalmış, onun acısını derinden yaşamış biridir. Travmayla ilgilenen bir sanatçının iki halka tarafından çevrelendiği düşünülebilir; bir yanda tanıklık, diğer yanda derin bir boşluk (Terbaş, 2012, s. 139).

Travma yaşamış kişiler her zaman yaşadıklarını dile getirememektedirler. Hatta kimi zaman yaşadıklarını kendilerine bile kabul ettiremezler. Çünkü kabullenmek demek, yaşadıkları o anı yakınlarında tutmak anlamına gelir. O anda kalırlar ve o anı sürekli yaşarlar. Travma anlarını bölük pörçük hatırlarlar. Hatırladıkları kısım ise, sadece keskin sahnelerdir. Örneğin ölüm sahnesi dışında öncesini ve sonrasını hatırlamazlar. Bu durum, kişinin kendini gözleme kabiliyetini yitirmesi demektir. Bu ‘an’ların baskılandığı ya da reddedildiği durumlarda travma ortaya çıkar.

Sanatta travma kavramını, Andy Warhol personası’nı (tavır ve dış kişiliğini) ünlü “Makine olmak istiyorum.” sloganıyla açıklayabiliriz. Bu söz genellikle Warhol’un ve onun sanatının anlamsızlığını doğrulamakta kullanılır; fakat anlamsızlıktan çok, şok

geçiren bir özneyi temsil eder. Özne bu şoka karşı benzer bir savunma olarak kendisini şoke edenin doğal görünümüne bürünür: Ben de bir makineyim, ben de seri üretim imgeleri oluşturuyorum (veya tüketiyorum), ben de aynısını yapıyorum (Foster, 2017, s. 176).

Şok yaşayan öznellik ve zorunlu tekrarlama kavramları, Warholcu persona ve imgelerde 'tekrar'ın rolünü belirler. "Ben sıkıcı şeylerden hoşlanıyorum. Tamamen aynı olan işlerin defalarca tekrarlanmasını seviyorum", yarı otistik persona'nın diğer ünlü bir ünlü sloganıdır. Burada tekrarlama hem anlamın güçsüzleşmesi hem etkilenmeye karşı bir korunmadır. Tıpkı tüyler ürperici bir fotoğrafı tekrar tekrar gördüğümüzde etkisini kaybetmesi gibi. Travmatik bir olayı ruhsal bir sisteme, simgesel bir düzene katmak için (eylemlerde, rüyalarda, imgelerde) tekrarlamak. Warhol'un tekrarları bu anlamda yenileyici değildir, onlar travmayı yenmeyle de ilgili değildir. Onlar yas nesnesinden kurtarılan bir hastadan çok, melankoli nesnesine yönelik bir saplantıyı işaret eder (Foster, 2017, s. 177).

Sinema, kitle iletişimin ilk hareketli resmi ve öncüsü olarak, daha ilk yıllarında görüntü aracılığıyla 'şiddet'i yaratma konusunda dikkati çekmiştir. Amerikan sessiz sinemasından Dışavurumcu Alman Sineması ve Sovyet Devrim Sineması'na kadar ilk kurmaca filmlerin içerisinde hem kişisel, hem toplumsal şiddetin, sınıf çatışmasının perdeye yansıdığı görülmektedir. Böylece şiddet yaygınlaşmak için elverişli bir yol bulmuştur.

"Çocuklar duygusal ya da entelektüel destek verilmeksizin televizyonun önünde bırakılırsa, onlar için Saraybosna'daki bir cesetle Terminatör'deki bir ceset arasında gerçeklik açısından bir fark kalmaz." Michael Haneke (Pösteki, 2019, s. 16).

Haneke, insanın bilinçaltındaki şiddet arzusunu yansıtan bir yönetmendir. Modern insanın yabancılaşma, modern toplumda yalnızlaşma, şiddet gibi sorunlarını seyirciyi rahatsız edecek biçimde anlatır. Hem korku hem de şiddet ile yoğrulan sinema filmleri, televizyon programları ile bütünleşen insan için artık şiddet normal bir hale gelmiştir. Hakim olma, düzeni sağlama, baskıya isyan gibi nedenlerle şiddetin her türünü uygulayan insan için bazen neden bile gerekmemektedir.

Daha birçok farklı alanlardaki sanatçılar, kendilerine has anlatım yöntemleri ile eserlerinde travma durumunu daha etkili bir biçimde görünür kılabilirler. Travma 'an'larını canlandırarak, geçmişte yaşanan acıları izleyici ile yüzleştirip, hayata dair sorgulamalar yapmalarını ve düşüncelerini sağlayabilirler.

2. BÖLÜM: KAPİTALİST SİSTEM VE MODERNİZM SONRASI SANAT

2.1. Modernlik Ve Birey Bunalımları

Kapitalist dünyayla birlikte toplum artık büyük dönüşümler geçirmektedir. Olumlu ve olumsuz bu değişimler kişide dramatik bir etki yaratmaktadır. Bu dönüşümler, bireyin daha da özgürleşmesini sağlamakla birlikte, yaşamlarında ve kişiliklerinde derin, ruhsal, trajik değişimlere neden olmaktadır. İnsanlar katı bir sistem sömürsünün, toplumsal kayıtsızlığın ve şiddetin sonucunda birbirine yabancılaşmış, ruhsal olarak parçalanmış, nevrotik, melankolik bireyler haline dönüşmüşlerdir.

18. yüzyılda gerçekleşen Sanayi Devrimi her ne kadar refah bir yaşamın habercisi olsa da, beraberinde bunalımlar ve kaos getirmiştir. İnsanlar doğal yaşamı terk etmiş, modern yaşama ayak uydurmak için kentlere göç etmiştir. Bu kentlerdeki kaos ve bunun yarattığı bunalımlar sanatçıları da etkilemiştir. Bununla birlikte travma, şiddet kavramları sanatçıların sıkça ele aldığı konular olmuştur. Salt tüketim odaklı bir yaşam, bireyi ruhsal bunalımlara ve yalnızlığa itmiştir. Bunun sonucunda bireyde psikolojik baskıların neden olduğu travmatik durumlara (içe kapanış, duyarsızlaşma, huzursuzluk, saldırganlık vs.) neden olmuştur.

1970'lerden günümüze kadar, şu an içerisinde bulunduğumuz çağdaş kapitalizmin yeni biçimi olan neo liberalizm, yeni bunalım biçimleri doğurmuştur. Bunun sonucunda çağımızın modern bireyi “ruhun yeni hastalıkları” eşliğinde, kendi kendine yeni bir özne yaratmıştır. Modernitenin devamında gelen toplumlarda, kapitalizmin etkisiyle de kişiler arası rekabet ortamı oluşmaya başlamıştır. İnsanlar ekonomik anlamda birbirleriyle hırsla rekabet ortamına girmiş ve farklı travma türleriyle karşı karşıya kalmıştır.

Vahşi kapitalizm ortamında, kötüye doğru evrimleşen bir toplumda, hayatta kalmaya çalışan birey savunmasız ve çaresiz haldedir. İnsanın dayanma gücünü zorlayan, güncel sorunların, ekonomik ve psikolojik sıkıntıların, şiddetin içerisinde, bireyin yaşadığı travmaya şaşırarak zor değildir. Travma deneyimlerinin sonucu yaşanan, psikolojik bir rahatsızlık olan anksiyeteyi (panik atak, kaygı bozukluğu durumu) toplumda çok sık görmekteyiz. Bu rahatsızlığı yaşayan birey kendini kapana kısılmış, kuşatılmış, korkmuş hisseder. Kapitalist sistem ile birlikte “zavallı kurban” konumuna düşen birey, toplumun getirdiği bunalımlar, baskılar, insan ilişkileri ile birlikte kendi içinde dönüşümler geçirir.

2.2. Modernizm Sonrası Dönemi Söylemler

Bugünün çağdaş sanat dünyasında, üsluplarda, türlerde, eğilimlerde, ifade araçlarında sonsuz bir çeşitlilik ve çokluk vardır. Güncel haliyle sanat, artık bir mutluluk vaadi, bir kurtuluş umudu vermekten ya da dünyanın başka bir türlü olabileceğine dair bir önerisi olan eleştirellikten uzaktır. Sanat ne inanç yüklü bir görüş ne de dilde ifade edilemeyenin temsilidir; bilakis her türlü kötülüğün, inanç kaybının, tükenmişliğin, aşırılığın, anlamsızlığın, saçmalığın ve boşluğun tanıklığıdır.

Aydınlanma dönemiyle Klasik Çağ'dan Modernizmin'e ve devamı olarak da nitelendirilen Postmodernizm'e geçişle birlikte artık, kalıplaşmış estetik yargı tamamen yıkılmıştır. Değişen, yabancılaşan, yalnızlaşan insan ile birlikte günümüz sanat anlayışı, estetik üzerine düşünceler bakımından derinlikli sorgulamalar ve temelden eleştiriler, genel olarak teorik düşünceye yeni ufuklar açmakta ve kavramsal katkılar yapmaktadır. Bazı düşünürler hala sanatı kutsalla ilişkilendirmeye çalışmakta, kutsalın ve varlığın ifadesi olarak görmekte ısrar etmektedir.

Modernliğin sağladığı imkanlar bizlere umut verirken, bir yanıyla da bizleri korkutmaktadır.

Berman'a göre, modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz ve olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmak demektir. Modern olmak, Marx'ın deyişiyle, "katı olan her şeyin buharlaştığı" ve "her şeyin karşıtına gebe olduğu" bir evrenin parçası olmaktır. Bu öyle bir evrendir ki, artık kadim ve hürmete şayan bir şey kalmamakta, kapitalist üretimin hızlı deviniminde yeni ortaya çıkan her şey dünyevileşmektedir. Bu modern insan için, büyük bir değer kaybı ve boşluğu demek olduğu gibi, göze çarpar bir imkanlar bolluğu anlamına da gelmektedir... (Su, 2017, s. 68-69).

Baudelaire'e göre de, modernliğin ilerleme fikri bir yanılsamadan ibarettir ve daha ötesi gerçek olma ihtimali bir tehdittir. İlerleme onda artık kuşkulara neden olmaktadır. Ortaya koyduğu yeni zevkler ölçüsünde insanlığı zarifletiren sınırsız ilerleme, aynı zamanda en zalim ve saf işkence biçimleri de üretmektedir. Baudelaire, paradoksal biçimde, teknik ilerlemeden nefret ederek modernist estetiği üreten sanatçı olmuştur (Su, 2017, s. 71).

Bu söylemler, sanatta estetik üzerine düşünceler bakımından da derinlikli sorgulamalar ve kavramsal katkılar sağlamaktadır. Bu anlayışın hakim olduğu günümüzde sanatçılar kendine özgü yeni söylem biçimlerine yönelmişlerdir. Evrensel doğrular post-modernizm başlığı altında sarsılmış, yaşama dair tüm kavramlar sorgulanmaya başlanmıştır. Bununla birlikte sanatta da alışlagelmiş, kalıplaşmış estetik değerler alt üst olmuştur.

Gerçekliğe anlam verme tarzlarımızın değiştiği, insanların hakikat ile ilişkisinin koptuğu bu çağda, güncel sanatın meta haline gelmesi ile kapitalist sistemin güncel sanatı da olumsuz etkilediğini görmekteyiz. Ticaretle iç içe olan güncel sanat, sanat piyasasında müşterilerin taleplerine göre şekillenmiş, iktisadi bir oluşum gibi örgütlenmiştir. Elbette, sanatçı ortaya koyduğu yapıtta ruhunu, imgelemine ve zihnini dışa aktarır, ama yapıtın bir alıcısı olmasını istediği andan itibaren ne yazık ki zevkini ve beğenisini piyasaya göre şekillendirmektedir. Bu sebeple güncel sanat, kendini ticaretten ayırmalıdır. Sanatçı, ticari tüketiminin ikram ve vaatlerinin karşısına, bireyin sefaletini ortaya koymalıdır. Özgürleşme iradesiyle, bizleri tüketim hayatının uykusundan uyandırmalıdır. Bu bağlamda, sosyolog Jean Baudrillard, tüketim toplumu içerisinde kişinin neyin gerçek, neyin sahte olduğunu ayırt edememezlik durumunu irdelemiştir. İnsanlar üretimleri ile değil, tüketimleri ile değer kazandıklarını dile getirmiştir.

Baudrillard bu olguyu çok dahice tespit etmiştir. Hepimizin, modellerini kaybetmiş taklitlerin ve göndergesi olmayan göstergelerin amaçsızca boşlukta gezindiği bir simülasyon evreninde yaşadığını söylemektedir. İçinde bulunduğumuz postmodern dünyada hakikat olmadığı için, sanatın hakikatle ilişkisinin ontolojik imkanları da yoktur. Öyleyse bize kalan sadece hakikati arayıştır. Hakikat ölmüştür; ama kaybolmuştur, o zaman onu aramak gerekir, her zaman umut vardır ve sanat bir “umut vaadi” olarak ütopyik karakterini korumaktadır (Su, 2017, s. 217).

3. BÖLÜM: TRAVMA VE BEDEN İLİŞKİSİ

3.1. Sanatçı Tavrı ve Yapıt Çözümlemeleri

Travma, bireyde psikolojik ve bedensel anlamda sıkıntı yaratmaktadır. Sanatta ise bu durum sorgulama, karşı çıkma, izleyeni sarsan bir kavram olarak görülmektedir. Özellikle beden kavramı üzerinde eserler üreten sanatçılar, yaşadıkları toplumun otoriter yapısını bozmak adına sarsıcı eserler üretmekte, çalışmalarında kimi zaman ölümü bile göze alabilmektedirler. Çalışmalarda obje haline gelen travma, hırçın bir malzemeye dönüşür. Sanatçı bunu ya kendi bedeni üzerinden ya da kendi oluşturduğu biçim üzerinden anlatır.

Nietzsche, modernleşme sürecinde yaşanan kültürel sığılın, şiddetin geçici olabileceğini, bunları, felsefenin, mitolojinin, sanatın ve müziğin yardımıyla aşılabileceğini, yeni insanların ortaya çıkabileceğini umut etmiştir. Naziler döneminde özellikle Wagner'in müziği gerçekten de çok benimsenmiş; çok çalınmıştır. Bu arada Nazilerin pek çoğunun müzik ve resim eğitimi görmüş kişiler olduğu bilinmektedir. Ama sonuçta ortaya estetize değil, militarize edilmiş toplumlar ve insanlar çıkmıştır. Bu paradox aydınları ve sanatçıları şaşkına çevirmiştir (Teber, 2009, s. 313-314).

Travmatik bireylerin, sanatçıların kaos ortamında kendilerini farklı biçimlerde dışavurması, ekspresyonizmin doğmasına neden olmuştur. Çalışmalarında genellikle ıstıraplar, yalnızlıklar, korkular, acılar, şiddet gibi unsurlar ele alınır. Bu unsurlar figürlerin estetiksizleşmesine neden olmuştur. Sanatçı yaşadığı ya da şahit olduğu travmaları bazen sansür uygulayarak bazen de çarpıcı, sarsıcı bir şekilde izleyicinin gözüne sokarak anlatır. Bu durum sanatçının o anki ruh haline göre şekillenir. Ekspresyonist sanatçılar bu sebeple çalışmalarında ideal güzelliğe, klasik estetik kalıplarına bağlı kalmazlar. Çalışmalarındaki estetiksizleştirme ve çirkinlik, onlara göre yaşadıklarının birebir aynasıdır. Gerçek olandır.

Ekspresyonist sanatçılar, değişen insanı en yalın biçimde ifade edebilmek için kendi kişiliğinin yansıması olan kendi yüzlerini betimlemeye başlamışlardır. Ruhsal değişimin etkilerini yüzlerde ve gözlerde göstermeye çalışmışlardır.

Ekspresyonist sanatçıların kendi kendilerini resimlemelerinde insanın geleneksel toplumlardan kopuşu, yeni modern kent yaşamında, yeni iş bölümleri içinde her bir şeyin görece olduğu bir dünyada, insanın tinsel, ruhsal çözülüşü, varoluş korkusu güvensizliği gösterilmeye çalışılmıştır. Şiddet eğilimlerin ve travmaların arttığı bu koşullarda, insanların ruhlarında ve yüzlerinde oluşan yeni ifadelerde de yaşanan bu dağılmayı, kuşkuyu, umutsuzluğu, güvensizliği, korkuyu anlatan sert ve kesik çizgiler belirmiştir.

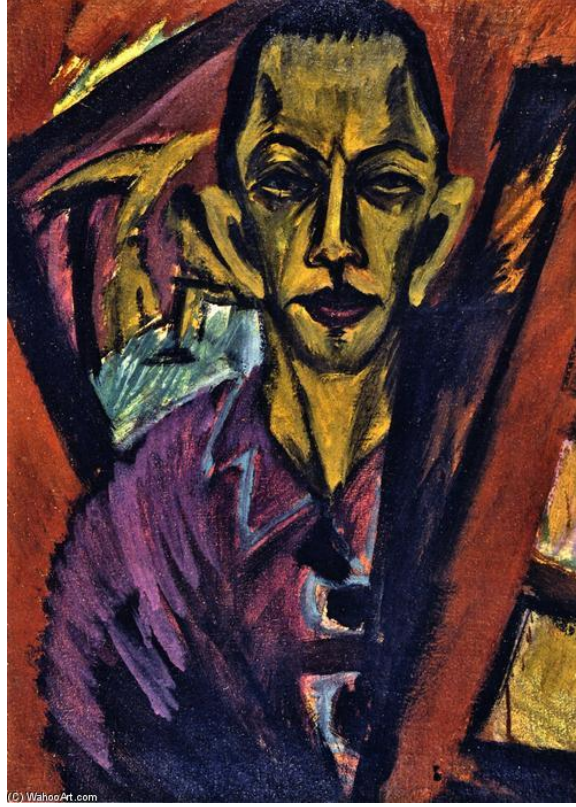
Modernizmin getirdiği olumsuz koşullar insanların özbenliklerine olan etkileri gösterilmeye çalışılmıştır (Teber, 2009, s. 314).

