

YARALI ESTETİK

ŞİDDETİN SANATTA
TEMSİLİ VE DÖNÜŞÜMÜ
(19. ve 21. YÜZYIL)

Yazar
ÜNSAL BAHTİYAR



BİDGE Yayınları

**YARALI ESTETİK: ŞİDDETİN SANATTA TEMSİLİ VE
DÖNÜŞÜMÜ (19. ve 21. YÜZYIL)**

Yazar: DR. ÖĞR.ÜYESİ ÜNSAL BAHTİYAR

ISBN: 978-625-372-799-4

1. Baskı

Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL

Yayınlama Tarihi: 04.08.2025

BİDGE Yayınları

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374

Yayın hakları © BİDGE Yayınları

www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya /
Ankara



İçindekiler

<i>SANAT, ŞİDDET ve BELLEK ARASINDA KIRILGAN BİR DİYALOG</i>	7
Giriş.....	7
Bölüm 1 Şiddet ve Sanat İlişkisi	10
Yaratıcılık, Güç ve Şiddet	10
Şiddetin Görünümleri: Sadece Bir Eylem mi, Yoksa Bir Dil mi?	11
Psikolojik Bir Derinlik: Fromm'un Şiddet Tipolojisi	12
Görelî Bir Gerçeklik: Kimin Şiddeti Meşru?	13
Günümüz İçin Bir Çerçeve: Şiddetin Yeni Halleri.....	14
Şiddet, Güç ve Güçsüzlük.....	14
Kolektif Bilinçdışı ve Estetik Direniş	15
Modern Sanat Pratiklerinde Şiddetin Temsili	16
Sanat, Beden ve Kırılgnalık	17
Bölüm 2 – 19. ve 21. Yüzyıllar Arasında Toplumsal Şiddet Olaylarının Sanat Alanlarına Etkileri.....	18
Tarih, Güç ve Sanatın Ortak Zemini	18
19. ve 20. Yüzyıl: Krizler, Savaşlar ve Sanatın Dönüşümü	19
Birinci Dünya Savaşı ve Fovizm'in Parçalanın Ruhu	19
Sanat, Savaş ve Bellek	21
Fütürizm: Gürültünün Sanatla Buluştuğu Manifesto	21

Gürültünün Sanata Dönüşümü	21
Fütürist Müziğin Şiddetle Diyalogu.....	22
Kurallara Karşı Direniş: Akademiye Tepki.....	23
Fütürizm'in Yayılımı ve Eleştirel Temeli.....	24
Dışavurumculuk: Ruhun Çılgılığı, Şehrin Haykırışı.....	24
Kaotik Bir Zemin: Sanayileşme, Metropoller ve Ruhsal Çöküş	25
Sanatta Tepkisel Şiddet: Ruhun Estetik İsyanı.....	26
Kirchner ve Munch: Şehrin ve Ruhun İki Çılgılığı.....	27
Dışavurumculuktan Yeni Nesnelciliğe	30
Yeni Nesnelcilik: Estetik Bir Tanıklık.....	30
Savaşın Ardından: Görülen Gerçeğe Dönüş	30
Dışavurumculuk'tan Kopuş	31
Sosyal Gerçeklik ve Şiddet Estetiği	32
Tanık Sanatçılar: Grosz, Kollwitz, Dix ve Diğerleri.....	32
Otto Dix: Gördüğünü Göstermekten Kaçınmayan Göz.....	34
George Grosz: Toplumsal Maskelerin İronik Anatomisi	36
Käthe Kollwitz: Sessiz Çılgılıkların Görsel Hafızası.....	38
Dada: Sanatta Anlamsızlıkla Şiddet Arasında Bir Direniş.....	39
Tristan Tzara ve Breton: Dada'nın Manifestosu.....	41
Dada: Estetik Bir Tepkisellik Olarak Şiddet	41
Bauhaus'un Kapatılması: Estetik Özgürlüğe Yönelik İdeolojik Bir Şiddet	42

Sanayi, Tasarım ve Sanatın Buluştuğu Nokta: Bauhaus	42
Nazi Rejiminin Sanata Yönelik Şiddeti	43
Bauhaus'un Dağılışı: Modernizmin Küresel Yayılışı	44
Bauhaus'un Kapatılması: Estetik Alanda Kurumsallaşmış Bir Şiddet	44
İkinci Dünya Savaşı: Siyasal, Toplumsal ve Kültürel Şiddetin Kurumsallaşması	45
Ekonomik Buhrandan Totaliter Rejimlere	45
Nazi İdeolojisinin Yükselişi: Kitlelerin Şiddetle Terbiye Edilmesi	46
Eğitim ve Sanatın Şiddet Yoluyla Dizaynı	46
Soykırım ve İnsanlığın Altüst Edilişi	47
Sanatçının Tanıklığı	47
Christian Boltanski	48
Happening ve Sanatta Şiddet	49
Fluxus: Sanatta Süreklilik ve Direniş	50
Sanatın Kendini Yok Etmesi	51
Joseph Beuys: Eylemin Kendisi Sanattır	51
Nam June Paik ve Elektronik Sanat	52
Performans Sanatı: Bedenin, Belleğin ve Direnişin Sahnesi	52
Viyana Aksiyoncuları ve Ritüel Şiddet	52
Şamanizm ve Performansın Arketipleri	53
Belleğin Sahnesi: Diamanda Galás ve Stelarc	53

Şiddetin Doğrudan Yüzü: Chris Burden	53
İkonoklazm ve Saldırı: Alexander Brener.....	54
Bölüm 3 – Günümüz Savaşlarında Medyanın Rolü ve Sanatın Yeni Bedeni: "Sanal Ortam"	57
Körfez Savaşı ve Yeni Savaş Biçimleri.....	57
Medya ve Şiddetin Görselleştirilmesi	58
Sanal Ortamda Sanat ve Yeni Direniş Biçimleri	59
Performans, Medya ve Aktivizm	59
SONUÇ:	60

SANAT, ŞİDDET ve BELLEK ARASINDA KIRILGAN BİR DİYALOG

Giriş

Sanat ve şiddet ilişkisi, insanlık tarihi kadar eskidir. Savaşlar, çatışmalar, toplumsal krizler... Tüm bu yıkıcı süreçler boyunca sanat, kimi zaman bir tanık, kimi zaman bir anlatıcı, kimi zaman da doğrudan müdahale eden bir ses olmuştur. Özellikle 20. yüzyılın ortasından itibaren sanatçılar, yaşanan travmaları sadece belgelemekle kalmamış; aynı zamanda şiddeti sorgulayan, onu görünür kılan ve izleyiciyi düşündüren eserler üretmişlerdir.

Bu metin, ilk olarak 2003 yılında gerçekleştirdiğim yüksek lisans tezinden yola çıkarak şekillenmiştir. Çalışmada temelleri atılan sanat ve şiddet ilişkisine dair kuramsal tartışmalar, geçen zaman içinde hem tarihsel hem kavramsal olarak derinleşmiş, güncel bağlamlarda yeniden değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, metin hem akademik bir güncelleme hem de geçmişle bugün arasında kurulan yaratıcı bir diyalog niteliği taşımaktadır.