Expresyonist sanatçıların resimlerinde modern-travmatik insanın yüz ifadeleri betimlenmektedir. Çünkü, insan anlamını kaybetmiştir. İnsana has özellikler yitirilmiş, sadece ruhsal bunalımlardan arta kalanlar ortaya çıkarılmıştır. Resimlerde sıklıkla “*kriz-travma*” durumu işlenmiştir. Modern dünyanın getirdiği korku defalarca anlatılmıştır. Yapıtlarında ekspresyonistler insan benliği dengesini yitirmiş, travmatik bir hal almıştır. Buna tepki olarak da yoğun bir hüznün, melankolik bir hal ortaya çıkmıştır.

Ekspresyonist sanatçıların arasında Ernst Ludwig Kirchner’in (1880-1938), tartışmasız özel bir yeri vardır. Kirchner, salt bu sanat akımının en çarpıcı örneklerini vermekle kalmamış, ayrıca modernizmin etkisinde dünyanın çözülme sürecinin hızlandığının sanıldığı bir dönemde, 7 Haziran 1905 tarihinde, Erich Heckel (1883-1970), Karl Schmidt Rottluft (1884-1976), Fritz Bleyl ile birlikte Dresden’de metafor bir adla *Köprü (Die Brücke)* hareketini kurmuştur. Köprü hareketi, pek çok katılımlarla kısa zamanda uluslararası boyutlara ulaşmıştır. Bu romantik hareketin hiçbir programı olmamıştır. Schmidt-Rottluft’un tanımıyla, “İnsanca ilişkiler kurmak, sözde kişiliklerden, yapmacık ilişkilerden öteye bir şeyler oluşturmak istenmiş; ama bunu anlatacak ne sözcük, ne renk ve ne de bir çizgi bulunmuştur...” (Teber, 2009, s. 316).

Toplumun yarattığı çirkinlikleri ele alan Kirchner’in dramatik ve duygusal kişiliği, çalışmalarında etkisini göstermiştir. Kentlerde yaşanan travmatik durumları birebir yaşamış ve bu etkiyi çalışmalarında yoğun bir şekilde betimlemiştir. Birinci Dünya Savaşı ile birlikte bu etkiler daha da yoğunlaşmıştır. Gönüllü askere alınması, onu daha da travmatik bir kişiliğe dönüştürmüştür.

Kirchner bu travmatik durumu eserlerinde oldukça belirgin bir şekilde ifade etmiştir. Çalışmalarında renkler ve çizgiler oldukça belirgin ve baskındır. Bu modern yaşamın bunalımını, travmatik, çarpık ruhsal taraflarını göstermektedir. (Görsel 1).



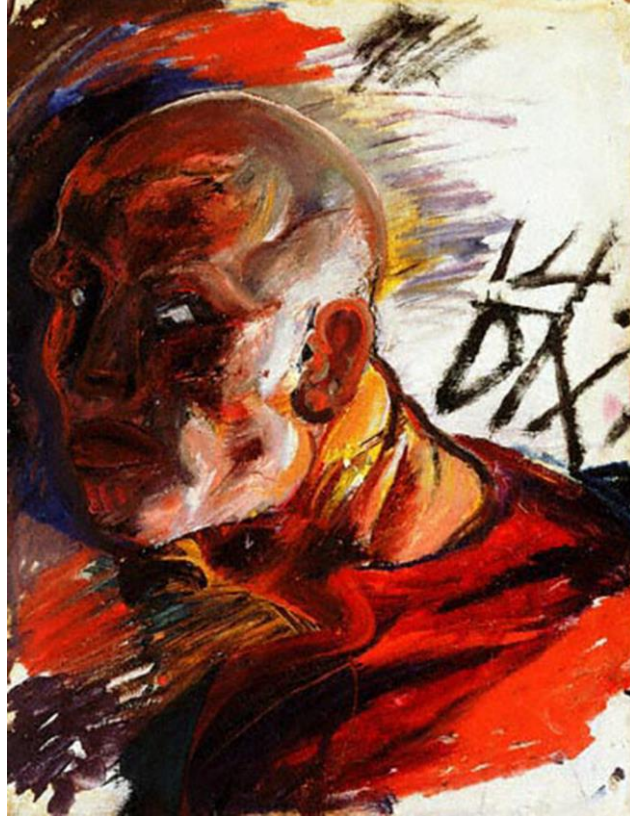
Görsel 1. Ernst Ludwig Kirchner. Otoportre / Self-Portrait. 1914. (Tebeşir, 47x65 cm).

Erişim: 08.10.2019, bit.ly/3ZQiSom

Yüzlerdeki deformasyonlar, diğer ekspresyonist sanatçılar gibi estetik kalıplara bağlı kalmadığını göstermektedir. Eserleri sanki bir çocuğun elinden çıkmış gibi görülür. Tıpkı ekspresyonistlerin yaşadığı kronik ruhsal durumlar ve düş kırıklıkları gibi görünen bu özellikleri nedeniyle. sanatçının ölümünden sonra tüm yapıtları Naziler tarafından parçalanmış ve yakılmıştır.

Ekspresyonist sanatçının derdi her zaman bir içe yöneliş, bir travmatik ruh halini anlatmak olmuştur. Yaşadığı bunalım ve üzüntü sebebiyle kendini ifade edemediği zaman ya hırçın olur ya da durgun bir hale bürünür. Sanatçının bilinçaltına attığı bu inişli-çıkışlı ruhsal durumları (acıları, korkuları, hırçınlığı, suskunluğu), eserlerinde bilinçdışına çıkarır.

Otto Dix (1891-1969), '*Bir Askerin Otoportresi*' adlı çalışmasında kendisini bir asker olarak resimlemiş, savaşın kendisini nasıl parçaladığını sergilemek istemiştir (Görsel 2).



Görsel 2. Otto Dix. Bir Askerin Otoportresi / Self-Portrait as a Soldier. 1914.
(Mürekkep, sulu boya, 68x53,5 cm). Erişim: 08.10.2019, bit.ly/3XsO7UV

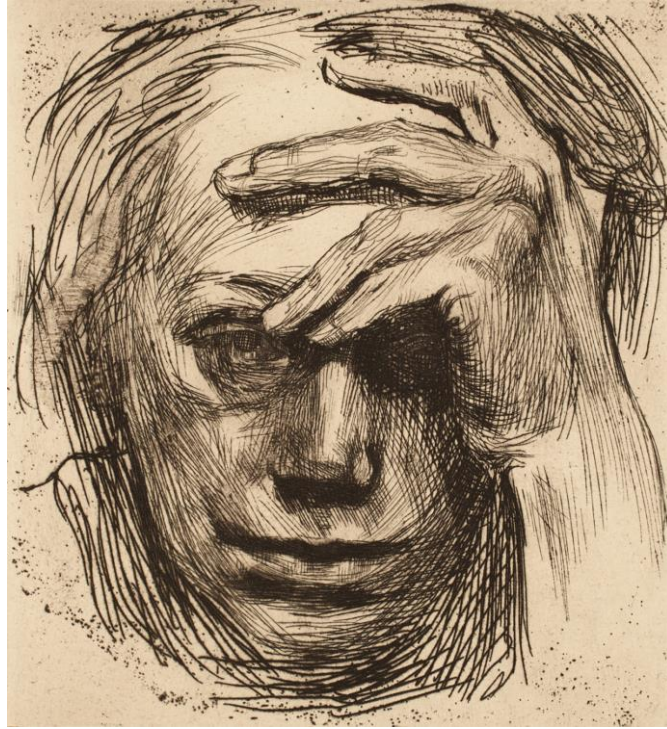
Max Beckmann (1884-1950), kendisini en içtenlikle resimleyen sanatçılardan biridir. Sanatçı savaş sırasında ağır ruhsal bunalımlar, korku krizleri geçirmiştir. Bu nedenle yapıtlarının büyük bir bölümünde yaşamın anlamsızlığını yansıtmıştır.

Sanatçı '*Deliler Evi ve Yüzler*' adlı çalışmasında, sıkışık kompozisyon içerisinde farklı duyguları yansıtan figürler betimlemektedir. Bu figürlerin sahip olduğu sarsıcı ve rahatsız ifadeler ile sanatçının bir akıl hastanesindeki korkunç deneyimi görülmektedir (Görsel 3).

Max Beckmann, kendi kuşağından olan birçok sanatçı gibi 1. Dünya Savaşı'ndan oldukça etkilenmiştir. Savaş zamanında tıbbi birliklerde hizmet vermek için gönüllü olduğu sırada, tank olduğu sefalet ve ölümler sebebiyle ara ara sinir krizleri geçirmiştir. Sanatçı, son derece rahatsız edici deneyimlerinin yanı sıra insanlığın ıstırabına duyduğu empatiyi sanatına aktarmıştır.



Görsel 3. Max Beckmann. Deliler Evi ve Yüzler / Madhouse, from The Portfolio Faces. 1918.
(Kağıt üzerine kuru boya, 30,8x26 cm). Erişim: 12.10.2019, bit.ly/3J3XuWE



Görsel 4. Käthe Kollwitz. Eli Alnında Otoportre/ Self-Portrait with Hand On The Forehead. 1910.
(Dokuma kağıt üzerine kuru boya, 29,1x 24,8 cm). Erişim: 12.10.2019, mo.ma/3QUExYg

Käthe Kollwitz (1867-1945), çalışmalarında genellikle kendisini melankolik bir ruh halinde betimler. Kollwitz'in 1910 yılında yaptığı otoportre çalışması, dirseği masaya dayalı, eli alnında ve yüzünün bir tarafı saklı olarak kendisini resimlemiştir. Bu şekilde kendisini, düşünceli bir ruh halinde betimlemiştir. Yüzdeki keskin çizgiler ve donuk bakışlar ile kendisini yorgun, umutsuz yalnız bir birey olarak resmetmiştir (Görsel 4).

Çağdaş sanatın önde gelen figürlerinden olan Francis Bacon eserlerinde varoluşçuluğu sorgular. Varolmanın acısını, umutsuzluğunu ve insanın kötülüğünden bahseder. İnsan figürünü parçalar ve onu kendi gerçekliğine, aslına indirgemek, yalın hale getirmek üzere deforme eder. Şişmiş yüzler ve yaralarla, insanın kusur ve çirkinliğini gösterir. Bacon'un resimleri, insanın tedirgin edici tuhaflığını açığa çıkarır ve iç daraltıcı bir huzursuzluğa neden olur. Hümanist açıklamalardan uzak, insanı bir et parçası olarak gösterir. Böylece, et parçalarında, kesik organlarda ve deforme edilmiş portrelerde insanın gülünç ve iğrenç varoluşunu görürüz.



Görsel 5. Francis Bacon. Çarmıha Gerilmiş Üç Öğrenci / Three Studies for a Crucifixion. 1962.

(Tuval üzerine kumlu yağlı boya, 198,1x144,8 cm). Erişim: 12.10.2019, bit.ly/3wla5xi

Francis Bacon '*Çarmıha Gerilmiş Üç Öğrenci*' adlı çalışmasında, insan vücudunda kendi iğrenmemizi gösteren sapkın, neredeyse röntgenci bir bakış açısıyla formlarını oluşturmaktadır. Et yığıntılarıyla oluşturulmuş insan formlarını, çarmıha gerilmiş bir biçimde görmekteyiz. Aslında bu çarmıha germe şekli, hayvan katliamlarına göndermedir.

Beden formları, şekilsiz birbiri içine geçmiştir fakat insan formunu korumaktadır. Bu et yığıntıları, kendi içinde değişen, büyüyen bir enerjik bir biçim yaratmaktadır (Görsel 5).

3.2. Günümüzün Yıkıma Uğrayan Bedenleri

Çağımızın içinde bulunduğu teknolojik gelişmeler, insanın çevresini, dünyayı farklı algılamasında değişimlere neden olmuştur. İlerleyen teknolojinin insana faydasının yanı sıra, yıkıcı tarafını da oldukça sert, acımasız bir şekilde hissettirmektedir. Bu yeni düzenle birlikte büyüyen otorite² ve iktidar³ kavramları da bu korku toplumunun daha da büyümesine sebep olmaktadır.

Modern toplumlarda otoriteye ve güce karşı hissedilen korku, insanların otorite karşısında çaresiz hissetmelerinden kaynaklanmaktadır. Bir şeye ne kadar itaat ederseniz, o şeye karşı o kadar korku duyarsınız. Bu sebeple iktidar ve otorite korkudan beslenmektedir diyebiliriz. İnsan otoriteye ve iktidara bağımlı olmaya devam ettikçe, korkularının da bağımlısı olma haline gelmektedir. Dolayısıyla saldırganlaşan toplum, iktidar ve otorite adı altında bireyi yalnızlaştırıp onu ya travmatik hale getirmiş ya da yok etmeye başlamıştır. Şiddete dayalı iktidar ve otorite, -kendinden bile korkan ve utanan, kendisiyle savaşan- bireyi kendine bağımlı hale getirmiştir. Böylece birey bu şiddet karşısında yalnızlaşmış, kendi içine hapsedilmiş, gittikçe silikleşen bir siluet gibi yok olmuştur.

Geniş çerçevede ele alındığında modern hayat ve iktidar olgusu, insanı ve onun yaratım sürecini yani sanatı da doğrudan etkilemektedir. İktidar ve beden kavramı üzerine dair görüşler de literatürde geniş yer barındırmaktadır.

² Otorite: *Fransızca autorité* 1. *isim* Yaptırma, yasak etme, emretme, itaat ettirme hakkı veya gücü, yetke, sulta, velayet. 2. *isim* Siyasi veya idari güç. 3. *isim, mecaz* Çalışmalarıyla kendini kabul ettirmiş, başarılı kimse (TDK).

³ İktidar: (*iktida:rı*), *Arapça iktidār*. 1. *isim* Bir işi yapabilme gücü, erk, kudret. 2. *isim* Bir işi başarabilme yetki ve yeteneği. 3. *isim* Devlet yönetimini elinde bulundurma ve devlet gücünü kullanma yetkisi. 4. *isim* Bu yetkiyi elinde bulunduran kişi ve kuruluşlar (TDK).

Alman Sosyolojisi'nin kurucularından biri olan sosyolog, filozof ve eleştirmen Georg Simmel'in temel ilgi alanı olan modern hayat, ona göre bir mücadele alanı gibidir. Modern hayatın en derin sorunları, bireyin bunalıcı toplumsal güçler, tarihsel miras, dışsal kültür ve hayat tekniği karşısında kendi var oluşunun özerklik ve bireyselliğini koruma talebinden doğar. İlkel insanın bedensel var oluşunu devam ettirebilmek için doğaya açtığı savaş, en son haline bu modern formda ulaşır (Çil, 2017, s. 456).

İktidar hangi biçimle olursa olsun etkisini öncelikle beden üzerinde kendisini göstererek toplumu biçimlendirmektedir. Antik çağdan günümüze kadar gelen ve bu noktada gözlemlenen, dinsel, siyasal, ekonomik gibi çeşitli açılardan iktidar bedeni değiştirmiş, onu dönüştürmüş ve varlığını beden üzerinden kendisini göstermiştir. Kısacası insan modern hayatın getirdiği sorunların zorluklarıyla baş etmek zorunda kalmıştır. Bu doğrultuda, resim, heykel, grafik, fotoğraf gibi sanatın her dalında kullanılan en güçlü imge beden olmaktadır. Ayrıca yukarıda Simmel'in de belirttiği gibi sanatta türlü alanlarda ele alınan beden kavramı, sosyolojik ve psikolojik etmenler üzerinden de ele alınmaktadır.

Alman düşünür, sosyolog ve ekonomi politik uzmanı olan Max Weber ise, kapitalizme giden yolda bedene atfettiği önem sadece onu rasyonel bir disiplin aracılığıyla kontrol etmekten ibaret değildir. Beden yalnızca terbiye edilerek kapitalizmin temelini oluşturmuş bir tuğla değil; aynı zamanda kapitalizmin endüstri toplumundaki uygulamalarından doğrudan etkilenen bir varlıktır (Çil, 2017, s. 460).

Max Weber insan ruhuna uygulanan bu baskıcı durumu kendi deyimiyle '*demir kafes*'e benzetmiştir. Otoriter rejim, bireyi demir bir kafese kapatmıştır. Weber burada modern toplumda insanın karşılaştığı şiddete, baskılara değinmiştir. Toplum içerisindeki baskı, şiddet karşısında insan bedeni tehlike altına girmiştir. Burada Weber'in demir kafes metaforu aslında kapitalizmdir. Bu kafes bireyin fiziksel ve düşünsel özgürlüğünü elinden almış, baskılar ve yaptırımlar yüzünden bireyi kendisine yabancılaşmıştır.

Weber, modern bürokrasilerin etkin hizmet üretmekle birlikte, neticede bireysel yaratıcılığa yer vermeyen, insani eylemin özerkliğini tehdit eden ve sonuçta kişisel özgürlüğü boğan bir mekanizma olduğunu belirtir. Bürokrasinin katı, değişmez prosedürler dünyasında, memurlar inisiyatif gösteremeyerek "zombileşir", insan kendi meydana getirdiği aygıtın aksesuarı haline gelir (Aytaç, 2005, s. 328).