Bu araştırma, sanatın şiddetle kurduğu bu çok katmanlı ilişkiyi, özellikle 19. ve 21. yüzyıllar arasındaki toplumsal kırılmalar

ve dönüşümler üzerinden ele almaktadır. Sanayi Devrimi'nin getirdiği hızlı değişim, modernleşmenin etkileri, iki büyük dünya savaşı, soykırımlar ve günümüzde medya üzerinden yayılan şiddet, sanatın dilini de dönüştürmüştür. Artık sanat, sadece estetik bir nesne değil; sorgulayan, eleştiren ve dönüştüren bir ifade biçimi hâline gelmiştir.

Bu bağlamda, araştırma üç ana yöne odaklanmaktadır. İlk olarak, şiddetin tarihsel gelişimi ve sanatla kurduğu ilişki incelenmiştir. Ardından Dadaizm, Fütürizm, Ekspresyonizm, Happening, Fluxus gibi sanat akımları üzerinden, modern sanatın şiddeti nasıl kullandığı ve sorguladığı irdelenmiştir. Son olarak, günümüz sanatında dijital medyanın etkisi ve sanal ortamlarda şekillenen yeni sanat formlarının şiddetle olan ilişkisi ele alınmıştır.

Araştırma yöntemi olarak nitel analiz tercih edilmiştir. Sanat eserlerinin, kuramsal metinlerin ve sanatçı söyleşilerinin taranmasıyla oluşturulan bu çalışma; şiddeti yalnızca bir temsilden ibaret görmeyip, sanatın içinde nasıl işlevsel hâle geldiğini göstermeye çalışmaktadır. Bu noktada Erich Fromm, Judith Butler, Hannah Arendt ve Yves Michaud gibi düşünürlerin kuramlarından da yararlanılmıştır.

Bu metin, sanat ve şiddet ilişkisinin yalnızca geçmişte kalmadığını, günümüzde de sanatçıların bu zorlu meseleyle yüzleşmeye devam ettiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çünkü

sanat, zamanın ruhunu yakalamakla kalmaz; aynı zamanda onu şekillendiren, ona karşı duran ve yeni yollar öneren bir güçtür.

Bölüm 1 Şiddet ve Sanat İlişkisi

Yaratıcılık, Güç ve Şiddet

İnsanoğlunun karşılaştığı ilk büyük gerçeklik, ölümün kaçınılmazlığıdır. Bu varoluşsal deneyim hem şiddeti hem de yaratıcılığı besleyen temel bir gerilim alanı oluşturur. Yaratıcılık, bu nihai sona karşı bir başkaldırıdır; insanın ölümsüzlüğe duyduğu özlemin bir tezahürüdür. Rollo May, sanatçının bu karşı duruşunu şöyle ifade eder:

“Sanatçılar genellikle kendi iç imgelemleri ve hülyalarına dalmış yumuşak huylu insanlardır. Ama tamda bu onları baskıcı bir toplum için korkulu kılar. Çünkü sanatçılar, insanoğlunun süre gelen kafa tutma gücünün taşıyıcılarıdır. Kendilerini, Tanrı'nın Yaratılış'ta kaostan biçimini yaratması gibi, kaosun içine ona biçim vermek için gömmeyi severler. Gündelik, duygusuz, alışlageldik olandan hiçbir zaman hazzetmeyerek devamlı yeni dünyalara doğru ileri atılırlar. Böylece soyunun yaratılmamış vicdanının yaratıcıları olurlar.

Bu, bir duygulanım yoğunluğunu, yüksek tutulan bir vitaliteyi gerektirir. Vital olan her zaman ölüme karşı değildir? Bu yoğunluğu bir çok değişik isimle adlandırabiliriz. Ben öfke demeyi

seiyorurum... Öfke, toplumumuzda fazlasıyla bulunan adaletsizliğe karşıdır. Ama eninde sonunda tüm adaletsizliğin prototipine karşıdır: lme.” (May, 2001, s. 153)

Bu bağlamda sanat, yalnızca estetik bir etkinlik değil; aynı zamanda varoluşsal bir karşı koyuştur. Sanatçının içsel gerilimi, yaratıcı gücün temel kaynağı hâline gelir.

Etimolojik açıdan “şiddet” kelimesinin kökeni, Arapça “şedid” (sert, katı, güçlü) sözcüğüne dayanır. Osmanlı Türkçesindeki kullanımı da benzer anlamlar içerir: kaba kuvvet, sertlik, zor kullanma. Batı dillerindeki karşılıklarına baktığımızda, Fransızca’daki *violence* terimi Latince *violentia* kökünden gelir. “*Vis*” kelimesi ise g, erk ve bedenin fiziksel kapasitesine işaret eder. Eski Yunanca’da “*bia*” kavramı, yine bedensel g ve zor kullanmayı tanımlar (nsal, 1996).

Bu kökenler bize, şiddetin ilk anlamlarından itibaren “gle kurulan bir ilişki” olduğunu gösterir. Ancak bu ilişki her zaman doğrudan fiziksellik içermez. şiddet, kimi zaman bir sözü susturmak, kimi zaman bir meknı ele geçirmek, kimi zamansa bir fikri bastırmak biçiminde tezahür edebilir.

şiddetin Görünümleri: Sadece Bir Eylem mi, Yoksa Bir Dil mi?

Yves Michaud, şiddeti yalnızca bireysel veya fiziksel bir eylem olarak değil; aynı zamanda sembolik, kültürel ve ideolojik bir araç olarak tanımlar. Onun ifadesiyle:

“Bir karşılıklı ilişkiler ortamında taraflardan biri veya birkaçı, diğerlerinin bedenine, ahlaki değerlerine, mallarına ya da sembolik dünyasına zarar veriyorsa, orada şiddet vardır.” (akt. Ünsal, 1996, s. 29)

Bu tanım, şiddetin toplumsal ilişkilerin birçok düzeyine sızabileceğini; ekonomik sistemlerden politik dile, eğitimden sanata kadar birçok alanda yeniden üretilebileceğini ortaya koyar.

Psikolojik Bir Derinlik: Fromm’un Şiddet Tipolojisi

Psikanalist ve toplumbilimci Erich Fromm’un (1987) geliştirdiği altı tip şiddet, bireysel deneyim ile toplumsal yapılar arasında kurulan ilişkiye ışık tutar:

Oyunlu Şiddet, zararsız gibi görünse de ritüelleşmiş bir saldırganlık biçimidir.

Tepkisel Şiddet, yaşamı ya da onuru korumak için doğar; içeriği savunmaya yöneliktir.

Öç Alıcı Şiddet, psikolojik bir telafi arayışıdır; daha çok güçsüzlük hissinden kaynaklanır.

İnanç Yıkımıyla Gelen Şiddet, özellikle çocukluk döneminde yaşanan güven kayıplarıyla ilişkilidir.

Ödünleyici Şiddet, yaratıcı olamayan bireyin, yok etme yoluyla varlık göstermeye çalışmasıdır.

Sadistik Şiddet ise başka bir varlık üzerinde mutlak egemenlik kurma arzusudur.

Bu tipolojilerden bazıları, sanatın hem teması hem de aracı olarak karşımıza çıkar. Özellikle “ödünleyici” ve “sadistik” şiddet, performans sanatında ya da çağdaş sanatta doğrudan ya da simgesel biçimde işlenebilmektedir.

Görelî Bir Gerçeklik: Kimin Şiddeti Meşru?