Modern ve sonrası süreçte insan yani beden imgesi, kendini modernliğin getirdiği olumsuz durumlara karşı bir direnç göstermektedir. Bu mücadele çeşitli sanatçılar tarafından ele alınmaya başlanmıştır. İnsanın göstermiş olduğu direnç sonucunda ruhta ve bedende

bıraktığı etkiler, travmalar sanatçılar tarafından içselleştirilerek, çeşitli malzemeler aracılığıyla eserlerine aktarılmıştır.

Sanatta beden kavramını sanatçılar kadın bedeni, erkek bedeni ya da cinsiyeti olmayan beden üzerinden çalışmalarını aktarmaktadır. Beden; ilkel sanattan günümüze kadar olan sanat anlayışına kadar çeşitli biçimlerde ifade edilmektedir. Bu kimi zaman kutsanarak, giydirilerek, mükemmelleştirerek, parçalanarak, bölünerek betimlenmektedir. Sanatçılar beden kavramını sorgularken çalışmaları çeşitli yöntemlerle izleyiciye aktarmaktadır. Kimisi sıfırdan yeni bir beden nesnesi yaratarak, kimi ise kendi bedeni üzerinden performans benzeri oyunlarla ifade etmeye çalışmaktadır.

Sanatçılar iktidar ve otoriteyi, insan bedeni üzerinden korku, yalnızlık, acı, vahşet gibi duyguları çeşitli yöntemlerle çalışmalarında ifade unsuru olarak göstermişlerdir. “İnsan bedeni”, insanın yaşadığı ruhsal bunalımlar çalışmalara konu edilmiştir. Günümüzde hala insan bedeni sanat ve sosyoloji alanında, yaşam biçimlerimizi ortaya koyan tanımlayıcı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yabancılaşan ve yalnızlaşan insanın kiteselleştirilerek yok edilmesi, sayısal verilere dönüştürülmesi, umutsuzluk ve korku üzerine kurulu bir yaşamın güç ilişkileri içinde eritilmesi, insan aklının ve teknolojik başarıların yüceltilmesi, insanın unutulmasına neden olmuştur. İnsanın insanla ve doğayla sürdürdüğü savaşımın merkez noktasında bu güç ilişkilerini görmekteyiz. Bu nedenle iktidar ve otorite kavramları yabancılaşmanın temel nedenleri arasında görülmektedir (Feyzioğlu, 2008, s. 92).

Geçmişe dönüp baktığımızda, 2. Dünya Savaşı sonrasında sanat alanında deformasyona uğramış, parçalanmış figüratif çalışmalar oldukça fazlaşmıştır. Bu sanatçılardan biri de Alman sanatçı Hans Bellmer'dir. Bellmer'in çarpıtılmış, şiddete uğramış gibi görünen figüratif biçimleri, bedenleri göze çarpmaktadır. Çalışmaları her ne kadar müstehcen görünse de aslında anlatmak istediği, nazilerin "saf ırk, güzel beden" anlayışına karşı, çarpık, parçalanmış ve çirkin bedenler oluşturmaktır.

Sanatçı çalışmalarında genellikle, gerçek kişi büyüklüğündeki bu oyuncak bebekleri manipüle edip, parçalayıp tekrar birleştirmektedir. Bellmer '*Oyuncak Bebek Tabakası*' adlı çalışmasında parçalanma eylemlerini içeren ve çeşitli kışkırtıcı senaryolarda fotoğrafladığı bir oyuncak bebek görülmektedir. Oyuncak bebeğin vücudaki dönüşümleri, bedendeki uzuvları parçalayarak çeşitli şekillerde göstermeye çalışmıştır (Görsel 6).



Görsel 6. Hans Bellmer. Oyuncak Bebek Tabakı / Plate from La Poupée. 1936.

Erişim: 05.01.2020, mo.ma/3krB733

Bir diğer sanatçı, dokumacı ve heykeltıraş olan Magdalena Abakanowicz, çalışmalarında kaba gereçleri dokuyarak ya da bir araya getirerek oluşturduğu figürlerini, seyircide tedirginlik uyandıran bir güçle hareketlendirmektedir.

Sanatçı, 1944 Varşova isyanı zamanında klinikte hemşire olarak çalışmıştır. Burada savaşın verdiği yıkıma, acılara birebir tanıklı etmiş ve insanların acısına şahit olmuştur. Bu sebeple, savaşın verdiği psikolojik hasar sanatçının belleğinde yer etmiştir.

Bu travmatik geçmişin izleri, sanatçının genelde tüm çalışmalarında görülmektedir. Sanatçının ana malzemesi dokuma, kumaş türevleridir. Soyut, figüratif çalışmalarında çuval bezi, reçine, gazlı bez, ağaç lifleri gibi malzemeler kullanmıştır. Bu çeşitli yumuşak, kumaş malzemelerin yanında, iç ve dış mekanlardaki büyük ölçekli çalışmalarında bronz, alüminyum, çelik, ahşap ve beton gibi malzemeler kullanmıştır. Genellikle figüratif olan bu bu işler deformasyona uğramış, hantal, devasa boyutta izleyiciyi rahatsız eden heykellerdir.

Abakanowicz, başları ve kolları olmayan içi boş insan bedeni heykeller topluluğundan oluşturduğu yerleştirmesi ile insana ve yaşadığı çağa ilişkin gelinen noktanın endişe veren

yönünün fark edilmesine amaçlandığı anlaşılmaktadır. Uzaktan bakıldığında gözü hemen yakalayan başsız ve kolsuz insan bedeni heykelleri, arasına girip dolaşırken, üç metreye varan boyları ile güçlü ve ezici bir ağırlık duygusunu hissettirerek kalabalıklar içinde yalnızlık yaşayan bireyi çağırırlar. Bu durumu Beres’le açıklamak mümkün olabilecektir. Kitle kültürü içindeki “birey kalabalığa karşı kuşatılmış, yalnız ve savunmasız bırakılmıştır ve kitle bir yalandır, gerçek değildir” (Beres, 2013). Bu yaklaşımda savunmasız bırakılmış birey ile gerçek olmayan bir kitle ikilemi ortaya çıkmakta ve Abakanowicz’in yapıtı da özne tanımının değiştiği bir çağda kitle ve özne ilişkisini yeniden düşünmeye yöneltmektedir (Bilir, 2015, s.179-180).



Görsel 7. Magdalena Abakanowicz. Sırtlar / Backs. 1976–80. (Çuval bezi, reçine).

Erişim: 12.05.2020, bit.ly/3QV78wy

Sanatçının ‘*Sırtlar*’ adlı bir başka çalışmasında, yalnızlığı ve çürümeyi sembolize eden bedenlerin görüntüsünü görülmektedir. Bu arkasına dönük bedenlere baktığımızda, görünüşte hepsi aynıdır ve izleyiciye arkaları dönüktür. Sanatçının travmatik geçmişi nedeniyle, bu sırtlar alçakgönüllülüğü, sabrı, yoksun özgürlüğü ve yalnızlığı temsil etmektedirler. (Görsel 7).

Abakanowicz insan sırtına olan hayranlığı hakkında şöyle der; "Yüz yalan söyleyebilir. Sırt yalan söyleyemez" Ancak heykelsi sırtları doğruyu söylüyorsa veya en azından insanlık durumunun bir görünüşü hakkında doğrudan konuşuyorsa, vücut dilini tercüme etmeye meyilli değildir. (<http://culturemechanism.blogspot.com/2013/04/back-by-magdalena-abakanowicz-1976-1980.html>)

En ünlü ve çarpıcı eserlerinden biri olan *'Embriyoloji'* adlı enstalasyonu, doğal bir manzarayı uyandıran bir ortam yaratmak için gevşek bir şekilde istiflenmiş ve galeri etrafına dağılmış, değişen boyutlarda, çeşitli kumaşlarla elle dikilmiş formlardan oluşmaktadır. Bunlar kozalanmış yaşam formlarıdır (Görsel 8).



Görsel 8. Magdalena Abakanowicz. Embriyoloji / Embryology. 1978–80. (Çuval bezi, pamuklu, gazlı bez, kenevir ipi, naylon). Erişim: 12.05.2020, bit.ly/2SDsS4q

Abakanowicz, 1970'li yılların başlarında Polonya'daki bilim insanlarıyla tartıştığı konular olan, rejenerasyon ve insan-hayvan sinir sistemlerinin gelişimi üzerine düşünmek için bu çalışmaları yapmış olduğunu belirtmektedir.

Marc Quinn'in işlerindeki ampute ya da ucube bedenler de, modern insanın sonsuzlukla ilişkisini kesmesi ve ruhsal varlığını öldürmesiyle ilgilidir. Tüm çürümüş, bozulmuş,

gerilmiş, başkalaşıma uğramış bedenlerde, ruhunu yitirmiş bir dünyanın betimlerini görürüz. Marc Quinn duygusal yüklü çalışmalarında genellikle kendisini kullanmıştır. İnsan vücudu, ölüm, güzellik, bilim ve zaman etrafındaki sorunları araştırırken, “bedeninde var olmanın ne demek olduğunu” anlamak için sıklıkla kendi bedenini kullanır.



Görsel 9. Marc Quinn. Görünürde Kaçış Yolları Yok 11 / No Visible Means of Escape XI. 1998.

Erişim: 13.05.2020, bit.ly/3XLBYtR

Quinn'in sergisindeki '*Görünürde Kaçış Yolları Yok 11*' adlı çalışmasında, vücudun fiziksel kırılabilirliği, kurumaya asılmış bir kumaş gibi tasvir edilmiştir (Görsel 9). Çalışmalarında kendi vücudunu parçalamış ve yeniden yapılandırılmıştır. Bunu da hem fiziksel hem de psikolojik bir savaş olarak yansıtmıştır. Çalışmalarında işlenen konu, insanoğlunun yozluğu, kötülüğü ve karanlığıdır.

Belçikalı sanatçı Berlinde De Bruyckere, bedeninin ve varoluşunun kırılganlığını açığa çıkararak acı ve arzu kavramlarına gönderme yapan heykeller ve desenler üretmiştir. Çalışmalarında çoğunlukla balmumu, ahşap, bez, at derisi ve saç gibi malzemeler kullanmaktadır (<https://www.arter.org.tr/berlinde-de-bruyckere>).



Görsel 10. Berlinde De Bruyckere. Inge. 2001. Erişim: 22.05.2020, [bit.ly/3XscRN7](https://www.arter.org.tr/berlinde-de-bruyckere)

De Bruyckere'nin güçlü, eğilip bükülmüş insan figürleri, bir yandan izleyicide huzursuzluk yaratıp bir yandan da merak uyandıran bir davet sunmaktadır. Çalışmalarındaki formlar ve dokular kendi içerisinde uyumludur. Bu uyum bedeninin ortaya çıkmasını sağlar. İnsan vücudunda gözle görülür bir şekilde ortaya çıkan ıstırap, sanatçının çalışmalarında açıkça hissedebilmektedir (Görsel 10).

Günümüz çağdaş batı sanatında beden kavramı, yalnız-modern bireyi temsil etmektedir. Betimlenen figüratif beden yalınlaştırılarak, onun zarar görme, kırılma gerçeğini bize gösterir. Sanatçılar, bireyin otorite ile mücadelesini, fiziksel ve psikolojik anlamda bedende ve ruhta bıraktığı yaraları çalışmalarında imge olarak kullanmışlardır. Bunu yaparken de çalışmalarında her zaman insan bedenini kullanmışlardır. Bedeni gerçekçi birebir betimlemek yerine, onu deforme etmiş ve parçalamıştır.

“Kimim? Nereden geliyorum? Antonin Artaud’yum ve bunu söyleyeyim söylemesini bildiğim gibi o anda şimdiki bedenimin parçalara dağıldığını ve belli on bin görünüş altında kendini topladığını göreceksiniz. Artık hiçbir zaman beni unutamayacağınız bir yeni beden.” Antonin Artaud (Kılıç, 2008, s. 1261).

20. yüzyılın en özgün sanatçılarından biri; oyun yazarı ve şair; avant-garde tiyatrunun kuramcısı Antonin Artaud, beden kavramı üzerine kişisel ve düşünsel birçok yazılar yazmıştır. Artaud *‘Organsız Beden’* kavramını öne sürmüştür. Organsız beden kavramı kişinin bilinçaltında baskıcı rejime, yasalara, kurallara, herhangi bir güce karşı tepki verme şeklidir. Artaud bedeni fazlalıklardan arındırmış, onu yeniden doğmuş kudretli fakat şizofrenik bir beden olarak tanımlamıştır.

Artaud, bedeni tekil olarak “et” halinde ele alır, organların örgütlenişinin bütünü dışlamasına dikkat çekerek bir tanımlama yapar. Bu tanımlı geliştiren Fransız yazar ve filozof Gilles Deleuze, “Vücut, Et ve Ruh: Hayvanlaşmak” adlı makalesinde, vücuda figürün malzemesi demektir. Bireyin malzeme olarak yeniden keşfedildiği ve beden bir vücut olarak sanatta sorgulamaya alındığı bu çağdaş süreçte, beden/figür/ruh kavramları yaşamın en önemli sahnesi olan “kent” eksenini üzerinden okunmaktadır (Albayrak, 2011, s. 2).

Modern ve sonrası süreçte, sanatta bedenin yeniden keşfedilmesi, dış etkenlerle mücadele halinde olması sanatçılar için önemli hale gelmiştir. Sanatçılar bu mücadele sonucunda kişinin ruhunda, bedeninde bıraktığı izleri çalışmalarında, bir iç imge olarak yer etmiştir. Sanatçılar modern hayat sorunlarını, bireyin bilinçli ya da bilinçsiz biçimde gösterdikleri direnişlerini, kendilerini nasıl korumaya aldıklarını, beden kavramı üzerinden farklı şekilde yorumlamaya yönelmişlerdir. Ayrıca türlü disiplinlerde de yeniden ele alınan beden kavramı sosyolojik ve psikolojik olarak yeniden yorumlanmıştır.

Günümüz sanatçıları çalışmalarında beden kavramını daha çarpıcı bir biçimde anlatırlar. Zorlu koşullarının, şiddetin ve insan ilişkilerinin verdiği bedensel ve zihinsel yaraları, çalışmalarında korku ve dehşet unsurlarıyla (ameliyet, yaralama vb.) birleştirirler. Yıkıma

uğrayan bu bedenleri tuvallerinde, heykellerinde ve sinemada travmaya maruz kalmış bir şekilde betimlerler.

Belçikalı sanatçı Luc Tuymans'ın bedenleri de kimliksizdir. Tıpkı Antonin Artaud'un 'organsız beden'i gibi tüm uzuvlarından arınmış, saf bir bedendir. Bunu vurgulamak için resimlerinde soluk, silik renkler kullanmıştır. Sanatçı beden kavramı üzerinden toplumsal travmatik olayları konu edinir. Tuymans'ın Body adlı çalışmasında, kafası olmayan, silik, bir beden görmekteyiz. Bu beden sanki kaba güce, baskıya uğramış bir bedendir (Görsel 11).



Görsel 11. Luc Tuymans. Gövde / Body. 1990. (Tuval üzerine yağlı boya).

Erişim: 14.10.2021, bit.ly/3wnXk4Z

Çağdaş sanatta bedenin yeniden tasvir edilmesi, ustalık unsurunu tekrar gündeme getirmiştir. Bununla birlikte modern sanat ve geleneksel sanat karşı karşıya gelmiştir.

Donald Kuspit'in "Yeni Eski Ustalar" olarak adlandırdığı bu yaklaşımları benimseyen sanatçılar, beden ve pentür geleneğinin çağdaş yorumunu geleneksel pentür geleneğine yaslayarak üretmektedirler. Üretim biçimi üstün bir yeteneğe bağlı bir pentür geleneğine işaret etse de, aslında, bedeni alış biçimleri yüzey sorunlarına ilişkin resimsel geleneklerle

alakalı değil, çağdaş yaşamın bireyinin modern sonrası çetrefilli radikal travmasıyla ilgilidir ve bu bağlamda resim düşünseldir. Kuspit şöyle der: “Bu sanatçıların hepsi yetenekli, düşünsel yönleri ağır basan kişilerdir; işlerinde tam olarak usta, geleceği gören hümanistlerdir. Onlara göre dışavurumsal biçim, konuya ilişkin olarak düşünmenin bir yoludur. Onlar hem modern hem de geleneksel sanatı ayrıntısıyla bilirler. (Albayrak, 2011, s. 11).

Sanatçılar beden kavramını, bedene ait düşünsel ruhsal bir dil olarak sunmuşlardır. Bedenin değil, bedene sahip olan öznenin yaşamsallığı, çağdaş yaşamın travmaya uğrattığı, kendi içinde huzursuz olan beden sorgulamışlardır. Sanatçılar tarafından göstergelerin en önemli nesnesi olan beden, farklı yöntemlerle tektipleştirilmeye, cinsiyetsizleştirilmeye çalışılmıştır.



Görsel 12. Zhang Dali. Çinli Çocuklar / Chinese Offspring. 2005. (Akrilik, araba boyası).

Erişim: 09.12.2021, bit.ly/3XRCCWZ

Tektipleşen beden formlarını çalışmalarında sıkı sık kullanan sanatçı Zhang Dali, ‘Sefil Bedenler’ adlı sergisinde, Zhang Dali’nin Çinli Çocuklar çalışması etkileyici bir anlatım sunar (Görsel 12). Sanatçı burada belirsizlik ve güçsüzlük kavramlarını sorgulamıştır. Bu çalışmada farklı yükseklerde ve farklı pozisyonlarda ayaklarından asılmış, sedef dokulu bedenler görülmektedir. Pekin kökenli sanatçı Zhang Dali’nin Çinli Çocuklar adlı çalışması, her yıl iş aramak için şehirlere gelen göçmenleri temsil etmektedir. Bedenlerin mezbahadaki karkaslar gibi numaralandırılarak ve markalanmış halde asılması doğa-kültür, hayat-ölüm ikiliğinin dışında fiziksel bir gerçekliğe işaret eder. Sanatçı, çinli işçi göçmenlerin Çin toplumunun alt sınıfını oluşturan meçhul kalabalıklar olduğunu vurgular. Sanatçıya göre onları reçineye dökmek, varlıklarını ve katkılarını tanımının ve Çin toplumunda hızla değişen zaman kavramını yakalamanın bir yoludur (Boynukalın, Doğan, 2020, s. 887).

Geçmişten günümüze kadar beden her zaman, her alanda insanlar tarafından ilgi çekmiştir. Bedenin çeşitli alanlarda (hukuk, ekonomi, din, siyaset, bilim, moda, medya vb.) kötüye doğru değişimi beden ile birlikte ruhu da etkilemiştir.

Sanat, dört bir yandan kuşatılan, yağmalanan ve örselenen bedeni bütünlüğe kavuşturmayı ve sağaltıcı özelliğiyle ona terapi imkanı sağlayabilecek biricik alandır. Sanat bedene ve bedensel eylemlere yüklenmiş olan anlamı ortaya çıkarmaya ve varsa ileti değeri taşıyabilecek nitelikteki bedensel duruş ve devinimleri anlamlandırma çabasına girer. Böylece bedenin tarihi, bedenin özgürleşme süreci olarak yeni bir dönüşüme doğru evrilmeye başlar. Sanat bu dönüşümü kendine özgü dillerle kurduğu imge örüntüsü ile sağlar (Bal, 2009, s. 40).

Heykelin orijinal konusu olan insan bedenine öncü bir yaklaşım getiren, bir diğer sanatçı Thomas Houseago, ahşap, kil, alçı ve bronz gibi klasik ve modernist heykellerle ilişkili çalışmalarının yanı sıra, inşaat demiri ve kendir elyafı gibi daha az geleneksel malzemeleri kullanarak, anıtsal figürler inşa etmektedir. Rodin'den Picasso'ya, Afrika sanatından ve modern ustalardan esinlenerek, figüratif heykeller yapmıştır.

Sanatçının iri omuzlu figürleri, dolambaçlı duruşları, parça parça uzantıların garip bükülmeleriyle tamamlanmıştır. Oluşturduğu bedenler, çarpıcı bir ağırlık hissi ve anatomik yapı ifade etmektedir. Genelde çalışmalarında, iktidar ve kırılma kavramları arasında gidip gelir. Heykelleri devasa boyutta, güçlü gibi görünse de, oluşturduğu figürün eksik kalmışlığı izlenimi vererek onları kırılma bir hale getirmiştir (Görsel 13).



Görsel 13. Thomas Houseago. Ayakta Figür (Roma I) / Striding Figure (Rome I). 2013.

(Kendir elyafı, inşaat demiri). Erişim: 12.12.2021, bit.ly/3XHLzBU

Houseago'nun heykellerinin bazı parçaları sanki kağıt çizimi izlenimi verir. Bu güçlü ve duygusal figürler hem eski hem de modern hissi vererek, günlük yaşamın varoluşsal travmasını somutlaştırır.

Sanatçının 'Bebek' adlı bir diğer çalışması, yaklaşık 3 metre yüksekliğindedir. Heykelin konstrüksiyonu inşaat demirleri ve alçıdan oluşturulmuştur. Bedenin yarısına formu tamamlayan, kağıt üzerine bedenin devamı çizilmiştir. Yapıt sert, korkunç yüz fadesi ve baskıcı, saldırgan duruşuyla günümüz tüketim toplumunu simgelemektedir (Görsel 14).



Görsel 14. Thomas Houseago. Bebek / Baby. 2009. (Kendir elyafı, inşaat demiri, grafit ve odun kömürü).

Erişim: 12.12.2021, bit.ly/3Hn03Sz

İnsanoğlu bebeklik döneminde ileride üretebilmek için sadece tüketir. Diğer taraftan bebek, çevresinde (yabancı olduğu) olup bitenleri algılayan fakat harekete geçme zamanını bekleyen insanın metaforik anlatımı gibi görünmektedir. Çağımızın en büyük sorunlarından biri de mahremiyet sınırlarının ortadan kaldırıldığı ve yaşamı kolaylaştırıyormuş gibi görünen panoptikon yaşam sürüyor olmasıdır. Baby'nin primitif maskları hatırlatan başı gözetlenme hissi ve tekinsizlik oluşturarak içinde bulunduğumuz süreci gözler önüne sermektedir. Diğer taraftan iç mekana yerleştirilen devasa heykel izleyicide, form-mekan ilişkisiyle sıkışmış, gözetlenen hissi oluşturmaktadır. Houseago'nun heykeli hiçbir ayırım gözetmeksizin bütün insanların maruz kaldığı gerçekleri ve sanatçının bakış açısını, yaşamı algılayışını gözler önüne sermektedir (Yılmaz, 2016, s. 997).

3.3. Yıkıma Uğramış Bedenlerin Malzemesi: Kağıt

Kağıt, geçmişten günümüze kadar olan tüm bilgi birikimlerini bizlere aktaran, her alanda ihtiyaç duyduğumuz, vazgeçilmez bir malzemedir. Toplumların gelişmişlik düzeyini belirleyen, bilgi aktarma ve iletişim olanaklarını sağlayan önemli bir araçtır.

Kağıt matbaadan eskidir, tarihi de sadece yazılı kağıdın tarihinden çok daha fazlasını kapsar ve herşeyden önce kağıt, aklın kendini salt harf şeklinde ifade ettiği atıl bir madde, edilgen bir nesne değildir. Fransız şair, yazar ve düşünür olan Paul Valéry konuşmasında şöyle der: “Bilirsiniz, kağıt bir depolama aracı ve iletken rolü oynar; sadece bir insandan başkasına değil, bir dönemden diğerine de iletir; böylece, doğruluk ve inanlırlık konusunda çok yönlü bir görev üstlenir.” Aklın savunucusu Valéry, kağıtla ilgili tesdüfen geliştirdiği medya kuramının kavramlarını kitaplar dünyasından almaz: Kağıdı “accumulateur” (toplayıcı) ve “conducteur” (iletken) olarak tarif ederken ona enerji yükler. Bu mecazi elektrifikasyon, kağıdı akü ve elektrik devresi almine taşır. Bu kitap, kağıdın, depolama ve yayma süreçlerinin yarattığı dinamik elektrik akımlarıyla yüklü bir araç olduğu görüşünü izliyor (Müller, 2018, s. 9).

Paul Valéry kağıdı toplayıcı ve iletken olarak görmektedir. Kağıdın yazı, resim ve sayıları depolama ve yayma aracı olarak işlev gördüğü kültürel teknikler, altyapılar ve rutinler inceleniyor. Bu sırada matbaaya, kağıt çağının en önemli müstesna aktörü olarak hak ettiği konum verilirken, basılı ve basılmamış kağıda da aynı muamele gösteriliyor.

Kağıt katlanır, kıvrılır, buruşturulur, kesilir, yırtılır, yanar, iki tarafı rakamlar, harfler ve çizgilerle kaplanır, kenara atılır, tekrar ortaya çıkarılır, postalanır veya saklanır. Notlardan folyolara, ambalaj kağıdından hediye kağıtlarına kadar her biçim ve kalitede bulunur. Kağıt, temel bir ihtiyaç malzemesi olmasının yanı sıra metaforik anlamda da kullanılır.

İngiliz filozof John Locke’un insan aklını beyaz bir sayfayla karşılaştırmasından tutun da dilbilimci Ferdinand de Saussure’ün dilbilimsel işaretlerin çifte doğasını tek ve aynı sayfanın iki tarafıyla tarif etmesi gibi kağıt metaforları, bilim ve düşünce tarihine eşlik ediyor (Müller, 2018, s. 10).

Kağıt bilimin, düşüncelerin paylaşılmasında, toplumların gelişmesinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Kolay elde edilen bir malzeme olması bilginin çabuk yayılmasına ve böylece kişiler ve toplumlar arası etkileşimlere olanak sağlamıştır.

18 yy.'da ince, düz, beyaz kağıt kaliteli yazma kağıdıydı. Adi aşağılık maddenin parlak beyaz yazı yüzeylerine dönüşümü, insanoğlunun ahlaksız doğasının temizlenmesi ve değişmesini vaaz eden dini şemaya da kolayca eklenebiliyordu (Müller, 2018, s. 56).

Kağıdın geçmişte soylular tarafında kullanılan, iktidarı temsil eden bir araç-malzeme olduğunu da söyleyebiliriz. Bunu şöyle ifade etmek istersek;

Bilinmesi gereken ne varsa her yönüyle bildiğini simgeler. kim olduğunu belirtmez, ama gücünün yanındadır ve gözlemlerini çoktan ona iletmiştir. Kağıt krala sadece 'sesini' aktarmakla kalmaz, icrasının sonuçlarıyla ilgili sorumluluğunu da aktaran meçhul bir jurnalciyi temsil eder. Kağıt iktidar sahibinin sır taşıyıcısı ve ona fiziksel olarak erişilmesinin engelleyicisi olarak iki göreviyle daha soylu dünyasında, iktidar merkezinin, erken yeniçağ devletinde idarenin modernleşmesini etkileyerek o görünmezlik alanına taşınmasına katkı sağlamaktadır (müller, 2018, s. 42).

Beyaz kağıt bir dönem yeniçağ işaret eden bir renk haline gelmiştir. Daha aydınlık, temiz, ışık ve şeffalık vurgusu, ışık ve havayla örtüştürülmüştür. Zamanla kağıdın gittikçe beyazlaması üzerine tipograf ve kitap tasarımcısı Jan Tschichold, beyaz kağıdın moderniteye katkıda bulunduğu fikrine karşı çıkar ve offset kağıt onu rahatsız eder.

Tschichold: "Elbette baskı kağıtları koleksiyonu arasında eğitimsiz gözün dikkatini kar beyazı offset kağıt çeker. Belki de basımevlerinin bürolarında insanlar bembeyaz kağıdın çekiciliğine kapıldığı için, ayrıca belki de bazılarında 'daha modern' görüldüğü – buzdolaplarını, modern sıhhi kurumları ve dış hekimini hatırlatır ya- için ya da belki de sanat baskısı en iyi beyaz ofsetle sağlandığı ve kimse renkli kağıt üretmediği için ve belki deneyimsiz amatörler de işe karıştığı için, bugün bu kadar korkunç beyazlıkta kitaplarımız var." demiştir (Müller, 2018, s. 225).

Bu söylemi el yapımı kağıt ve modern öncesi beyaz rengine özlem, hüznü bir isyandır. Yapım aşamalarında kağıtların bembeyaz bir renk alması için ağartılma işlemi yapılmaktadır. Oysa ağartılmamış kağıt hem dayanıklı hem güzeldir. Günümüzde çok nadir bulunur, sadece el yapımı olarak vardır. Eski basılı kitapların muhteşem ve hüznü rengi daha çekicidir oysa. Her birinin farklı tonları, farklı karakterleri vardır ve daha samimidir. Eski kağıtlarda var olan ruh, şimdi yerini beyaz ölü bir enerjinin yerini bırakmıştır.

Çağdaş sanat malzemeleri gibi kağıt da sürekli değişen ve yenilenen bir malzemedir. Kağıdın sanatta farklı şekillerde kullanımı, sanatçıya çeşitli ifade etme olanakları sağlamaktadır. Travmaya uğramış insanın sürekli kaygı halinde olması, sürekli ruh

değişkenliği içerisinde olması durumunu kağıdın plastik yapısıyla özdeşleştirebiliriz. Bu bağlamda kağıdın tekinsiz bir malzeme olduğunu söyleyebilir. Tıpkı insan gibi şiddete açık, değişken, öngörülemez, hasas bir ruhu vardır. Ruhunu zarar görmüş bir insanın kaygılı ve tekinsiz olma hali gibidir. Kağıt, üzerine yazdığınız düşüncelerinize anında bürünen, yırtılan, parçalanan, istediğiniz şekli alan, kimi zaman ince- kırılabilir, kimi zaman kalın-güçlü bir malzemedir.

4. BÖLÜM: UYGULAMALAR

Araştırma kapsamında, Sanatta Travma ve Beden konusu adı altında çalışmalarda ortaya konulmak istenilen şey, çeşitli travmatik durumların insan üzerinde etkileri ve bunun sonucunda yaşadığı bunalımları beden üzerinden figüratif anlayışa sadık kalarak yaratmaktır. Bunu yaparken çalışmalarda genel olarak, büyütme, deforme etme, abartı, kırılgnalık, sıkışmışlık ve parçalanma gibi beden biçimini bozan öğeler kullanılmıştır. Travmanın yarattığı psikolojik etkiler, farklı bedensel formlarla çalışmalara yansıtılmıştır. Bu beden parçaları, sıra dışı anatomik biçimleriyle, alışılmış beden fizyolojisi imgelemine yıkan, parçalanmış, rahatsız edici biçimlerdir.

Figürlerden bazıları, içlerinden gelen bir şey ile mücadele edip dışarı doğru taşmak isterken diğerlerinde, adeta bir yere hapsedilmiş, sıkışmış ya da terk edilmiş gibi durmaktadır. Oluşturulan bedene ait deforme olmuş biçimler üzerinden, çeşitli anlatımlarla izleyiciye, insanın içsel korkularının, bunalımlarının neden olduğu travmatik durumlar anlatılmaktadır. Oluşturulan biçimler kendi içlerinde kaotik⁴ unsurlar barındırır. Her bir unsur kuralsızdır ve birbirleriyle sürekli gerilim halindedirler.

Kaos en genel ve geleneksel çerçevesinde sınırlayıcı bir vakadır: Düzene atfedilebilecek tüm niteliklerin yok olduğu, düzensizliğin aşırılığı. Mutlaklaştırılmış düzensizliktir. Süreksizlik ve ahenksizlik, karışıklık ve tutarsızlık algılamalarımıza şekil ve ad verme, belki de bunları simetriye, şekilliliğe ve sonuca ait olandan yalıtma arzusundan kaynaklanır. Şaşırtıcı bir şekilde birçoklarının kalkıştığı, kaosu tamamıyla betimleme girişimi önemli miktarda şiirsel imgelem gücü gerektiren umutsuz bir iştir. Bu yasadışı durumun şeklini belirlemek, bunun karşısında, paradoks yüklü bir girişimdir, Descartes'ın tutkuları akılçılaştırma ya da Freud'un bizi bilinçdışı konusunda bilinçlendirme girişimi gibi, çünkü verili olanın asli karakterinin bozulmasını getiriyor gibidir (Meisel, 2019, s.35).

Sanatta kaosu betimlemek, onu somutlaştırmak oldukça sancılıdır. Zihin kolaylıkla soyut düzensizliğe geçer fakat bunu somut olarak aktarmak, sanatçı için zorlu bir süreçtir. Kaosu imgelemenin zorluğunu filozof Aziz Augustinus '*İtiraflar (Confessiones)*'ında şöyle aktarır:

Bunu sayısız biçimde ve farklı canlandırdım ve dolayısıyla gerçekten bunu zihnimde hiç de canlandıramadım... zihnim kimi çirkin ve korkunç, hepsi düzensiz biçimleri, ama ne de olsa biçimdirler, oradan oraya atıp tuttu; ve buna biçim yoksunu dedim... gerçek akıl beni

⁴Kaotik: *sıfat, Fransızca chaotique*. Kargaşa içinde olan (TDK).

ikna etti, bunu kalan herhangi tüm biçim kalıntılarından tamamen çıkartmalıydım, böylece mutlak biçimden yoksun bir madde canlandırmam gerekse bile: ve yapamıyordum. Çünkü kısa sürede bunun hiç de böyle olmadığını imgeleyebildim, her türlü biçimden yoksun olacak olan, bir kez canlandırıldığında biçim ve hiçlik arasında bir şey olmalıydı; ne biçimlenen ne de hiçlik olan madde; biçimsiz, neredeyse hiç (Meisel, 2019, s. 36).

Travmatik bir hayat kaotiktir, bununla bağlantılı olarak insan zihni de kaotiktir. Bu ikisinin birleşiminden parçalanmış, deformasyona uğramış bir beden oluşmaktadır. Figürlerden bazıları, içlerinden gelen bir şey ile mücadele edip dışarı doğru taşmak isterken diğerlerinde, adeta bir yere hapsedilmiş, sıkışmış ya da terk edilmiş gibi durmaktadır.

“Etrafımda yığın yığın kağıt, gerçi hepsi düzenli, ama benden başkasının da pek işine yaramaz.” Johann Wolfgang Von Goethe (Müller, 2018, s. 199).

Uygulamalı çalışmalar, heykelin geleneksel, kalıcı olan, asil olarak tanımlayabileceğimiz taş, metal, ağaç gibi malzemeleriyle üretilmemiştir. Bilinçli olarak kağıt seçilmiştir. Çalışmalarda kullanılan kraft kağıdı günlük yaşamımızda ‘ambalaj’ olarak kullanılan ucuz bir malzemedir. Genelde bir şeyi örtme, saklama, kamufle etme amacıyla kullanılan bir materyal olduğu için, çalışmalarda ifade edilmek istenilen kavramlarla birlikte, metaforik anlamda bir bütünlük sağlamaktadır. Kraft kağıdının renginin soluk ve kahverengi tonlarında bir renk olması, kavramlar doğrultusunda anlatılmak istenilen ve oluşturulan biçime karakteristik bir özellik vermektedir. Bu süreç bazen rastlantısal, bazen iç güdüselidir. Kraft kağıdının malzeme olarak değersizliği, sıradanlığı çalışmalarda hem anlam olarak hem de biçim olarak, parçalanmış deforme edilmiş bedenlerin görüntüsüyle örtüşmektedir.