Antropolog David Riches’in ayırdığı “tanık perspektifi” ve “aktör perspektifi” bu noktada önemlidir. Bir eylem, gözlemciler için açıkça şiddet olabilirken, eylemi gerçekleştiren için bu, adalet arayışı veya direnç biçimi olabilir. Devletin, medyanın veya dini yapıların uyguladığı sembolik şiddet, fail açısından meşru görülürken, mağdur açısından travmatik olabilir.

Bu noktada Hannah Arendt’in (1970) önemli ayırımına kulak verelim:

“Şiddet, gücün bir formu değil; onun yokluğunda ortaya çıkan bir tezahürdür.”

Yani güç gerçekten varsa, şiddete gerek kalmaz. Şiddet, çoğu zaman ikna edemeyen, dönüştüremeyen veya temsil edemeyen yapıların sığındığı bir araçtır.

Günümüz İçin Bir Çerçeve: Şiddetin Yeni Halleri

Bugün şiddet yalnızca “ellerle” değil, aynı zamanda dillerle, sistemlerle, ekranlarla, algoritmalarla işlenmektedir. Judith Butler (2009), bu dönüşümü şu sözlerle tanımlar:

“Beden yalnızca fiziksel değil, toplumsal olarak şekillenen bir alandır. Şiddet, bu alana yapılan müdahaledir.”

Bu tür bir yaklaşım, sanatın da nasıl bir şiddet dili ürettiğini ya da eleştirdiğini anlamamız için bir anahtar sunar. Özellikle çağdaş sanat pratiklerinde beden, mekân, zaman ve izleyici arasındaki ilişki, şiddetin görünmez ama hissedilen biçimlerini açığa çıkarır.

Şiddet, Güç ve Güçsüzlük

Şiddet çoğu zaman gücün bir göstergesi olarak düşünülse de aslında tam tersi şekilde, güçsüzlüğün bir tezahürü olarak okunmalıdır. Erich Fromm, şiddetin yaratıcı edim karşısındaki konumunu şöyle açıklamaktadır:

“Yaşam yaratmak, yaşamın içerisine zar gibi rastgele fırlatılıp atılan insanoğlunun salt bir yaratık olma durumunu aşması demektir. Oysa yaşamı yok etmek yaşamı aşmak, edilgenliğin dayanılmaz acısından kurtulmak demektir. Yaşam yaratabilmek güçsüz insanda bulunmayan birtakım nitelikler gerektirir. Yaşamı yok etmek içinse yalnız bir tek nitelik, şiddete başvurmak yeterlidir.” (Fromm, 1987, s. 63)

Benzer şekilde Hannah Arendt de şiddet ve güç ayrımını kuramsal düzeyde netleştirir:

“Güç ve şiddet asla özdeş değildir; şiddet, gücün tükenmesiyle ortaya çıkar.” (Arendt, 1970, s. 56)

Bu düşünceler, sanatçının eyleminde şiddeti bir yapıbozum aracı olarak kullanmasının ardındaki motivasyonları anlamamıza katkı sağlar. Şiddet, sanatçının güçsüzlüğü değil, toplumun güç istismarına dair eleştirisinin bir sembolüne dönüşür.

Kolektif Bilinçdışı ve Estetik Direniş

Sanatçı, yalnızca bireysel bir bilinçle değil, Jung’un “kolektif bilinçdışı” olarak adlandırdığı daha geniş bir simgesel alanla da ilişki kurar. Rollo May, bu alanın sanatçı tarafından nasıl işlendiğini şöyle betimler:

“Sanatçılar bu yaşantıları müzikte, sözcüklerde, çamurda, mermerde ya da tuvalerde görüntüleyebilirler çünkü Jung'un "kolektif bilinçdışı" dediğini (toplumsal bütünün ürettiği ve ona ait olan, bilinçdışı alanı) ifade etmektedirler...

Bu nedenle sanatçılar (bundan böyle bu kavramla şairleri, müzisyenleri, oyun yazarlarını, plastik sanatçıları ve ermişleri kastedeceğim) Mc Luhan'ın tabiriyle sabah "çiğleridirler"; bize, kültürümüzün başına gelen ‘uzak bir erken uyarı’ verirler.” (May, 2001, s. 157)

Herbert Marcuse da sanatın bu uyarı işlevini direnişin estetik formu olarak değerlendirir:

“Sanat, toplumsal gerçekliğin reddi yoluyla, özgürlük ihtimalini hatırlatır.” (Marcuse, 1977, s. 6)

Bu bağlamda sanatçı, içinde bulunduğu dünyayı biçimlendirirken yalnızca kendisini ifade etmez; aynı zamanda o dünyanın simgesel yapısını da dönüştürmeye çalışır.

Modern Sanat Pratiklerinde Şiddetin Temsili

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat, geleneksel estetik sınırları aşarak doğrudan yaşamla temas kurmaya başlamıştır. Performans sanatı, Body Art, Video Art gibi disiplinlerde sanatçılar, şiddeti hem bir temsil aracı hem de bir deneyim alanı olarak kullanmışlardır.

Bu bağlamda Chris Burden’in *Shooting* adlı performansı, şiddetin sanat aracılığıyla nasıl estetik bir kurguya dönüştürülebileceğinin çarpıcı bir örneğidir. Galerî mekânında gerçek bir ateşli silahla vurdurulan sanatçı, şiddeti gündelik hayattan koparıp kurmaca bir yapıya dönüştürür. Bu eylem, bir suç değil; izleyiciyle estetik, etik ve politik düzlemde bir karşılaşmadır. Susan Sontag, şiddetin sanatta bu şekilde nesneleştirilmesini şu şekilde eleştirir:

“Fotoğraflar acının gösterisini bir nesneye dönüştürür. Şiddet, artık doğrudan değil, çerçeve içine alınmış bir estetik nesnedir.” (Sontag, 2003, s. 89)

Burden’ın diğer işleri, örneğin galeri izleyicilerine bağırması ya da galeri zemininde mastürbasyon yapması, şiddeti yalnızca eylem düzeyinde değil, mekân, izleyici ve sanat kurumu üzerinde de tartışmaya açar.

Bataille ise bu tür estetik sınır ihlallerini şöyle açıklar:

“Sanat, insanın yasak olanla karşılaşmasıdır; şiddet, haz ve ölüm arasında salınan bir deneyim alanıdır.” (Bataille, 1957, s. 35)

Bu bağlamda şiddet, sanatın yalnızca teması değil; aynı zamanda deneysel ve eleştirel bir araçtır.

Sanat, Beden ve Kırılганlık

Judith Butler, sanatın özellikle beden üzerinden kurduğu ilişkilerde şiddetin nasıl toplumsallaştığını vurgular. Performans sanatında beden hem ifade aracı hem de politik direniş alanı hâline gelir:

“Beden yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda toplumsal olarak düzenlenen bir varoluş alanıdır; şiddet bu alana müdahaledir.” (Butler, 2009, s. 33)

Sanatçının bedeni, tıpkı kamusal alan gibi, normatif yapıların baskısına karşı bir ifade alanı oluşturur.

Bölüm 2 – 19. ve 21. Yüzyıllar Arasında Toplumsal Şiddet Olaylarının Sanat Alanlarına Etkileri

Tarih, Güç ve Sanatın Ortak Zemini

Sanatsal üretim, yalnızca estetik değil; aynı zamanda tarihsel, politik ve kültürel bir zeminin ürünüdür. İnsanlık tarihi boyunca ortaya çıkan sanat eserleri, dönemin ekonomik gücü, siyasal otoritesi, kültürel değerleri ve toplumsal travmalarıyla birlikte şekillenmiştir. Antik Mısır'dan Mezopotamya'ya, Grek ve Roma uygarlıklarından Selçuklu ve Osmanlı'ya kadar pek çok medeniyetin sanatı, aynı zamanda askeri ve politik erk ile paralel gelişmiştir. Bu bağlamda sanat, bir toplumun yalnızca güzellik anlayışını değil; aynı zamanda varoluşsal mücadelesini, şiddetle kurduğu ilişkiyi ve iktidar biçimlerini de temsil eder.

Selçuklu sanatını ele aldığımızda, yalnızca mimari örneklerle değil; göçebe kültürün izleri, savaşların hatırası ve Anadolu'ya uzanan bir siyasi hareketin simgesel diliyle karşılaşırız. Benzer şekilde, Osmanlı sanatının yükselişi, imparatorluğun askeri gücüne, genişleme politikasına ve devlet aygıtının merkezîyetçiliğine dayalıdır. **Sanat, bu anlamda bir toplumun “varlık gücünün” aynasıdır.**

Bu ilişkiyi 18. yüzyılda dile getiren düşünürlerden biri de Pierre-Joseph Proudhon'dur. Ona göre:

“Başyapıtların yüzyılları, zaferlerin yüzyıllarıdır. Yenik düşenin ne şiiri ne de sanatı vardır; tüccarın ve kölenin olmadığı gibi.”

(Proudhon, 1995, s. 89)

Proudhon'un bu görüşü, estetik üretimi askeri güçle özdeşleştirse de bu yaklaşımın dönemin tarihsel bağlamında değerlendirilmesi gerekir. Ancak temel önerme değişmez: **Toplumsal şiddet, savaşlar ve krizler, sanatı hem içerik hem biçim olarak etkiler.**

19. ve 20. Yüzyıl: Krizler, Savaşlar ve Sanatın Dönüşümü

Modern tarih boyunca, özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda yaşanan büyük ölçekli şiddet olayları (iki dünya savaşı, soykırımlar, ekonomik çöküşler ve terör eylemleri) yalnızca toplumların siyasi kaderini değil, aynı zamanda sanatın yönünü de belirlemiştir. Bu çağda sanat, artık yalnızca güzelliği yüceltmenin değil; acı, travma, yabancılaşma ve kayıpları ifade etmenin bir yolu hâline gelmiştir.

Birinci Dünya Savaşı ve Fovizm'in Parçalanın Ruhı

Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi, 20. yüzyılın ilk büyük travması olarak yalnızca jeopolitik dengeleri değil, kültürel ve estetik değerleri de sarsmıştır. Franz Ferdinand'ın 1914'te suikaste uğramasıyla başlayan süreç, kısa sürede küresel ölçekte bir

yıkıma dönmüş; milyonlarca insanın ölümüne, şehirlerin harabeye dönmesine ve insanlık onurunun sorgulanmasına neden olmuştur (Lee, 2002, s. 165).

Bu süreçte Avrupa'da etkili olan **Fovizm**, renklerin patlayıcı gücüne, dışavurumcu bir biçimciliğe ve bireysel duygunun doğrudan yansımaya dayanıyordu. Henri Matisse, Andre Derain ve Maurice de Vlaminck gibi sanatçılar, doğayı çarpıcı renklerle yeniden yorumlarken, sanatın özgürleştirici gücünü savunuyorlardı. Ancak savaşın yıkımı, bu üslubun da dönüşümünü tetikledi.

Özellikle Andre Derain, savaş sırasında Fransız ordusunda görev aldı. Savaşın sona ermesiyle klasik figürlere yönelmesi ve sanatının biçimci yönünü bastırması, dönemin ruh hâlinin bir yansıması olarak okunabilir (Antmen, 2000, s. 27).

“Yüzyıl başında Paris'teki avant-garde sanat ortamının ortasında yer alan Derain, savaş sonrası geçmişin ustalarına öykünen bir tavır benimsedi. Bu da onun sanatsal duruşunun, savaşın yarattığı kültürel baskılara nasıl boyun eğdiğini gösterir.” (Antmen, 2000, s. 40)

Derain'in Nazilerle ilişkisi ve savaş sonrası konumu, sanatçının yalnızca estetik değil, aynı zamanda politik pozisyonunun da sorgulanmasına neden olmuştur. Bu örnek bize sanatın, yalnızca yaratım değil, aynı zamanda tarihsel konumlanışla ilişkili bir pratik olduğunu gösterir.

Sanat, Savaş ve Bellek

20.yüzyıl boyunca sanat, sadece savaşın sonuçlarını belgeleyen bir alan değil; aynı zamanda o savaşın ruh hâlini ve kültürel sarsıntılarını taşıyan bir **bellek aygıtı** hâline gelmiştir. Fovizmin içsel şiddeti, Ekspresyonizm’in çarpık çizgileri, Dada’nın nihilizmi ve daha sonra gelen performans sanatının radikal tepkileri, bu belleğin farklı estetik biçimlerle ifadesidir.

Proudhon’un “sanat, zaferle mümkündür” iddiasının aksine, çağdaş sanat bize şunu göstermektedir: yenilgi, acı ve şiddet de sanatın çok güçlü bir kaynağıdır.

Fütürizm: Gürültünün Sanatla Buluştuğu Manifesto

20. yüzyılın başları, insanlık tarihinin en çalkantılı dönemlerinden birine sahne olmuştur. Sanayi devriminin yarattığı modernleşme ivmesi, şehir yaşamını yeniden biçimlendirirken; savaşlar, kitlesel yıkım ve toplumsal dönüşümler de kültürel üretimi derinden etkilemiştir. Bu ortamda ortaya çıkan sanat akımlarından biri olan Fütürizm, yalnızca estetik bir deney değil; aynı zamanda zamanın ruhuna karşı bir manifestodur.

Gürültünün Sanata Dönüşümü

Fütürizm, 1910’lu yıllarda İtalya’da özellikle müzik alanında ortaya çıkmış; daha sonra resim, şiir ve performans sanatlarına da yansımıştır. Akım, sanayi toplumunun ürettiği ses ortamına, yani tramvayların, makinelerin, motorların ve hatta top seslerinin yankılandığı bir dünyaya karşı duyarsız kalmayan bir sanat tavrı

geliştirmiştir. Geleneksel armonik yapıları terk ederek, yeni yaşamın gerçekliğine uygun bir estetik dil kurmayı amaçlamıştır.

Fütürizmin müzikteki öncüsü olan Luigi Russolo, “Gürültüler Sanatı” adlı manifestosunda bu değişimi şöyle açıklar:

“Antik ağ yaşamı sessizlikten başka bir şey değildi. Gürültü ancak XIX. yüzyılda makinelerin icadıyla doğdu... Büyük ustaların armonilerini hepimiz sevdik ve bunlardan tat aldık. Beethoven ve Wagner, yıllar boyu yüreğimizi tatlı tatlı titretti. Ama bunları kanıksadık artık. İşte bundan dolayı, örneğin "Eorika'yı" yada "Pastoral'i" hala dinlemek yerine, tramvayların, otomobillerin, arabaların ve haykıran kalabalıkların gürültülerini bir bileşim içine sokmaktan daha sınırsız bir tat alıyoruz”.(Russolo, 2000, s. 89)

Russolo’nun bu yaklaşımı, doğanın pastoral armonisinden uzaklaşan modern dünyada, gürültüyü bir estetik unsur olarak sahiplenme cesaretini gösterir. Ona göre, Beethoven ve Wagner gibi büyük ustaların eserleri artık “kanıksanmıştır”; oysa modern birey, tramvayların, otomobillerin ve kalabalıkların çığlığıyla daha derin bir estetik deneyim yaşayabilir.