Çalışmalarımnda ana malzeme olarak kullanılan kraft kağıdı, bu biçimlerde birbirine eklenip, birleştirilerek tamamlanmıştır. Çalışma sürecinde doğaçlama olarak kendi dokusunu oluşturmuşlardır. Uygulama aşamasında kağıdın yırtılırken, parçalanırken çıkardığı sesleri, suda bekletilerek yumuşama süreçleri, halleri, insanın yaşamı boyunca sergilediği duygu durumlarıyla örtüşmektedir. Sonucunda oluşan biçim, kağıt ile bütünleşerek sanki bir bedene ait dokuyu, hırpalanmış, yaşlanmış bir deriyi oluşturmaktadır. Figürlerde travmaya maruz kalan bir bedeninin inşasına olanak sağlamıştır. Bu figürler, karanlığın içinde bir umut ve yokluğun içinde bir varoluş çırpınışı olmak konusunda görevlendirilmiş dramatik insan hallerinin temsilidir. Tıpkı kağıt gibi...

Derrida, günümüzde, Balzac'ın 'Tılsımlı Deri' adlı romanında tasvir ettiği türde bir büzüşme yaşadığımızdan bahseder. Romandaki, Arap harfleriyle yazılı büyüülü parşömen nasıl giderek büzüşüp küçülüyorsa, kağıt da artık dünyamızda aynı şekilde büzüşüyordu (Müller, 2018, s.8).



Görsel 15. Derya Uzun. Otoportre. 2017. (Gazete, kraft kağıdı, duvar kağıdı tutkalı, 70x75x80 cm).

'*Otoportre*' adlı çalışmada görüleceği gibi, gazete kağıdıyla biçimlendirilen form, daha sonra kraft kağıdıyla kaplanmıştır. Aralara karton eklenerek keskin, kırık, parçalanmış, travmatik bir yüz oluşturulmuştur. Bu keskin tabakalar, var olan deformasyona uğramış yüzü toparlama amacıyla yerleştirilmiş -destek görevi gören- bir malzeme olarak eklenmiştir. Konstrüksiyonu oluşturan yapı (aralarda kullanılan kağıt mukavvalar-tabakalar) aynı zamanda çalışmanın bir parçası olmuştur. Eklenen tabakalar oluşan yüzü daha da deforme etmiş, yüzü parçalamış ve bölmüştür. Tıpkı, hasta bir insanın tedavi

gördükten sonra hem psikolojik hem de fiziksel olarak maruz kaldığı travma etkilerinin (izlerinin) kalıcı olması gibi (Görsel 15).

Sanatçı Ernest Ludwig Kirchner de yaşadığı travmatik durumları çalışmalarında göstermiştir. İlk bölümde de sanatçının bahsedilen çalışması gibi bu çalışmasında da keskin çizgilerle parçalanmış, deforme edilmiş kendi portresini görmekteyiz. Sanatçı, çizimin yüzeyine karşı baskı uygulayarak, silerek veya leke bırakarak dramatik, karanlık bir karakter yaratır. Bu tarzıyla karamsar, melankolik, huzursuz ruh halini doğrudan izleyiciye hissettirmektedir.



Görsel 16. Ernst Ludwig Kirchner. Morfin Etkisi Altında Olan Otoportre / Self Portrait Under the Influence of Morphine. 1916. (Kağıt üzerine mürekkep). Erişim: 20.12.2021, bit.ly/3QUHxE0

Kirchner'ın *'Morfin Etkisi Altında Olan Otoportre'* adlı çalışmasında bize kendisinin uyuşturucu etkisinde olan yüzünün kabus gibi bir görüntüsünü gösterir. Çukur gözleri ve katmanlı silik-koyu çizgileri portrenin ifadesini daha güçlü kılar. Sanatçının kendisini bu şekilde resmetmesi, aslında kendini çok iyi tanıdığını, bildiğini ve olumsuz duyguları derinden, yoğun yaşadığını gösterir (Görsel 16).

Krichner kendi portresini yaptığı çalışmasında kronikleşmiş ruh halini gözler önüne serer. Biçim deformasyonu bireyin bitmiş, tükenmiş yaşam gücünün en somut örneği olarak kendini ifade eder. Bireysel deneyimin engin derinliklerinde huzur kaçıran iç sıkıntısı, korku, bunalım kendini portrelerinde somutlaştırır (Dede, 2018, s. 1321).

Kirchner, dramlarla yüklü yaşantıları resimlerinde çirkinlikleri ele alarak ifade etmektedir. Resimlerindeki figürler, içsel bozukluklara sahip, huzursuz ve çirkindir.



Görsel 17. Derya Uzun. Otoportre. 2018. (Dijital manipülasyon, 42x59,4 cm).

'Otoporte' adlı çalışmada travmatik yüz biçim olarak, sakin, belirsiz bir silüet olarak ifade edilmiştir. Bu çalışmada Adobe Photoshop programı kullanılarak, fotoğraf üzerinden kraft kağıdıyla kaplama uygulaması yapılmıştır. Burada hem teknik olarak hem de biçimsel olarak, travmaya maruz kalmış birey farklı ifade edilmiştir. Birey, daha durgun, yüz hatları tamamen belirsiz, çevreyle iletişimi kesilmiş biri olarak ifade edilmiştir. Yüzdeki bölümleri yok etme ve onları kaplama ise, bireyin kendi içine çekilerek, herhangi bir tehdit karşısında kendini savunmasıdır (Görsel 17).

Devasa çalışmalarının yanı sıra, masklarıyla da ünlü sanatçı Magdalena Abakanowicz, çalışmalarında her daim trajedi konusu ele almıştır. Kendine özgü plastik anlayışı ile insanın trajik yaşamını heykellerine yansıtmıştır.

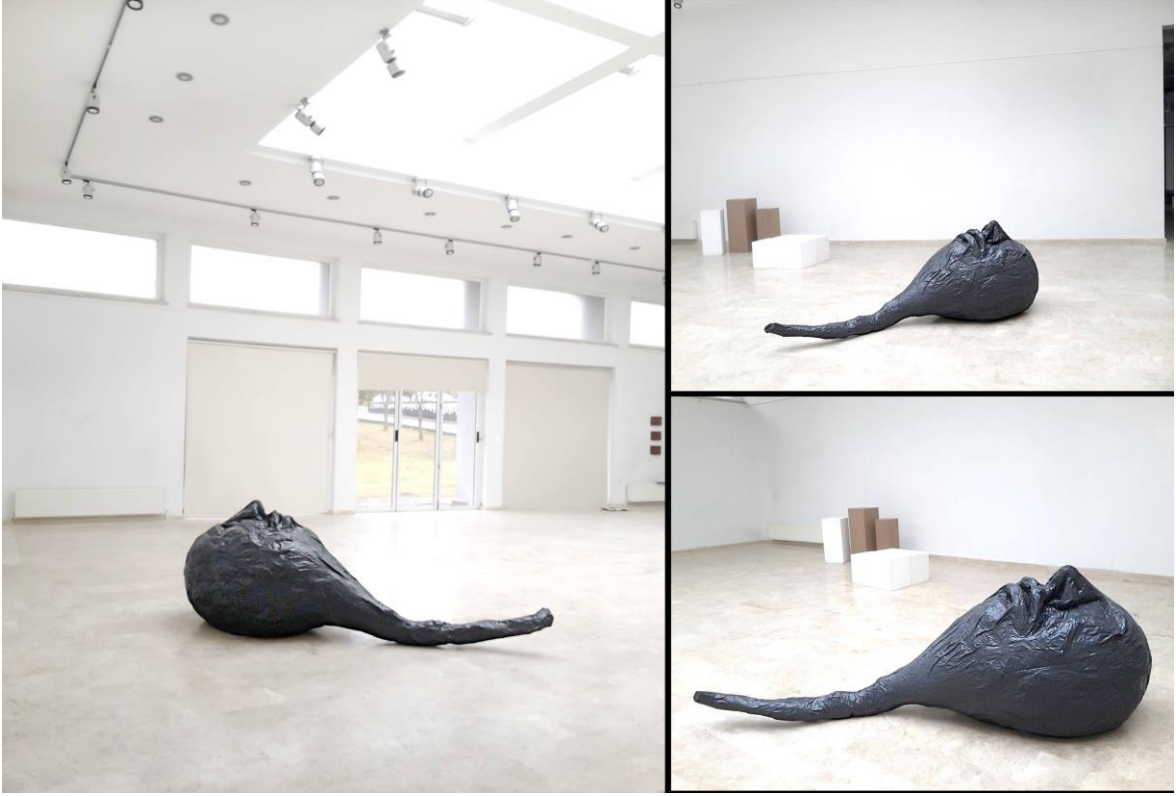
Masklarında, anonim çehreler var. Bunlar bize açıkça Yunan masklarını anımsatıyor. Yunan uygarlığının özellikle Batı Anadolu'nun çeşitli yörelerine serpiştirdiği kültürel yerleşim alanlarındaki frizlerde görülen masklarla bunlar arasında yakın bir ilişki var. Gözleri kapalı bu anonim çehrelerin çoğunun. Bunları dikkatle izleyince insan, Abakanowicz'in getirdiği ikili duygulanımların etkisi altında kalmamak olanaksızlaşıyor. Portreler/çehreler yaşamış, yaşayan ve acı çeken birilerini mi gösterip taşıyor bize, yoksa bunlar henüz, diğer başsız adam heykellerinde görüldüğü üzere, bütün 'gelişmiş insan' görüntülerine rağmen, henüz doğmamış, rahimdeki canine ait görüntüler mi? Önemli değil. Diyebiliriz ki, bunlar olgun, erişkin bir insanın çehreleridir ama o zaman soru farklı bir kıvrım kazanıyor: neden bu insanlar bir ceninin bu yüz ifadesine sahipler? (Görsel 18) (Jacob, 2015, s.36).



Görsel 18. Magdalena Abakanowicz. Demir Kafalar / Iron Heads. 2004. (Kaynak yapılmış demir).

Erişim: 22.12.2021, bit.ly/3krEmHL

Ortak kritik gerçek şu: ceninin yüz ifadesi asla huzurlu ve sakin değildir, sıkıntılı, bunalmış bir ifadedir. Bu çehrelerde de aynı görüntüyle karşılaşıyoruz. Burada acıya kadar varacak ölçüde gergin, sıkıntılı, bunalımlı çehrelerin önünde duruyoruz. Yunan masklarındaki anlatımın da daha farklı olmadığını düşündüğümüz zaman ortaya klasik bir tanım çıkabilir: bu masklar trajik bir ifadenin uzantısıdır. Baştan beri irdelediğimiz diğer heykellerle birlikte ele aldığımızda bunu doğal karşılamak gerekir. Son kertede insanlık durumuna dönük derin bir sorgulamanın içinde yüzdürüyor bizi Abakanowicz. Bir anlamda bu serginin belkemiğini meydana getiren heykellerin, gerek kafasız bedenler, gerekse *'Birlikte Yaşamak'* heykellerinin biçimlendirdiği o trajik dünyanın tamamlayıcısı bu masklar, anonim çehreler. Ve bizi, yeniden söyleyelim, insanın başlangıcındaki bir ifadeye, bir duyguya götürüyor. Freud, doğum anının ilk anksiyete olduğunu belirtiyordu. Bu anonim çehreler o anksiyeteye hazırlanan, belki onu yaşamış bir varlığın suratında taşıdığı gerginlik ve acıdır (Jacob, 2015, s.38).



Görsel 19. Derya Uzun. Baş. 2017. (Gazete kağıdı, kraft kağıdı, sprej boya, vernik, 85x270x100 cm).

'Baş' adlı bir başka çalışmada, gazete ile biçimlendirilmiş dev bir kafa formu görülmektedir. Bu formun üzeri kağıt ile kaplanıp, koyu gri renge boyanmıştır. Biçimde görülen abartılı deformasyonlar ve dokular, enerjisi yüksek, gerilimli ve kasvetli bir biçim ortaya koymaktadır. Diğer bir yandan, boyutu ile izleyici tedirgin eden, kendinden uzak

tutan bir biçimdir. Bu biçim, kaos ortamında kendini izole etmiş, yalnız ve savunmasız bırakılırken, bir yandan kendi kendine zorluklarla mücadele eden devasa bir kafa halini almıştır. Burada oluşturulan deforme olmuş biçim koyu gri renk sayesinde daha abartılı, kasvetli ve güçlü bir etki sağlamıştır. (Görsel 19).

Siyaha yakın bir renk olan gri- koyu gri renk bastırılmış, enerji vermeyen, sakin sessiz bir renktir. Kaçışı, içe kapanıklığı ve karamsarlığı betimlemektedir. Bu çalışmada gri rengin kullanım amacı ise bireyin üzüntü, depresyon, yalnızlık ve izole olma eğilimini vurgulamaktır.

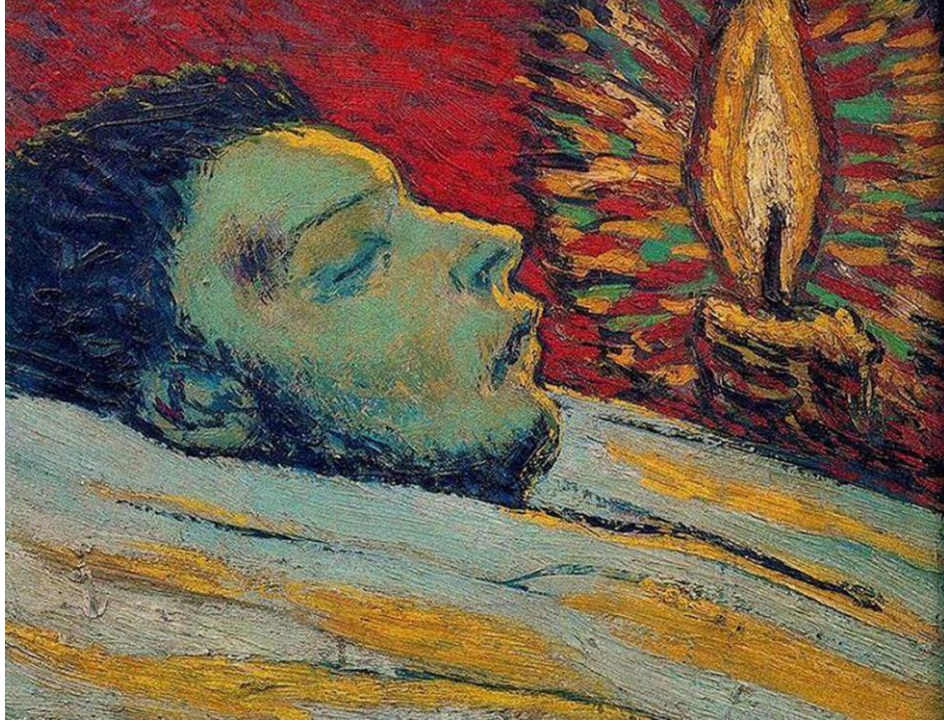
Renk ve form ilişkisini birbirleriyle etkileşim halindedirler. Biçimle ifade edilmek istenilen şey, ruhsal boyutta vurgulanmaya çalışılan daha güçlü bir forma dönüşmüştür.

Bazı renklerin etkisinin bazı formlarca engellendiği, hatta geçersizleştirildiği açıktır. Genellikle keskin renkler sivri uçlu şekillere (örneğin, sarı bir üçgen), yumuşak ve derin renklere yuvarlak şekillere (örneğin, mavi bir daire) uygundur. Ancak renk ve formun uygunsuz birleşiminin mutlaka uyumsuz olmayacağı, kullanıma bağlı olarak yeni bir armoni olasılıklarına yol göstereceği hatırlanmalıdır (Kandinsky, 2001, s.84).

Sanat eserleri yaratılma sürecinde renk ve formun birleşmiş etkisi, sanatçının ifade etmek istediği, içsel ihtiyacını karşıladığı son aşamadır. Tarih boyunca sanatçıların eserlerinde renk kullanımları, psikolojilerine ve değişen yaşam koşullarına göre sürekli kullandıkları belirli renkler hakimdir.

Picasso'nun eserlerinde tek rengin hakim olduğu dönemler vardır. Bunlardan biri yalnızlık içinde geçen günleriyle başlamış olan *'Mavi Dönem'*dir. Bu dönem, Picasso'nun, bunalımda olan arkadaşı Casagemas'ın intihar etmesiyle başlamıştır. Bu yaşadığı travmadan sonucunda mavi renk resimlerinde belirgin hale gelmeye başlamıştır (Görsel 20).

Monokrom yapılarına karşın, Picasso'nun mavi resimleri kesinlikle tekdüze değildir. Benzer tekrarlara da sıkışmaz. Picasso'nun mavileri kimi zaman soğuk bir turkuazın titrek ışığına sahipken, bir parça morun desteğiyle ısınarak parlayabilmekte, siyaha yakın koyuluktaki maviler, sarımsı nüanslar içeren açık mavilerle kontrastlara zorlanabilmektedir. Beyaza yaklaşan tonlarla gerektiğinde hüznü de olsa, ışıltılara kavuşabilme olanaklarıyla donatılmıştır. Tek rengin zenginleştirilmesi, Picasso'da sıcaklığı dışlasa da, geriye kalan tüm imkanları kendisinde saklı tutmayı başarır (Korkmaz, 2019, s.4).



Görsel 20. Pablo Picasso. Casagemas'ın Ölümü / The Death of Casagemas. 1901. (Ahşap üzerine yağlı boya, 27x35 cm). Erişim: 05.01.2022, bit.ly/3kx465R

Sanatçı figürlerini genelde durgun ya da ölmüş bir biçimde resimlemiştir. Mekan içerisinde vurguladığı sadece insandır. Bu insanlar sanki yaşam mücadelesini bırakmış, yalnız ve melankolik figürlerdir.

Goethe'nin renk teorisine göre troposfer⁵ yoğunlaştıkça sarı ve mavinin tonları koyulaşmaktadır. Örneğin güneşin dik geldiği bir saatte tam güneş ışığına bakıldığında ışık sarı, gün batmaya hazırlandıkça ışık kaynağı arasında yoğunluk artıkça renk kırmızıya doğru koyulaşmaktadır. Bu anlamda sarılar, izleyenin görüşü, troposfer ve güneş arasındaki etkiyle ortaya çıkmaktadır. Aynı şey mavi için de geçerlidir. Gökyüzüne bakıldığında aslında uzayın karanlığına bakılmaktadır. Güneş ışığı troposferden geçerken içinde bulunan parçacıklar ışığı yansıtmakta ve izleyen ışığı, karanlığın önünde mavi olarak görmektedir. Mavi renk, izleyenin görüşü, uzayın karanlığı ve aydınlanmış troposfer arasındaki etkileşimle ortaya çıkmaktadır. Troposfer inceldikçe mavinin koyulaşacağını söyleyen Goethe, mavinin aslında aydınlanmış karanlık olduğunu belirtmektedir. Ona göre sarı, ışığın; mavi de, karanlığın başlangıç noktasıdır. Bu yüzden renk çemberinde sarıyı solda; maviyi sağda konumlandırmaktadır. Böylece bu iki renk, bütün diğer renklere temel oluşturmaktadır (Beyaz, 2017, s.3324).

⁵Troposfer: *isim, gökbilimi, Fransızca troposphere* / Atmosferin 11 kilometrelik ilk katmanı (TDK).

"Her iktidar, prensin hakimiyeti ve halkın kurban edilişine dayanır." (Baudrillard, 2018, s. 83).

Şatolar bilindiği üzere, hükümdarların ve soylu kişilerin oturduğu özel, korunaklı devasa boyutta yapılarıdır. Ortaçağ'da aristokrasiye ve gücü elinde bulunduran kesime aittir. Şato otoritenin merkezidir. Günümüzde düzenin, disiplinin, hiyerarşinin ve hatta zorbalığın simgesi olarak gösterilir.



Görsel 21. Derya Uzun. Şato Kafa. 2017.

(Gazete kağıdı, kraft kağıdı, duvar kağıdı tutkalı, 45x50x140 cm).

'Şato Kafa' adlı çalışma, diğer tüm çalışmalarda olduğu gibi gazete kağıtlarıyla biçimlendirilmiş ve üzeri kraft kağıdıyla kaplanmıştır. İnsana ait bir yüz, onu yukarı doğru tamamlayan, şatoyu betimleyen bir biçim olarak ifade edilmiştir. Burada figür, iktidar tarafından hapsedilmiş, kişisel özgürlüğü-düşünce özgürlüğü elinden alınmış, itaatkar bir bireyi temsil etmektedir (Görsel 21).

Gelişen ve uygarlaşan toplumlar, insanın- bireyin doğasını reddederek baskı altına almıştır. Bu modern yaşam okulları, aileyi, hapishaneyi vb. kurumlarını kullanarak, insanı kontrol altına almaya çalışmıştır. İnsanı istediği gibi yönlendiren, gerektiğinde şiddet gösteren bir güce dönüşmüştür. Bu güç, insan üzerinde hakimiyet kuran, onu disiplin altına alan bir unsur haline gelmiştir.



Görsel 22. Derya Uzun. Benim Hapishanem. 2017.
(Gazete kağıdı, kraft kağıdı, tutkal, 75x170x45 cm).

Gazete ve kraft kağıdı ile yapılan ‘Benim Hapishanem’ adlı çalışmada sıkışmış, arada kalmış bir beden formu görülmektedir. Bu beden iktidar tarafından hapsedilmiş, işkenceye, zulme uğrayan bir biçim halini almıştır (Görsel 22).

Hapishane modern zamanların modern bir kurumu olarak doğuyor, ceza çektirme “mahremiyet” kazanıyor. Ne de olsa “birey”in de doğuşu modern zamanlarda! İnsanları tek tek, “birey” olarak var kılacak, sonra da tek tipleştirilecek kurumlar teker teker doğuyor, var olanlar da bu zihniyete ekleniyor: Fabrika, kışla, yatılı okul, tumarhane, hapishane... (Ergüden, 1996, s. 110).

Geçmişten günümüze kadar insanlar, otoriteye başkaldırdıkları için işkence edilmiş ve acımasız biçimde öldürülmüştür. Halen de bu baskılar sonucu ortaya çıkan şiddet karşısında mücadele etmeye çalışmaktadırlar. Hapishaneden önce ve hatta hapishane içerisinde bile çeşitli işkencelere maruz kalmaktadırlar.

Modernizm ve Postmodernizm tarihçisi olan Zygmunt Bauman ise, modernizmi barbarlığın kalıntıları değil ta kendisi olarak görmektedir. Bauman, modern devleti bahçeci bir devlet düzenine benzetmektedir. Modern öncesi dönemde nüfusun mevcut durumu yabancı ve terbiye edilmemiş olarak görülmekteydi. Yeniden üretim ile rasyonel tasarımın öngördüğü tarafa doğru yönelmek amacıyla mekanizmalar yerleştirilmiş, aklın yüksek ve sorgulanamaz otoritesi ile nüfus ikiye bölünmüştür. Birinci grup beslenecek ve özenle çoğaltılacak faydalı bitkiler iken ikinci grup kökünden sökülecek yabancı otlar olarak görülmekteydi. Her iki grubun da kendi eylemlerini belirleme hakları ellerinden alınmıştır. Burada görülmektedir ki yabancı olarak adlandırılan otlar, toplum içerisinde yer alan ötekilerdir. Modern devletlerde, bu yabancı otların kökünden sökülüp yok edilmesi gerekmektedir. Aksi takdirde yabancı otlar temizlenmezse faydalı otlar da bu zararlı otların içerisine karışır. Bauman'ın bahçıvanlar olarak gördüğü ise modern devletin başındaki iktidarlardır (Kaya, 2019, s.1452).

Avusturyalı-Alman yönetmen Fritz Lang'ın, 1927 yılında çekmiş olduğu sessiz bir bilim kurgu filmi olan '*Metropolis*'i, efendi/köle ilişkisi üzerinden örnek gösterebiliriz. (Görsel 23).



Görsel 23. Fritz Lang. *Metropolis*. 1927. (Opening scene) Erişim: 15.02.2022, bit.ly/3HnUEdG

Konusu gelecek zamanda geçen, distopik bir toplumda işçi ve işverenler arasında yaşanan sorunlar ele alınmıştır. En tepede keyif çatan yönetici sınıf ve yer altında yaşamaya mahkum bırakılan, sabah akşam durmaksızın çalışan işçi sınıfı vardır.

Modernite, hümanizmanın ve barışın gerçekleşme şansını oldukça büyütüştür, ancak aynı zamanda imha ve şiddetin ölçüsünü de korkunç derecede artırmıştır. Yazılı tarihten bu yana bildiğimiz asıl kalıcı şiddet kullanımı, biçimi, temelde, işte bu yeni ikili ilişkide taraflardan birinin iktidarcı diğerinden üstün oluşu sayesinde, kendi iradesini ötekini iradesi yerine koyabilmesiyle oluşmuş ve sürmüştür. Hannah Arendt'in kavramsallaştırması ile söylersek, iktidar farklılığının sonucunda birinin iradesinin diğerinin iradesine bağlanması şiddeti oluşturmaktadır. Daha anlaşılır bir anlatımla, insan ile insan arasındaki ilişkinin şiddete dayalı bir ilişki olması, taraflardan birinin hayat karşısındaki konumunun değişmesiyle; Hayatın öznesi olma şansını yitirmesiyle oluşmaktadır (Oskay, 1996, s.186).

“Beden bir cümle gibidir, kendisini yeniden düzenlemeye davet eder bizi.” Hans Bellmer
(Foster, 2011, s. 134).



Görsel 24. Derya Uzun. İsimsiz. 2018. (Gazete kağıdı, kraft kağıdı, tutkal. 60x155x30 cm).

'İsimsiz' adlı çalışmada gazete ve kraft kağıtlarıyla oluşturulmuş bir beden görmekteyiz. Bu beden, cinsiyeti olmayan, grotesk görünümlü bir bedendir. Gövde kısmı deforme edilmiş, buruşmuş, bacak kısımları sonradan eklenmiştir. Bacakların pürüzsüz ve gövdeden ayrı olmasının nedeni, baskı, şiddet karşısında kendini yere bırakmış travmaya uğramış bireyi, tekrar ayağı kaldırma çabası olarak gösterebiliriz. Yine de bu çabanın, iyileşmenin başarısızlığı sonucunda beden kötürüm kalmış, deforme edilmiş haliyle iradesiz ve savunmasız bırakılmıştır (Görsel 24).

Benzer bir çalışma da, ilk bölümde bahsedilen Alman sanatçı Hans Bellmer'in *'The Doll'* adlı çalışmasıdır. Sanatçı çalışmasında, gerçek insan boyutundaki bu oyuncak bebekleri parçalayıp, çarpık bir biçimde tekrar birleştirmektedir (Görsel 25).



Görsel 25. Hans Bellmer. Oyuncak Bebek / The Doll (Die Puppe). 1934.

Erişim: 18.02.2022, bit.ly/3kBuJX1

Tahta, metal, alçıdan parçalar ve top eklemlerle yapılan bu "poupée"ler, şiddetli şekillerde güdümlenmiş, farklı pozisyonlarda fotoğraflanmıştır. Bellmer'e göre bu varyasyon bebekler "neşe, coşkunluk, korku"nun uçucu karışımıdır (Foster, 2011, s.131).

Bu bedenler çarpıtılmış, parçalanmış ve üzerlerine uğursuz senaryolar yazılmış yaşamda, tehdit altındadırlar. Başları kopmuş, ayaksız ve kolsuzdur. Tıpkı hayatları gibi travmaya uğramış, delinmiş ve parçalanmış bedenlerdir.

Orta Çağ'da otoriteye itaati sağlamak amacıyla çeşitli işkence yöntemi uygulanmıştır. Bu uygulama halen günümüzde devletler tarafından bir yıldırma aracı olarak kullanılmaktadır. Sadece diktatörlükle yönetilen toplumlarda değil, gelişmiş medeni toplumlarda da işkence uygulamaları görülmektedir. Bunlardan biri de, özellikle günümüzde askerlerin sivillere sıklıkla uyguladığı bir işkence türü olan, kafaya çuval geçirmedir.

Başa çuval geçirmek, sembolik işkence türlerinden biridir. Buradaki "baş" önemli bir figürdür. Baş en tepedekini, otoriteyi simgeler. Onu ele geçiren, onu yenmiş zafer kazanmış ve tüm bedenine, varlığına sahip olmuş anlamına gelir. Bu ele geçirme sadece fiziksel değildir, düşünceler de ele geçmiştir. Ayrıca insan onurunu zedeleyen bir işkencedir.



Görsel 26. Derya Uzun. İsimlessiz. 2018. (Kraft kağıdı, kömür kalem, boya 118x45x55 cm).

Bu kavramdan yola çıkarak yapılan bu çalışmada, kraft kağıdıyla bir çuval nesnesi oluşturulmuş ve üzerlerine insan yüzü çizilmiştir. Bu yüzler, çuvalın içinde bireyin travma esnasında görülen yüzleridir. Bu yüzler daha yalın çizilmiş, üst üste dizilerek, plastik bir deformasyon etkisi yaratılarak travmaya uğramış yüz, bu şekilde ifade edilmektedir (Görsel 26).

Biçimsel olarak benzer bir çalışmayı Magdalena Abakanowicz'in çalışmasında da görebiliriz. Sanatçının '*Baş*' adlı çalışmasında, sargı bezleriyle birlikte, gergin dikişlerle ve boğumlu ipliklerle tutturulmuş bir baş şekli görülmektedir. Çalışmada kullanılan sargı bezi, dikişlerle ve düğümlerle çekilen insan derisi görüntüsünü vermektedir. Bu da izleyici de rahatsız edici bir his uyandırmaktadır (Görsel 27).



Görsel 27. Magdalena Abakanowicz. Baş / Head. 1974. (Çuval bezi, reçine).

Erişim: 20.02.2022, bit.ly/3wmA7zW

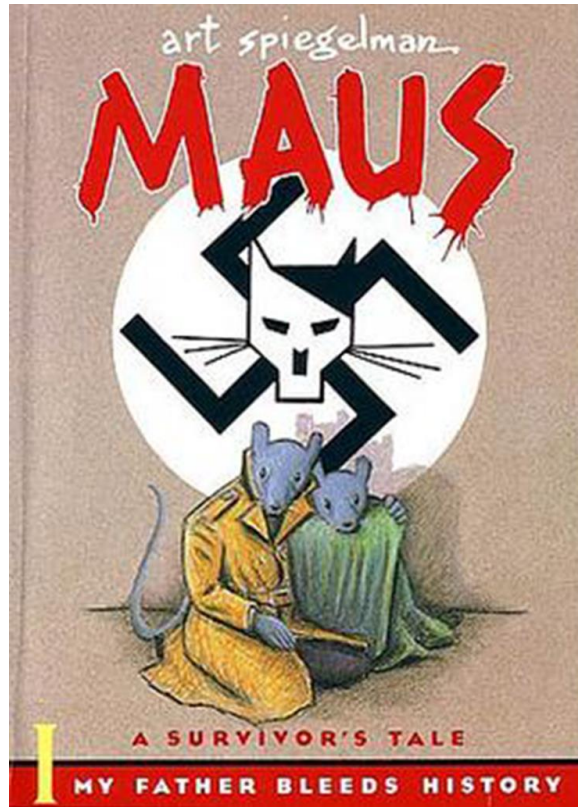
Bu baş, keskin ifadeyle, deliliğe evrilmiş psişik üzüntüyü hissettirmektedir. Bu sebeple '*Şizofren Baş*' olarak da adlandırılan yüzü olmayan insan başını anımsatan formdur. İnsanın gitgide düşünme yeteneğini kaybetmesini ifade eder. Tıpkı bunu kafaya çuval

geçirme işkencesiyle örtüştürebiliriz. Düşünsel varlığın bastırılması, bireyin karanlık ortamında stresin etkileri nedeniyle acı çekmesi gibi.

Aslında travmanın belirli bir öznesi yoktur. Birey, maruz kaldığı şiddet sonucunda travmatik bir ruh haline bürünebilir ve bu onu, devamında, kendisinin de şiddet eğilimi gösteren bir kişiye dönüştürebilir. Yani şiddet gören şiddet gösterene dönüşebilir (Foster, 2017, s.223).

Fiziksel ya da psikolojik baskıya, işkenceye uğrayanlar (mağdurlar) her ne kadar travmaya uğramış bireyler olsalar da, bunlara sebep olan suçluların (faillerin) travmalarını da göz ardı etmemek doğru bir yaklaşım olacaktır.

'Failin travması' kavramıyla yüzleşmek, onu anlamak ve varlığını kabul etmek özellikle toplu felaketlerden, katliamlardan ve savaşlardan sonra failin rehabilitasyonu da içeren bütünlüklü bir iyileşme ve uzlaşma süreci için önemlidir. Failin travması, genel kanının aksine bir anlatıyı görünür kılmaya çalışırken, travmanın sadece psikolojik ekseninde ele alınmasının ötesinde travmanın içinde konuşlandığı ahlaki zeminini ortaya çıkarmayı amaçlar. Dolayısıyla travmayı salt psikolojik, tarafsız olmaktan çıkararak kendi öznelliğiyle buluşturur (İbrişim, 2017).



Görsel 28. Art Spiegelman. Fare / Maus. 1980-1991. Erişim: 21.02.2022, bit.ly/3XJSVVA

Toplu felaketlerin, kıyımların ve savaşların ardından fail, gerek edebiyatta gerekse sinemada çoğu kez grotesk ya da karikatürümsü biçimde temsil edilir. Bunun en bilindik örneği Art Spiegelman'ın Maus-Hayatta Kalanın Öyküsü'dür. 1948 Stockholm doğumlu ünlü çizer Art Spiegelman, Polonya gettolarından sağ kurtulabilen bir babanın oğludur. Spiegelman Maus'da, babasının "ölüm kamplarında", 1939-1945 yılları arasında bir Yahudi olarak yaşadığı kabus dolu günleri, kedi'nin (Nazi) fare'yi-maus (Yahudi) kovalamasına benzettiği güçlü ve karşı bir grafik-romanla okura anlatır (Görsel 28) (İbrişim, 2017).

Savaşların, kıyımların ya da felaketlerin sorumlusu olan "fail"lerin, işledikleri suçlar nedeniyle kimi zaman acı çektiklerini, kendi içlerinde sorgulamalar yaptıklarını söyleyebiliriz. Suçluluk kaygıları, vicdanlarını sorgulamaları tıpkı "mağdur"lardaki suskunlaşma (dile dökülemede), içe kapanma olarak kendini gösterebilir. Öldürmeyi, işkence yapmayı tercih eden "fail"ler, bu tercihlerinin ağır yüklerini hayatları boyunca taşıyabilmektedirler.

İnsanın maruz kaldığı şiddet kişiden kişiye değişse bile, her bireyi etkileyen sıkıntı ve huzursuzluk kavramları hem psikolojik, hem felsefi bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Huzursuzluk, bireyin hayatında yarattığı anlam kaygı sonucu gelişmektedir.