Fütürist Müziğin şiddetle Diyalogu

Fütürist sanatçılar, yalnızca evre gürültüsünü değil, aynı zamanda savaşın seslerini de sanatsal bir kaynak olarak benimsemişlerdir. şair Filippo Tommaso Marinetti, Edirne’deki Bulgar siperlerinden Luigi Russolo’ya yazdığı mektupta, savaş alanını dev bir orkestra olarak betimler:

“1 2 3 4 saniyeler kuşatma topları tam-tumb akoruyla sessizliğin karnını deşiyor. O anda yankılar yankılar bütün yankılar bunu hızla ele geçirme, un ufak etme darmadağan etme sınırsız uzaklıktaki cehennem dibine. Merkezde bu tamb - tumbaların yassı merkezinde 50 kilometre genişlik 2 3 6 8 gümlmeler gürz yumruklaşmalar, kafa atmalar, mükerrer ateşli bataryalar. Şiddet yırtıcılık düzenli sarkaç salınımı alinyazısı o ağırbaşlı basso görünüşte ağırlık vurgulamak için çok genç acayip deliler deliler deliler yerinde duraklayan deliler savaşıyan altoları. Sınırsız öfke soluğu kesilmiş boğuntu kulaklar...

Biz bu çok çeşitli gürültüleri armonik ve ritmik olarak ezgilemek ve düzenlemek istiyoruz.”(Russolo, 2000, s. 89)

Bu anlatım, savaşın kendisini bir müzikal forma dönüştüren şiddet estetiğinin habercisidir. Fütüristler için bu bir yüceltme değil, var olanın reddi ve yeni bir duyusal gerçekliğin inşasıdır.

Kurallara Karşı Direniş: Akademiye Tepki

Fütürist müzisyen Balilla Pratella, dönemin müzik kurumlarına ve muhafazakâr geleneklerine karşı sert bir eleştiri getirir. Pratella, “profesörlerin gelenekçiliği” ve “pinti yayıncılar” nedeniyle müziğin yaratıcı özünden uzaklaştığını savunur:

“O güne kadar kurulmuş hiyerarşilerden ses malzemesini kurtarmalı, her yapıtı yeni bir biçimle kuralıyız.” (Pratella, 2000, s. 83)

Bu çağrı yalnızca bir estetik öneri değildir; aynı zamanda otoriteye karşı sanatsal başkaldırının ifadesidir. Fütürizm, hem gelenekle hem de pasif sanat anlayışıyla çatışan, eylemci ve devrimci bir tavır ortaya koyar.

Fütürizm’in Yayılımı ve Eleştirel Temeli

Her ne kadar Fütürizm müzikle başlamış olsa da, onun temel dinamikleri (şehir hayatı, teknolojik dönüşüm, savaş, gürültü, enerji) dönemin tüm sanat alanlarına nüfuz etmiştir. Aynı dönemde ortaya çıkan Yeni Nesnelcilik gibi akımlar da benzer bir şekilde savaş sonrası kent yaşamının ve politik kaosun eleştirisini merkeze almıştır.

Fütürizm, savaşın estetikleştirilmesine yönelik eleştiriler olsa da, onu yalnızca bir “şiddet yüceltimi” olarak değerlendirmek indirgemeci olur. Zira bu akım, modern insanın duyuşsal algısındaki değişimi, yeni bir sanat diliyle yakalama çabasıdır. Yani bir nevi “gürültüyle barışmak” ya da “şiddeti estetikle bozmak” denemesidir.

Dışavurumculuk: Ruhun Çılgılığı, Şehrin Haykırışı

20. yüzyılın başlarında Avrupa'nın merkezinde yankılanan Dışavurumculuk, yalnızca bir sanat akımı değil; toplumsal, kültürel ve psikolojik bir tepki biçimi, bir varoluşsal itiraz olarak ortaya çıkmıştır. 1900 - 1935 yılları arasında özellikle Orta Avrupa’da etkili olan bu akım, çağının ruhunu derinlemesine kavramış ve sanat tarihinde duyuşsal yoğunlukla örülmüş bir kırılma noktası oluşturmuştur.

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), doğayı ve toplumu dışsal gerçeklikler olarak değil; sanatçının iç dünyasından geçen bir öznel filtre aracılığıyla kavramsallaştırmayı tercih eder. 19. yüzyılın nesnellik takıntısına ve izlenimciliğin yüzeysel duygulanımlarına karşı çıkan bu akım, “yeni bir insan, yeni bir düzen” arayışını merkeze alır. Jill Lloyd’un tanımıyla:

“Dışavurumcular, geçmişin örümcek ağlarını söküp atma ve kendi yaratıcı bağımsızlıklarını ilan etme konusunda kararlıydılar.” (Lloyd, 2000, s. 16)

Kaotik Bir Zemin: Sanayileşme, Metropoller ve Ruhsal Çöküş

Dışavurumculuğun geliştiği dönemin arka planında, hızlı sanayileşme, modern kentlerin doğuşu ve bireyin yalnızlaşması vardır. Berlin, bu dönemde yalnızca Almanya'nın değil, aynı zamanda bir ruhsal gerilimin de merkezi haline gelmiştir. 1871’de imparatorluk başkenti ilan edilen Berlin, kısa sürede devasa bir sanayi metropolüne dönüşür. Bu hızlı değişim, geleneksel yapıları parçalarken bireyin psikolojik bütünlüğünü de sarsar.

Dışavurumcular, bu yeni dünya düzenini, yalnızca teknik bir değişim değil; ruhsal bir tehdit olarak görürler. Onlara göre insan, makinenin hizmetine girmiş, duygularından arınmış, içsel bütünlüğünü kaybetmiş durumdadır. Hermann Bahr, bu parçalanmayı şöyle dile getirir:

“Makine onu ruhundan çaldı. Ruh şimdi onu geri istiyor. İşte yaşamsal sorun bu. Yaşadıklarımız, ruh ile makinenin insanı ele

geçirmek için sürdürdükleri müthiş bir kavgadan başka bir şey değil. Artık yaşamıyoruz, yaşıyoruz; hiçbir özgürlüğümüz kalmadı, kendimiz hakkında karar veremiyoruz. Tükendik, ruhsuzlaştık, doğa insansızlaştı...Daha önceki hiçbir dönem böyle bir dehşetle, bu kadar derin bir ölüm korkusu ile sarsılmamıştı. Dünya hiçbir zaman bu kadar sessiz, mezar kadar sessiz olmamıştı. İnsan hiç bu kadar anlamsızlaşmamış, kendini bu kadar ürkek hissetmemişti. Mutluluk hiç bu kadar uzak, özgürlük bu kadar ele geçmez olmamıştı. Kulaklara acının haykırışı doluyor, insan ruhu için ağlıyor. Çok şeye gebe zamanımız bir büyük ıstırap çığılı. Sanatta bunun dışında değil; o da bir yardım umarak karanlıklara sesleniyor, o da ruha ağlıyor. İşte dışavurumculuk budur.” (Bahr, 2000, s. 224–229)

Sanatta Tepkisel Şiddet: Ruhun Estetik İsyanı

Dışavurumculuk’un şiddetle ilişkisi, doğrudan değil; daha çok eleştirel, sembolik ve içsel şiddet biçiminde ortaya çıkar. Sanatçının dışa vurduğu yoğun içsel çatışmalar, çarpık yüzeylerde, kırık perspektiflerde, sert renklerde ve neredeyse “saldırgan” kompozisyonlarda hayat bulur. Bu anlamda Dışavurumculuk, Erich Fromm’un tanımıyla “tepkisel şiddet” kategorisine girebilir, yani bir tehdit karşısında hayatta kalma mücadelesi veren ruhun feryadı.

Hermann Bahr bu tepkiselliği şöyle açıklar:

“Günümüzde dışı vurumculuğun kaba, saldırgan bir tavır içinde olmasının nedeni, onun kendini içinde bulduğu koşullarda

aranmalıdır. Bunlar gerçekten de ilkel, vahşî insanlık koşullarının nerede ise aynısıdır. İnsanlar bu resimlerin vahşiler tarafından yapılmış olabileceğini söyleyerek alay ettiklerinde gerçeğe ne kadar yaklaşmış olduklarının farkında değiller. Burjuva düzeni bizi vahşilere döndürdü... Doğadan korkarak kendi içinde bir sığınak arayan ilkel insan gibi bizde ruhumuzu yutmak için bekleyen bir "uygarlık"tan kaçmayı seçmek zorundayız... Aynı şekilde, "uygarlık" tarafından yok edilmenin eşiğine gelmiş olan bizler de, içimizde yok edilemeyecek güçler buluyoruz. Üstümüzdeki ölüm korkusuyla, bunları alıp uygarlığa karşı tılsım gibi kullanıyoruz. Dışavurumculuk güvendiğimiz, bizi korumasını umduğumuz, içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesidir. Hapsedildiği zindandan dışarı çıkmaya çalışan ruhun belirtisidir. Paniğe uğramış ruhların verdiği bir tehlike işaretidir. İşte dışavurumculuk budur.” (Bahr, 2000, s. 226)

Kirchner ve Munch: Şehrin ve Ruhun İki Çılgılığı

Bu akımın en güçlü temsilcilerinden biri olan Ernst Ludwig Kirchner, kurucusu olduğu Die Brücke (Köprü) grubuyla birlikte, metropol hayatının bireyde yarattığı ruh-beden gerilimini sanatına taşımıştır. Berlin’in sokak kadınlarını betimlediği resimlerinde hem psikolojik hem de sosyal bir çatışma hissedilir. Kirchner’in figürleri, neredeyse “saldırgan” bir biçimle yüzeye fırlatılır.

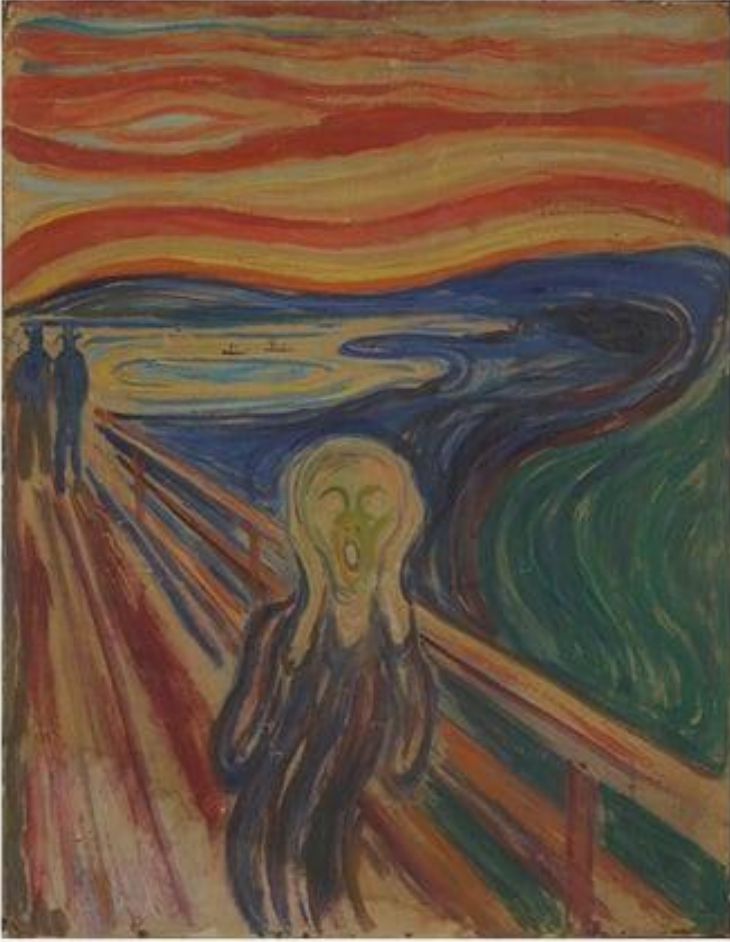
“Kirchner’in figürlü kompozisyonları, büyük kent yaşamının yarattığı gerilimi; erotizm ve yalnızlıkla iç içe geçmiş bir psikolojik yoğunlukla sunar.”(Antmen, 2000, s. 27)

Naziler tarafından eserleri “yoz” ilan edilen Kirchner, yaşamının son dönemini İsviçre’de doğaya dönerek geçirmiş ve ardından intihar etmiştir. Bu kişisel trajedi, Dışavurumculuğun ruhsal gerilimini ve varoluşsal derinliğini bir kez daha gözler önüne serer.

Bir diğer önemli figür ise Edvard Munch’tur. Norveçli ressamın en ünlü eseri olan *Çığlık*, modern bireyin yaşadığı yabancılaşmanın ve içsel yıkımın evrensel sembolüne dönüşmüştür:

“Munch’un eserleri, aşk, yaşam, ölüm ve varoluş sancılarını psikolojik bir derinlikle işler. *Çığlık*, modern insanın ruhsal çıplaklığının bir temsili olarak hafızalara kazınmıştır.” (Antmen, 2000, s. 54)

*Resim 1. Edward Munch, "Scream", 1893, Tuval üzeri yağlı boya,
73,5 x 91 cm*



Kaynak: <https://www.nasjonalmuseet.no/en/stories/explore-the-collection/edvard-munch-and-the-scream-in-the-national-museum/>

Dışavurumculuktan Yeni Nesnelciliğe

Dışavurumculuk, yalnızca izlenimciliğe değil; dönemin tüm yerleşik sanat anlayışlarına karşı çıkan bir duruş sergilemiştir. Alman dışavurumcuları, sonrasında gelişecek olan Yeni Nesnelcilik gibi daha politik, daha doğrudan eleştirel akımlara da zemin hazırlamıştır.

Kirchner, Munch ve diğer dışavurumcuların yaptığı şey yalnızca yeni bir estetik üretmek değil; aynı zamanda “ruh için bir yer aramaktı.” Bu anlamda Dışavurumculuk, sanat tarihinde belki de en çok “acı” barındıran, en çok “ruha seslenen” akımlardan biri olarak kalacaktır.