Umutsuzluğu, ölümcül hastalık olarak nitelendiren Kierkegaard'a göre, birey kendisini bırakılmış, terk edilmiş hissettiğinde karamsarlığa kapılır. Dünyevi yaşam içinde insanın sınırları bellidir. Bu sonluluğu ve sınırlılığı içinde insan acizdir. Doğa güçlerine ne karşı koyabilmekte ne de onunla mücadele edebilmektedir. Bu büyük evren içinde bir başına olan insan ne yapacağını bilemez durumdadır. Var olan her şey onun gücünün üstündedir. Bu çaresizlik düşüncesi kişiyi umutsuzluğa sürükler. Kendisinin üzerinde mutlak güce sahip bir varlığın olmasına ihtiyaç duyar (Çelebi, 2013, s. 259).

Modern insanın değişmez yazgısı umutsuzluk ve beraberinde getirdiği huzursuzluk bireyi öyle bir karamsarlığa iter ki, süreç içinde kişi anlam duygusunu kaybeder. Bunun sonucunda yalnızlık ve yabancılaşma hissiyle beraber nevroitik ruhsal ifadeler ortaya çıkar.

'İsimsiz' adlı aşağıdaki çalışmada yine gazete ve kraft kağıdıyla biçimlendirilmiş bir figür görülmektedir. Bu çalışmada bedenin konumu ve duruşu kollarının tamamen vücuduna sarılıp, bütünleşmesi dışarıya kendini tamamen kapamış, korkmuş bir bireyi temsil etmektedir. Dışarıya karşı yabancılaşmış, tehditlere karşı kendini korumaya çalışan yalnız bir bireydir (Görsel 29).



Görsel 29. Derya Uzun. İsimsiz. 2018.

(Kraft kağıdı, gazete kağıdı, duvar kağıdı tutkalı, 70x75x85 cm).

Kendisine bir çıkış kapısı bulamayan, kendi kabuğuna çekilen modern insan huzursuzluğun pek çok türünü nevrotik bir biçimde yaşamaktadır. Toplumsal yaşamda maruz kaldığı trajediler ve baskılar sonucu, inanç- güven yitimi duygusuna kapılmaktadır.

'*Helezonik Beden*' adlı çalışma ise, bir önceki çalışmanın başka bir versiyonu olarak görülebilir. Kumaşla kaplanmış borular birleştirilip, aralara kraft malzemesi kullanılarak kraft kağıdı ile biçimlendirilen eller yerleştirilmiştir. Bu biçim yarı insan olan bir bedeni temsil eder. Başsız, cinsiyetsiz yeniden hayal edilmiş bir nesnedir. Bu kıvrılan, birbirini üzerinde dolanan, spiral kollar, bitmeyen-sonsuz huzursuzluğu temsil etmektedir. Bu huzursuzluk spiral şeklinde sonsuza kadar uzanır. Aralardaki eller bu sonsuz huzursuzluktan kurtulma çabalarıdır. Bu büyük huzursuzluk döngüsü, kendi içerisinde ilerledikçe birey, daha da çıkmaza yaklaşmaktadır (Görsel 30).



Görsel 30. Derya Uzun. Helezonik Beden. 2018.

(Kraft kağıdı, gazete kağıdı, duvar kağıdı tutkalı, kumaş, sprej yapıştırıcı, alüminyum boru, 90x90x60 cm).

19. yüzyıl yazarlarından Dostoyevski eserlerinde genellikle yaşadığı dönemin, toplumun sefilliğini, sorunlarını felsefik bir dil ile anlatır. Eserlerinde günlük hayatımızda karşılaştığımız mutlulukları, korkuları, üzüntüleri vb. tüm duyguları yaşayan insanı anlatır.

Dostoyevski'nin metafizik huzursuzluklarının kökensel olduğunu dikkate almak gerekir, ancak yine de kutsal hikayenin bu geleneksel temsilleri -muhtemelen Alman sanatçı Hans Holbein'in tablosu ile karşılaşılan kadar-aklında lekesiz bir şekilde yer alıyor olmalıdır. Şiddetin geleneksel temsili, bu kompozisyonlarda, ikonografik sunum yoluyla aynı -dinsel- anlamı yeniden üretir, o anlamı teolojik bir suç, günah, kefaret, ceza ve kurtuluş terimleriyle kodlayarak dolaşıma sokar. Bu kodlar, bir anlamda belirli bir inancın ideolojik yapısının garantilenmesidir. Holbein'in kasıtlı ya da kasıtsız olarak yaptığı şey *Mezardaki İsa* ile bu kodları sökmesidir. 'Kutsal beden', burada, yalınlık halinde, şiddete maruz kalarak öldürülmüş, yalnız ve çaresizlikle katlaşmaya yüz tutmuş bir beden olarak gösterilmektedir. Tablo, bu noktada düşündürdüğü şiddeti kutsal bir hikayenin parçası olarak sunmaz, aksine kutsal hikayenin kodlarını bozar; gerçek'e işaret etme biçimiyle inancı ve geleneksel zihniyeti altüst edecek şekilde temsilin kendisini 'şiddet'e dönüştürür. Mesih'in cansız bedeninin bu sunumu, kutsal hikayeyi sekteye uğratar ve inancı dayanağı olan saf algılama dünyasında bir kırılmaya sebep olur. Yarı çıplak, açık yaraları ve dehşet içinde çarpılmış yüzüyle Mesih'in çarmıhtan indirilmiş, mezara konulmuş bedeni, bakışa başka hiç bir çıkış yolu bırakmayarak, teolojik ön kabullerin bir anda üstünü çizen jeste dönüşür. Tabloda görünen ışık bile kutsallığa değil, çürüyen bedenin kemikleri sayılır haldeki zayıflığına, açık gözlerin ve ağzın ürkütücülüğüne, dayanılmaz acıların yaralarına işaret etmekten başka bir işe yaramaz (Görsel 31) (<https://mutlaktoz.wordpress.com/2011/10/23/holbeinin-tablosu-karsisinda-dostoyevski/>)



Görsel 31. Hans Holbein. Ölü İsa'nın Mezarı'ndaki Bedeni / The Body of the Dead Christ in the Tomb. 1521. Erişim: 26.02.2022, bit.ly/3ZWDgnF

Holbein burada kutsal hikayeyi kendine özgü bir şekilde tekrar ele alır. Cansız bir bedene dönüşen İsa çürüyen bir beden halindedir. Dostoyevski'yi etkileyen şey bu olayın ifade edilmiş biçimi olmuştur. Nasıl bir baba bunu oğluna yapar? Adaletin, iyiliğin anlamını sorgular. Dostoyevski'nin karşılaştığı bu metafizik huzursuzlukları sonucu inaç inançsızlık tartışmaları *'Budala'* isimli kitabında da görülmektedir.

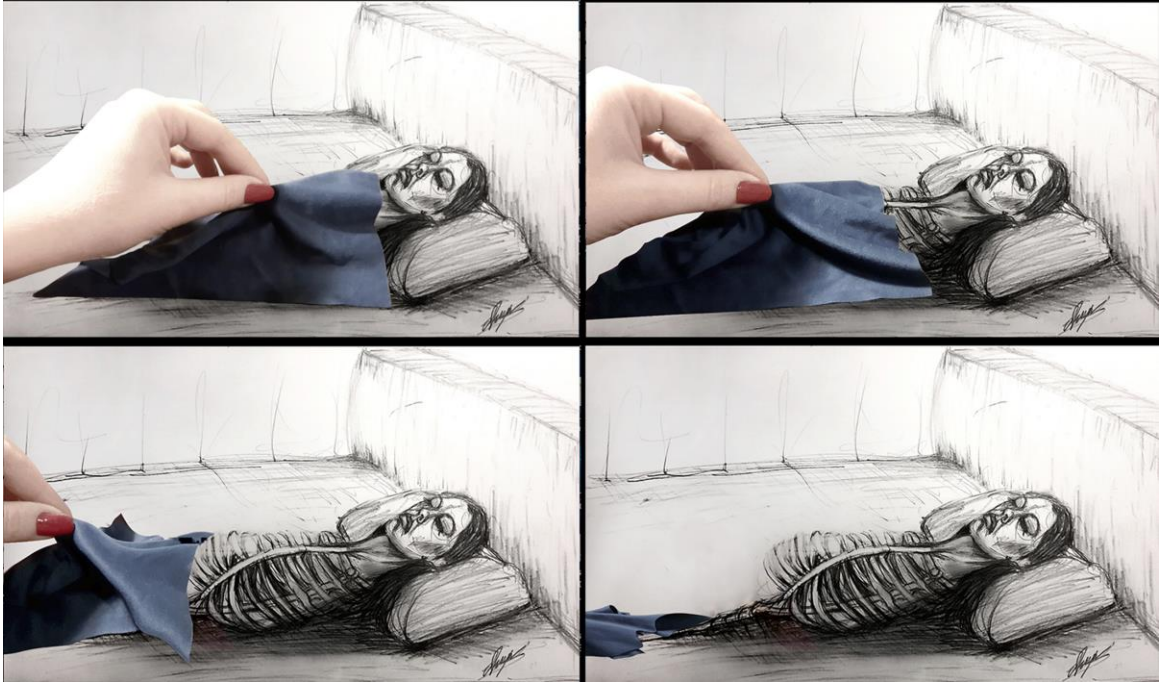
Marksist bir yazar ve teorisyen olan Christopher Caudwell'in belirttiği gibi; "Sanat, dış gerçekliği kendi anlatımımızla aydınlatırken bize kendimiz hakkında şeyler söyler. Hiç kimse kendine doğrudan doğruya bakamaz, ama sanat Evren'den öyle bir ayna yaratır ki, onun içinde kendimizi olduğumuz gibi değil fakat toplum aracılığıyla gerçeklikle ilişki içinde olmak gibi bir potansiyele sahip olarak bir an fark ederiz" (Bilir, 2015, s. 179).

Buradan yola çıkarsak, geçmişten günümüze kadar yaşanan, uzak ya da yakın tüm travmatik olayların aslında fark edilmeden etkisi altında kaldığımızı söyleyebiliriz. Şiddeti, acıyı vs. konu edinen bir gazete haberi, bir film, bir fotoğraf, bir kitap ya da bir tablo (Dostoyevski'nin metafizik huzursuzluğu) gibi yaşanan tüm trajediler, bize farklı kanallardan, dolaylı yollardan bizlere aktarılmaktadır.

'İsimsiz' adlı bu çalışmada, kraft kağıdıyla kaplanmış bir beden görülmektedir. Bu bedendeki duruş, pozisyon ve ifade ile Holbein'nin *'Ölü İsa'*sındaki anlatımını görsel olarak benzeştirebiliriz. Burada her ne kadar ölmüş bir beden görsek de, aslında hala yaşayan ve acı ve ıstırap ile sarınmış, demirlenmiş huzursuz bir beden görülmektedir. Bedenin maruz kaldığı şiddet hala canlı ve devam etmektedir (Görsel 32).



Görsel 32. Derya Uzun. İsimsiz. 2018. (Kraft kağıdı, gazete kağıdı, duvar kağıdı tutkallı, 45x175x30 cm).



Görsel 33. Derya Uzun. Huzurlu-Huzursuz. 2020. (Stop motion animasyon).

Adobe Photoshop programı kullanılarak stop motion animasyon tekniğiyle yapılan bu 'Huzurlu-Huzursuz' adlı çalışma 'Görsel 32'deki çalışmanın diğer bir versiyonu diyebiliriz. Teknik olarak farklı, anlatılmak istenilen temel olarak aynıdır. Üzeri örtülmüş, 'huzurlu', uyuyor gibi görünen figürün, örtünün yavaşça çekilmesiyle, çürümüş, sadece kemikleri kalmış olduğu görülmekte ve izleyiciyi sürpriz bir şekilde huzursuz etmektedir. Bu çürümüşlük, bireyin saklı travmalarını simgelemektedir (Görsel 33).

'Pietà', bir Meryem Ana heykelidir ve kucağında ölü İsa Mesih'i tutmaktadır. Belçikalı sanatçı Berlinde De Bruyckere de, Michelangelo'nun bu 'Pietà'sını tekrar yorumlamıştır (Görsel 34). Balmumu, epoksi, metal ahşap, minderlerle yapılan bu çalışmada De Bruyckere belirli bir tarihi olayı anlatmaktan daha fazlasını yapmaktadır. Burada vurgulanmak istenilen, acı kavramına vurgu yaparak, ıstıraplı bir hayatı zaman yolculuğu ile günümüze taşımaktır. Birbirimize yapılan işkenceleri, baskıları, şiddeti gösteriyor (Görsel 35).



Görsel 34. Michelangelo Buonarroti. Pietà. 1497–1499. (Mermer). Erişim: 07.03.2022, bit.ly/3HIEZvv



Görsel 35. Berlinde De Bruyckere. Pieta. 2007-2008.

(Balmumu, epoksi, metal ahşap, minderler). Erişim: 07.03.2022, bit.ly/3wiC00P

Neredeyse tekinsiz bir gerçekçilik sergileyen balmumu heykellerinin parçalanmış bedenleri, insan bedenini sabit bir varlık olarak görmek yerine, büyüme ve çürüme arasında sürekli bir dönüşüm sürecine maruz kalıyor gibi görünüyor. Böylelikle sanatçı, sorularını insan hayatının son hali çerçevesinde dile getirmeyi başarırken, her bir bedenin kişisel, sosyal ve politik süreçler nedeniyle başkalaşım geçirdiği gerçeğini ele alıyor.

Yarım yüzyıldan fazla bir süredir Magdalena Abakanowicz, İkinci Dünya Savaşı sırasında büyüyen deneyimleri ve Polonya'daki Sovyet hakimiyetiyle şekillenen, insan olmanın sıkıntılı ve kırılğan durumunu irdelemektedir. Sanatçının '*Anatomi Döngüsünden: Anatomi 18*' adlı heykeli bir tür alegorik tiyatroyu gözler önüne sermektedir. Bu ünlü '*Yürüyüş Figürleri*' resmi bir titizliği korurken, ironik bir anlatım içeriği yansıtmaktadır. Paradoksal olarak, bu devasa heykelsi figürler sessiz bir anonimlik anlamına gelir. Başsız ve kolsuz, akıl almaz derecede hayati, erkeksi figürler çoğunlukla dik durur, sert bir pozla modellenmiştir. Önlenemez bir hümanizm ile kıyamet sonrası bir kabus arasındaki

boşlukta kalmış gibi bir tür ürkütücü figürlerdir. Her iki durumda da, insansı biçimleri belirli bir görsel gerilimi, güçlü bir belirsizlik durumunu ortaya çıkarmaktadır.



Görsel 36. Magdalena Abakanowicz. Anatomi Döngüsünden: Anatomi 18 / From the Anatomy Cycle: Anatomy 18. 2009. (Çuval bezi, ahşap, çelik). Erişim: 07.03.2022, bit.ly/3D1OihS

Abakanowicz'in figürleri aynı anda var olan ve olmayan, tıpkı Beckett'in absürdist oyunu *'Waiting for Godot (1953)'* gibi meydan okurcasına ilerlemektedir. Bu figürler, harekete geçip geçmeme konusunda tereddüt etmektedirler. Onlar sadece oldukları şey için var olurlar: zaman ve mekanda kurbanlardır (Görsel 36).

'Bekleyiş' adlı çalışmada kraft kağıdı ve cizlavet (gislaved) adlı kauçuk, lastik ayakkabılar kullanılmıştır. 1930' lu yıllardan beri özellikle kırsal kesimlerde kullanılan bu ayakkabılar ucuza mal edildikleri için, genellikle gelir seviyesi düşük insanlar tarafından tercih edilmektedir (Görsel 37).



Görsel 37. Derya Uzun. Bekleyiş. 2018.

(Kraft kağıdı, Gazete kağıdı, duvar kağıdı tutkalı, cizlavet, 20x42x135 cm).

Sefil görüntüsüyle, varoluşsal sıkıntıları yansıtan bu kara lastik ayakkabılar, çalışmada uzun süre bekleyen, çaresiz, ilerlemesi gereken yerde, bir umuda bağlanıp kımıldamadan öylece duran bir bireyi simgelemektedir. Bir yandan hayatın anlamsızlığının içinde debelenirken, diğer yandan bir umut ile bazen ne beklediğini bile bilmeden beklemeye devam etmektedir.

Belki de bu umut, Samuel Beckett'in '*Godot'yu Beklerken*' adlı kitabındaki Godot'dur. Godot belki mutluluk, belki ölüm, belki sevgi, belki de tanrıdır. Onu beklemek ebedi bir mutsuzluktur belki de. Aslında hayatımızı yönlendiren ve belirleyici olan şey, hareket etmemizi sağlayan vazgeçişlerdir. Hayatı zorlaştıran vazgeçmek değil, beklemektir. Tıpkı Godot'yu beklemek gibi...

Bireyin travma ile mücadelesi sonucunda bedende ve ruhta bıraktığı izleri en çarpıcı bir biçimde sunan Berlinde De Bruyckere bu travmatik izleri, gerçekçi beden formlarını deforme ederek, parçalayarak sunmaktadır. Biçimsiz figürleri anatomik olarak insan ve hayvan uzuvlarını birleştirmektedir. Bu uzuvlar, kısmen dallara dönüştürülmüş insan

figürlerini içeren bedenlerdir. Balmumu heykelleri yavaş yavaş insan vücudundan bitki ve hayvan arasındaki yaratıklara doğru evrilir. Figürlerinde genelde kafa yoktur. De Bruyckere bir figürde kafanın varlığının ya da yokluğunun önemsizliğini dile getirir. Onun için figür sadece zihinsel bir durum olarak bir bütündür.



Görsel 38. Berlinde De Bruyckere. Marthe. 2008. (Mum, epoksi, metal ve ahşap).