Yeni Nesnelcilik: Estetik Bir Tanıklık

İki dünya savaşı arasında, Almanya’da yaşanan çalkantılı Weimar Cumhuriyeti döneminde, sanat tarihine güçlü bir iz bırakan bir akım ortaya çıktı: Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit). Dışavurumculuğun içe dönük, ruhsal fırtınaları yerine; gözünü dış dünyaya, çağının toplumsal gerçekliğine diken bu yeni kuşak sanatçılar, “şimdi” ve “burada”ya odaklanarak, şiddetin estetikle değil, eleştirel temsil ile işlenebileceğini gösterdiler.

Savaşın Ardından: Görülen Gerçeğe Dönüş

Birinci Dünya Savaşı, yalnızca fiziksel bir yıkım değil; aynı zamanda bir kültürel kopuş anlamına gelmişti. Savaşın yol açtığı hayal kırıklığı ve travma, yeni bir estetik anlayışın doğmasına zemin hazırladı. Dışavurumcuların duygusal ve metafizik anlatımlarına

karşın, Yeni Nesnelciler, metropol yaşamının çıplak, sert ve çoğu zaman rahatsız edici yönlerini gözler önüne sermeyi tercih ettiler.

“Bu kuşak, kendini zamanının insani koşullarına vermiştir. Sanatları, geçmişe değil şimdiki zamana; doğaya değil toplumsal çelişkilere bakar.”(Schmid, 1990)

1920’li yıllar Almanya’sı genellikle “Altın Yıllar” olarak anılsa da bu dönem, gece kulüpleri ve kabarelerin arkasına gizlenmiş politik karmaşa, ekonomik kriz ve toplumsal yabancılaşma ile örülüdür. Yeni Nesnelciler için bu dönem “altın” değil, kurşuni, teneke ya da demir rengi daha uygun simgelerdir.

Dışavurumculuk’tan Kopuş

Dışavurumculuk ile Yeni Nesnelcilik arasında, estetik ve ideolojik açıdan belirgin farklar vardır. Dışavurumculuk sanatçısı içe döner, kendi ruhsal gerilimlerini dışa vurur; oysa Yeni Nesnelci sanatçı, **içsellikten uzaklaşıp gözünü dış dünyaya çevirir**. Wieland Schmid’e göre:

“Yeni Nesnelcilikte artık sarhoşluk yoktur; kendini yitirmeler kozmik uzaklıklara olduğu kadar bilinçdışı içselliğe yönelmeler, Hindistan’a ya da daha derinlere, "Ana"ya yolculuklar yoktur. Aksine sanatçı kendini bir yana bırakmış, dışavurumculuğun sanatçının temel görevi olduğunu sandığı, kendi küçük ben’inin çırpınışları ile uğraşmaktan vazgeçmiştir. Bakışı şimdiye ve buraya yöneltmek, işte bütün mesele buydu; somut gerçeğe giden yol, insanı bazen kent sınırları dışına, bazen bir demir yolu kıyısındaki bekçi kulübesine

götürse bile, sanatçının pencereden dışarı, günlük hayata, evin önünden geçen asfalt yola, arka sokaktaki su birikintisine, fabrika binalarına, tersanelere, ameliyathanelere ve genelevlere bakması gerekiyordu.”

(Schmid, 1990)

Bu yaklaşım, sanatçıyı tanık konumuna yerleştirir. Artık mesele, duyguların değil, toplumun anatomisinin resmedilmesidir.

Sosyal Gerçeklik ve Şiddet Estetiği

Yeni Nesnelciler, şiddeti yalnızca fiziksel bir yıkım biçimi olarak değil, toplumsal yapıya sinmiş sistematik bir olgu olarak işler. Sanatlarında, kapitalizmin çarpıklıkları, sınıf ayrımları, politik yozlaşma ve kent yoksulluğu, güçlü bir görsel dille ifade edilir. George Grosz’un ifadesiyle:

“İnsanoğlu hayvandır.”(Akt. Schmid, 1990)

Bu sert ifade, dönemin sanatçılarında yaygınlaşan karamsar bir dünya görüşünün yansımasıdır. İnsanı yeniden inşa etmek gibi ütöpik arayışlardan çok, mevcut çürümüşlüğün belgelenmesi önceliklidir.

Tanık Sanatçılar: Grosz, Kollwitz, Dix ve Diğerleri

Yeni Nesnelciliğin temsilcileri arasında hem figüratif anlatımla hem de grafik ve illüstrasyonla çalışan çok sayıda sanatçı vardır. Bunlar arasında öne çıkan isimler:

George Grosz: İroni ve eleştiriyle yüklü çizimleri, Weimar Almanyası'nın ikiye bölünmüşlüğü ve ahlaki çöküşünü resmeder.

Otto Dix: Savaşın dehşetini ve toplumun yüzündeki maskeleri açığa çıkaran, gerçeküstüye yaklaşan bir doğrulukla çalışır.

Käthe Kollwitz: Emekçi sınıfların acılarını ve kadınların savaşla yüzleşmesini anlatan grafik eserleriyle tanınır.

“Yeni nesil, döneminin esintisini hissetmek istiyordu; hem zenginliği hem yoksulluğu tatmak, hem çaresizlik hem haz duygusunu duyumsamak istiyordu.”(Schmid, 1990)

Nazizm, Sansür ve Sanatın Sürgünü

1930'lu yıllarda Nazi iktidarının yükselişi, Yeni Nesnelci sanatçılar için bir **karanlık çağ** anlamına gelmiştir. Naziler tarafından eserleri "yozlaşmış sanat" (Entartete Kunst) olarak damgalanan birçok sanatçı, sansürle, görevden alınmayla ya da sürgünle karşı karşıya kalmıştır.

Otto Dix, Max Beckmann, Karl Hubbuch gibi isimler üniversitelerden uzaklaştırılmıştır.

Käthe Kollwitz, George Grosz, Rudolf Schlichter gibi sanatçılar hakkında davalar açılmış; eserleri sergilerden yasaklanmış, bazıları hapis cezasına çarptırılmıştır.

1940'lı yıllarda hava saldırılarında pek çok sanatçının atölyesi ve çalışmaları yok olmuştur:

Hans Schmitz'in eserleri 1942'de,

Bernhard Kretzschmar'ın eserleri 1945'te Dresden bombardımanında,

Karl Arnold'un evi ve işleri 1945 Münih saldırısında yok edilmiştir.

Otto Dix: Gördüğünü Göstermekten Kaçınmayan Göz

Otto Dix (1891–1969), 1. Dünya Savaşı deneyimini sanatına derinlemesine yansıtan Alman ressamların başında gelir. Savaşın fiziksel ve psikolojik yıkımını yaşamış bir cephe gazisi olarak, Dix'in eserleri insan bedeninin yaralanmışlığı, toplumun çürümüşlüğü ve kültürün maskesinin ardındaki hayvani doğayı gözler önüne serer.

Weimar Dönemi'nin sancılı ortamında gelişen **Yeni Nesnelcilik** akımının en güçlü temsilcilerinden biri olan Dix, akademik ressamlık eğitiminin verdiği teknik ustalıklarla birlikte, dışavurumculuğun biçimsel devingenliğini bir araya getirmiştir. Savaş, cinsellik ve portre temaları eserlerinde tekrar eden üç ana eksenidir.