Erişim: 18.05.2022, bit.ly/3kz0JLC

Sanatçının tekinsiz bedenlerine en iyi örnek işlerinden birisi de 'Marthe' adlı çalışmasıdır. Bu figür başsız, uzuvları ağaç dallarına dönüşmüş, öne doğru eğilmiş, darmadağın, yarı insan olan bir bedendir. Bedenin bu pozisyonu ile acı ve ıstırabın bir varlığa nasıl demirlendiğini vurgulamaktadır. Gerçekçi insan anatomisine rağmen, cinsiyetsiz, başsız, etkisiz, yeniden hayal edilmiş bir figürdür. Yaratılış, evrim ve çürüme temalarını ustalıkla somutlaştırmıştır. Sanatçı bu çalışmasında, insan bedeninin ve ruhunun sabit olmadığını, büyüme ve çürüme arasındaki dönüşümünü göstermektedir (Görsel 38).

Marthe (2008), dualite (ikili denge) içinde, iğrenç ama yine de yarı insan bir bedendir. Dal benzeri uzuvlar el ve kolları anımsatır. Gerçekçi fizikselliğine rağmen cinsiyetsiz, başsız, durağan, yeniden hayal edilmiş bir nesnedir. “Kafası kesilmiş bir beden olmasına rağmen bunu göremezsiniz. Bu sebeple, artık bir başın varlığının gerekli olduğunu düşünmüyorum. Figür bir bütün olarak zihinsel bir durumdur. Bu nedenle bir başın varlığı veya yokluğu önemsizdir.” (https://www.saatchigallery.com/artist/berlinde_debruyckere)

Sanatta bedenın tuhaflaşmış, yabancılaşmış, huzursuz ve endişe dolu bir belirsizliğe dönüşmüş halini, her sanatçının bunu ele alış biçimi farklıdır. Bu sebeple sanatçının yaratı dürtüsü, bu duyguları dışavurumu çeşitlilik göstermektedir. Sanatçının yaşadığı bu yoğun duygularla, nesnelere yeniden ele alış, farklı ifade biçimlerini oluşturmaktadır.



Görsel 39. Derya Uzun. *İsimsiz*. 2018. (Kontur plak, kumaş ip, boya, 65x170 cm).

‘İsimsiz’ adlı çalışmada “beden”, diğer çalışmalardan farklı olarak –biçimi parçalamak, deforme etmek yerine- daha yalın bir formda oluşturulmuştur. Bu biçim, suntu kesilmiş cinsiyetsiz bir figürdür. Sunta üzerinde ufak delikler açılmış, bu deliklerden ipler sarkıtılmıştır. İpler sayesinde kafası ve hiç bir uzvu belirgin olmayan siyah bir silüete dönüşmüştür. Deliklerden çıkan ipler, bireyin baskıların, şiddetin esaretinde yaşamasını ve onlara bağımlı olmasını temsil etmektedir. Bu sebeple, ölümlü varlığımızın kırılğan yapısını anlatan, sıkıntılı bir bedendir. Figürde siyah renk ise acıyı ve matemi temsil

etmektedir. Duvarda asılı durması, izleyicide bir yabancılaşma duygusu yaratmaktadır. Aynı zamanda izleyiciyi tekinsiz bir alana sürüklemektedir (Görsel 39).

Doğuştan ya da sonradan travmaya maruz kalmış insan, her zaman duygularını ifade edemez. Her travma herkeste aynı etkiyi yaratmadığı için, bazen kişinin yaşamış olduğu ruhsal kaygıyı, dehşeti, acıyı yüzünde göremeyiz. Ne yazık ki, bu ifade edememe, gösterememe hali ve kişinin her şeyden kendini soyutlaması daha yoğun psikolojik nedenlere sebep olmaktadır.

Demokratik toplumlarda bireyin düşüncelerini özgürce söylemesi en doğal davranışlardan biridir. Fakat günümüzde, sözde modern zamanlarda artık insanların baskılardan ve yaptırımlardan çekinmesi, bireyin özgürce konuşamamasına, istediği gibi hareket edememesine neden olabilmektedir. Yani birey kendisine “otosansür⁶” uygulayabilir.

Bu bağlamda kişi ‘*Otosansür*’ adlı çalışmada ifadesiz bir yüz görmekteyiz. Artık o, kişilerden, baskılardan kısacası hayattan daha fazla zarar görmemek için, kendine her anlamda sansür uygulamış bir bireye dönüşmüştür. Bu çalışmadaki yüz kısmı, kendi yüzünden alçı beziyle kalıbı alınmış, üzeri kısımlar gibi kraft kağıdı ile kaplanmıştır. Yüz kısmı siyah renge boyanmıştır. Bu sebeple uzaktan bakıldığında yüz tamamen görünmemekte, sadece bir delik olarak algılanmaktadır. Yaklaşınca bu delikte bir yüz belirlemektedir (Görsel 40).



Görsel 40. Derya Uzun. Otosansür. 2018.

(Kontur plak, kraft kağıdı, duvar kağıdı tutkalı, alçı bezi, spreyci boya, 70x85x15 cm).

⁶ Otosansür isim, Fransızca autocensure. Kişinin veya kurumların kendi kendilerini kısıtlaması (TDK).

Yaşadığımız çağda, özellikle otoriteler tarafından uygulanan yaptırımlar ve baskılar sonucunda, insanların kendi sorunlarını, sıkıntılarını dile getirememeleri önemli bir sorun haline gelmektedir. Bu da sağlıklı bireylerin ve toplumların gelişmesinde engel olmaya devam etmektedir. Varoluşu ile ilgili kaygılar duyan ve bunu dile getiremeyen hastalıklı bir toplum meydana gelmektedir.

İnsanlık tarihinde yaşanan savaşlar, hastalıklar, soykırımlar, işkenceler, gibi büyük etkileri olan olaylar sonrasında “travma”, sanatçıların işlerinde oldukça fazla görülen bir kavram olmaktadır. Ruhsal sorgulamalar, baskılar, haksızlık ile karşı karşıya gelen insanlığın acıları, travmaları sanat eserlerinde sık sık karşımıza çıkar.

Sanatta travmatik insan hallerini, en iyi ifade etme yolu ise portre çalışmalarındır. Çünkü insan duygularını, yüzdeki ifadeler ile betimlemek her zaman daha etkili olmuştur.



Görsel 41. Derya Uzun. Kaygı. 2018. (Kraft kağıdı, kömür kalem, kuru boya kalem, 138x135 cm).

'Kaygı' isimli çalışma insanın hissettiği korkuyu ve endişeyi direkt anlatan bir çizimdir. Bu çizim Kraft kağıdı üzerine kömür ve pastel kalem ile çizilmiş bir desendir. Yüzdeki ve ellerdeki deformasyon, bakışlardaki korku ve ne yapacağını bilememe hali, yaşanan kaygıyı net bir şekilde ifade etmektedir. Korkudan sonra meydana gelen adrenalin, yüzde ve kollarda değişime neden olmuştur (Görsel 41).

Bir diğer 'Düşüş' adlı çalışmada kraft kağıdı üzerine kömür ve pastel kalem kullanılmıştır. Korku, çaresizlik ve huzursuzluk karşısında ruhsal anlamda alarm vermiş ve yardım isteyen bir figür görülmektedir. Figürdeki asimmetrik duruş, içimizdeki yardım etme ve acıma duygusunu güçlendirmektedir (Görsel 42).



Görsel 42. Derya Uzun. Düşüş. 2018. (Kraft kağıdı, kömür kalem, kuru boya kalem, 158x125 cm).

Çirkinliğin, alışılmış olanın dışına çıkmanın, groteskin hüküm sürdüğü bu iki çizimlerde, bireyin yaşadığı travmatik durumlar yoğun olarak vurgulanmaktadır. Bu sebeple figürler, karanlık, kaotik ve ürkütücü görünmektedir (Görsel 41-42).

SONUÇ

Yaşamımız boyunca hepimizin Őu ya da bu Şekilde maruz kaldığı, toplumun ve çevrenin getirdiği olumsuzlukların ve kaosun insan üzerinde yaratmış olduğu travmatik etkiler plastik sanatlar alanında da incelenmiştir. Sanatçılar çalışmalarında bu etkileri betimlerken çeşitli olanaklardan, sıra dışı malzemelerden faydalanmışlardır. Sanatçılar oluşturdukları eserler sayesinde, izleyicilerin travmaya tanık olmasını ve kendilerine dışarıdan bakarak gerçekliği sorgulamalarını sağlamışlardır. Bir yandan yaşanan acıların, Şiddetin rahatsız edici doğasının sanatsal yollar ile nasıl anlatıldığı ve kişinin anlayamadığı, bilmediği olayları ya da birebir yaşamadığı travmaları anlamak için izleyicide empati duygusunun gelişmesini sağlamıştır. Sanatçılar Şiddet ve travma kavramı karşısında eserlerinde diyalogu açık tutarak bu olgulara çözüm bulmaya çalışmış, geçmiş ve Őu zamanı daha iyi anlamamıza olanak vermişlerdir.

'*Sanatta Travma ve Beden*' adlı sanatta yeterlik raporunda travma kavramının ortaya çıkışı, çeşitli sanat dallarında betimlemeleri örnekler doğrultusunda araştırılmıştır. Devamında travma olgusunun sanatta, geçmişten günümüze kadar olan değişim serüveni irdelenmiş, farklı malzemeler ile çalışmalarda nasıl biçimlendirildiği gösterilmiştir.

Yapılan araştırmalar sonucunda raporun uygulamalar bölümü içinde yer alan çalışmalarda, travma olgusu eşliğinde oluşturulan beden imgeleri benzer sanatçı çalışmaları ile karşılaştırılmıştır. Kullanılan malzeme ile birlikte bu beden imgeleri, grotesk öğeler ile (deforme edilerek, büyülterek, sıkıştırılarak, parçalayarak) çalışmalarda ifade edilmiştir.

Sonuç olarak Şiddet olgusunun yaşamımız boyunca her zaman, her yerde karşımıza çıktığı ve bu olgu sonucunda oluşan '*travma*' ile birlikte yaşamın, bizlerde yarattığı hasarların (psikolojik ve fiziksel), sanat alanında nasıl dile getirildiği, çalışmanın ana konusu olmuştur.

KAYNAKLAR

- Albayrak, Ahmet. (2011). Seville, Freud, Bacon Ve Tuymans'ın Paletindeki Çileli Beden Teorisi, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20, s. 2.
- Ancet, Pierre. (2010). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*. (E. Topraktepe, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ansen, Selen. (2012). Berlinde De Bruyckere: Yara. Arter. Erişim: 22.05.2020. <https://www.arter.org.tr/yayin-detay/berlinde-de-bruyckere-yara/18>
- Arendt, Hannah. (1996). Şiddet Üzerine. Bülent Peker (Ed.) *Cogito: Şiddet*, s. 7-21. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arı, M., Dutlu, D. (2020). Foucault ve Agamben Düzleminde Biyo-Politika, *Dergi Park*, 4, s. 168.
- Askew, L., Taylor, R. (2008). Magdalena Abakanowicz, Embryology, 1978-80. TATE. Erişim: 12.05.2019. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/abakanowicz-embryology-t12958>
- Atayman, Veysel. (2003). *Şiddetin Mitolojisi*. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Aytaç, Ömer. (2005). Modern Bürokrasiler Ve Yabancılaşma Ethosu. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, s. 328.
- Bal, Ali Asker. (2009). Çağdaş Türk Resminde İmge Örüntüsü Bağlamında Beden Temsilleri. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi*, 2, s 40.
- Baudrillard, Jean. (2018). *Kötülüğün Şeffaflığı - Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme / Terörizmin Aynası*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berlinde De Bruyckere. Saatchi Gallery. Erişim: 18.05.2022 https://www.saatchigallery.com/artist/berlinde_debruyckere
- Beyaz, Gülderen Görenek. (2017). Bilinen İlk Resimlerden Günümüze Resim Sanatında Siyah. *İdil Dergisi*, 6/39, s. 3324.

Bilir, Ayşe. (2015). Magdalena Abakanowicz ve “Agora” Adlı Yerleştirmesi. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* 5 / 2, s. 179-180.

Boynukalın, A. R., Doğan, N. (2020). Tektipleren Beden Ve Siborg Sanat, *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, / ISSN: 1309-9302, s. 887.

Chul Han, Byung. (2016). *Şiddetin Topolojisi*. (D. Zaptçiođlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Çabuklu, Yaşar. (2006). *Bedenin Farklı Halleri*. İstanbul: Pusula Yayıncılık.

Çelebi, Vedat. (2013). J. P. Sartre Ve S. Kierkegaard’ın Varoluşçuluk Düşüncelerinin Karşılaştırılması. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 23, s. 2.

Korkmaz, Aslıhan Yeşim. (2019) Mavi Ve Pembe Dönemleriyle Picasso. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, s.4.

Çil, Hüseyin. (2017). Toplumsal Dünyanın Bedensel Terimleri: Durkheim, Simmel Ve Weber Sosyolojisinde Bedenin Yeri. *SEFAD* 37, s. 460.

Dede, Bayram. (2018). Alman Ekspresyonist Sanat Eserinde Estetiksizleřtirmenin Nedenleri. *Ulak Bilge*, 6/ 29, s. 1321.

Ergüden, Işık. (1996). Örnek Bir Şiddet Mekanı: Hapishane. *Cogito: Şiddet*. s. 109-116. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Feyzioğlu, Hülya Ulaş. (2008). Otorite Nesnesi Olarak Beden / Yabancılaştırılan Beden. *Hacettepe Üniversitesi Sanat Yazıları*, 19, s. 92.

Foster, Hal. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü* (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foster, Hal. (2011). *Zoraki Güzellik*. (Ş. Kaptan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Issa, Ahmed. (2013). Backs by Magdalena Abakanowicz (1976-1980). Culture Mechanism. Erişim: 12.05.2020. <http://culturemechanism.blogspot.com/2013/04/backs-by-magdalena-abakanowicz-1976-1980.html>

İbrişim, Deniz Gündoğan. (2017). *Failin Travması: Travmanın İnsani Zemini Üzerine Düşünmek*, Oggito. Erişim: 19.01.2020.

Jacob, Mary Jane. (2013). Magdalena Abakanowicz'in "İnsanlık Serüveni / The Human Adventure" Sergi Kataloğu. (R. Bragner, Çev.) *İstanbul: Akbank Sanat*. s.36

Kacakkova. (2011). İnanç Krizi: Holbein'in Tablosu Karşısında Dostoyevski. Erişim: 26.02.2022. <https://mutlaktoz.wordpress.com/2011/10/23/holbeinin-tablosu-karsisinda-dostoyevski/>

Kandinsky, Wassily. (2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (G. Ekinci, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Kaya, Meltem. (2019). Zygmunt Bauman Ve Akışkan Modernite Kuramına Genel Bakış. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 12, s. 62.

Keskin, Ferda. (1996). Foucault'da Şiddet Ve İktidar. *Cogito: Şiddet*. s. 117-122. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kılıç, Çiğdem. (2008). Antonin Artaud Ve Şiddet. *Yaşar Üniversitesi Dergisi* 3/10, s. 1261.

Le Breton, David. (2016). *Ten ve İz / İnsanın Kendini Yaralaması Üzerine*. (İ. Yerguz, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Madeline. (2017). Magdalena Abakanowicz, Backs, 1976-82. *Women in Art History*.

Erişim: 12.05.2019.

<https://madelinesarthistoryblog.wordpress.com/2017/05/09/magdalena-abakanowicz-backs-1976-82/>

Meisel, Martin. (2019). *Kaos İmgelemi / Kaosu Şekillendirmek*. (M. Moralı, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Michalska, Magda. (2021). Scandalous World of Hans Bellmer: Dolls, Ropes, and Erotic Photography. *DailyArt Magazine*. Erişim: 20.10.2021.

<http://www.dailyartmagazine.com/scandalous-world-of-hans-bellmer/>

Moses, Rafael. (2018). Şiddet Nerede Başlıyor? Ayşe Kul (Çev.) *Cogito: Şiddet*. s. 23-27. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Müller, Lothar. (2018). *Beyaz Büyü: Kağının Çağı* (S. Altınçekiç, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Oskay, Ünsal. (1996). Efendi/Köle İlişkisi Açısından Şiddet Ve Görünümleri Üzerine. *Cogito: Şiddet*. s. 185-195. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pösteki, Nigar. (2019). Şiddet, Sinema Ve İletişim. *Kurşun Kalem Edebiyat Dergisi* 52, s.15

Sarıbaş, Ayşen. (2019). Sanatta Şiddet. *Kurşun Kalem Edebiyat Dergisi*, 52, s. 29

Su, Süreyya. (2017). *Güzelin ve Çirkinin Ötesinde / Estetiğin Halleri*. İstanbul: Can Yayınları.

Teber, Serol. (2009). Melankoli: Normal Bir Anomali. İstanbul: Say Yayınları.

Terbaş, Özden. (2012). Boyalı Kuş'un Kanat Sesleri. *Cogito: Tuhaflık ve Yaratıcılık*. s. 137-148. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yılmaz, Suzan Tepe. (2016). Geçmişten Bugüne Kimlik Göstergesi Olarak Sanat, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 42, s. 997.

ETİK BEYAN

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

02/02/2023

Derya UZUN

SANATTA YETERLİK SANAT ÇALIŞMASI
RAPORU ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Sanatta Travma Ve Beden

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
30/01/2023	86	114,429	13/01/2023	6	2002432372

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (02/02/2023)

Derya UZUN

Öğrenci No.: N11153666

Anasanat/Anabilim Dalı: Heykel Anasanat Dalı

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	x		

DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR.

Prof. Refa EMRALI

PROFICIENCY IN ART
ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title: Trauma And The Body In Art

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
30/01/2023	86	114,429	13/01/2023	6	2002432372

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (02/02/2023)

Derya UZUN

Student No.: N11153666

Department: Sculpture

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	X		

SUPERVISOR APPROVAL APPROVED

Prof. Refa EMRALI

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

02/02/2023

Derya UZUN

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.