“Dix'in resimleri çağının canavarlığını ve şeytanlığını saptamakta ne denli soğukkanlıysa, o kadar da etkileyicidir.”
(*Alman Kültür Merkezi, 1990*)

Onun eserlerinde, sakat askerler, yoksul sokak kadınları ve toplumsal çözülme, abartılı realizmle karikatür arasındaki bir ifade

ile aktarılır. 1933'te Nazi rejiminin baskıları sonucu Dresden Akademisi'ndeki görevinden alınmış; 1938'de 260 eseri "yoz sanat" olarak tasnif edilip kamusal alanlardan kaldırılmıştır.

Resim 2. Otto Dix, "The Skat Players (Savaş Sakatları Oyun Kartları)", 1920, Tuval üzerine yağlıboya ve kolaj, 110x87 cm



Kaynak: <https://freunde-der-nationalgalerie.de/tr/blog/satin-almalar/otto-dix/>

George Grosz: Toplumsal Maskelerin İronik Anatomisi

George Grosz (1893 - 1959), keskin gözlem gücü, alaycı dili ve sert çizgisiyle Weimar dönemi Almanya'sının yozlaşmış siyasetini ve ahlaki çöküşünü belgeleyen bir başka öncü figürdür. Berlin Dada hareketinin etkisiyle şekillenen sanatı, daha sonra **Yeni Nesnelcilik** ile birleşmiş, politik hicvin en etkili örneklerini ortaya koymuştur.

Resim 3. George Grosz, “Güneş Tutulması”, 1926, Tuval üzerine yağlıboya, 207,3 cm × 182,6 cm



Kaynak: <https://www.weimarberlin.com/2018/07/george-grosz-and-his-berlin.html>

“İktidar sahiplerinin yüzlerini böylesi bir ayrıntıyla, en küçük kılcal damarlarına kadar çizen bir başkasını bilmiyorum. Sırrı:

Yalnız gülmez, nefrette eder. Bir başka sırrı: Yalnız çizmez, figürleri (ne besili bedenlerdir onlar, ne dolu mideler!) tüm yaşam deneyimleriyle, bütün çevreleriyle yansıtır. Bu devletliler, bu iş adamları, bu resmi düzenin bu resmi üniformalı gece bekçileri Grosz'da nasıl temsil edilmişlerse gerçekte de öyledirler. Hep öyledirler, yaşam boyu öyledirler.”(*Kurt Tucholsky, 1921*)

Grosz’un resimleri, bankerlerden devlet adamlarına, fahişelerden subaylara kadar geniş bir figür yelpazesıyla **burjuva ikiyezlülüğünü** ve kent yaşamının içsel çürümüşlüğünü afiş gibi vurgular. Sanatçının bu kışkırtıcı üslubu, onu Nazi rejiminin hedefi hâline getirmiş; 1920, 1923 ve 1928 yıllarında toplam üç dava ile karşılaşmış ve para cezalarına çarptırılmıştır.

Käthe Kollwitz: Sessiz Çığlıkların Görsel Hafızası

*Resim 4. Käthe Kollwitz, "Çocuğu Ölü Olan Kadın", 1903, Gravür,
560 x 729 mm*



Kaynak: <https://kollwitz.staedelmuseum.de>

Käthe Kollwitz (1867 - 1945), savaşın ve yoksulluğun kadınlar ve çocuklar üzerindeki etkilerini derin empati ve duyarlılıkla işleyen, Alman baskı resim sanatının en güçlü temsilcilerindendir. Eserlerinde ağırlıklı olarak **annelik, yas, acı ve direniş** temaları işlenmiştir.

1. Dünya Savaşı'nda oğlunu kaybeden Kollwitz, bu kişisel acıyı evrensel bir barış çağrısına dönüştürmüştür. Özellikle 1924 tarihli “Nie wieder Krieg” (Bir Daha Asla Savaş) afişi ile, açıkça pasifist bir tutum ortaya koyar. Onun eserlerinde çığlıklar sessizdir; ifade edilen duygu, abartıdan uzak, sade ama sarsıcıdır.

“O doğrudan doğruya insanın yüreğine hitap eder. Sanatının yersiz alınganlık ve duygusallıktan arınmış olmasının bir takım göstergeleri vardır. Kollwitz'in vurguladığı bu darlık adeta dilsiz olduğu için, resimlerde çok fazla konuşma ya da ağlama sahneleri görülmez. Şikayet Kollwitz tarafından dile getirilirse, eserlerinde acı bir çığlık halinde belirtilir.”(*Alman Kültür Merkezi, 1990*)

1933'ten sonra Nazi rejimi tarafından sanatına sansür uygulanmış; 1936 yılında sergi yasağı ile karşı karşıya kalmıştır.

Dada: Sanatta Anlamsızlıkla Şiddet Arasında Bir Direniş

1. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım ve dehşetin tam ortasında doğan **Dada hareketi**, sanatın tüm yerleşik formlarına, değerlerine ve anlam sistemlerine karşı radikal bir başkaldırıydı. 1916 yılında Zürih'te Cabaret Voltaire'de ortaya çıkan bu hareket, resimden heykele, edebiyattan tiyatroya kadar tüm sanat alanlarında anarşik, absürt ve anti-estetik bir tavır geliştirmiştir.

“Dada, toplumdan bağımsız olma, topluma karşı güvensizlik duyma gereksiniminden doğdu.”(*Tzara, 2000, s.317*)

Bu hareket, aslında bir “sanat hareketi” olmaktan çok, sanata dair tüm ideolojik, estetik ve ahlaki kodları yerle bir eden bir **anti-hareket**ti. Dadaist sanatçılar, bilinçli bir şekilde provokatif eylemler, düşünce kışkırtıcılığı ve ironiyle bezenmiş anlamsızlıklar üretmeyi seçtiler. Toplumun alışılmış değerlerine, burjuva konformizmine ve sanat piyasasının metalaştırıcı işleyişine karşı tepkisel ve nihilist bir şiddet biçimi olarak sanat üretimi gerçekleştirdiler.

Dada’nın Patlayıcı Enerjisi: Savaşın Şiddetiyle Beslenen Estetik Kaos

Michael Sanouillet’in ifadesiyle, Dada’nın bu şiddet içeren protest tavrı, savaşın sağladığı “**estetik ve ahlaki altüst oluş**” üzerinden anlam kazanır:

“Dadacı devrim, yüzyılların özgürleştirici ve nihilist protesto duygusunun en aşırı formudur.”(*Sanouillet, 2000, s.303*)

Dada, yalnızca estetik değil, aynı zamanda politik bir reddedişti. Sanatın ahlaki ve ideolojik rollerinden, sanatçının “kutsal figür” olarak yüceltilmesinden, hatta eserin anlam taşımak zorunda oluşundan bile nefret ediyordu. Duchamp’ın pisuari “sanat eseri” olarak sergilemesiyle bu görüşler somut bir forma kavuşmuştu. Dadaistler, **gündelik nesneleri** sanat olarak sunarak, **estetik sınırların keyfi olduğunu ilan etmişlerdir**.

Tristan Tzara ve Breton: Dada'nın Manifestosu

Tzara'nın ve Andre Breton'un yazılarında hareketin kuramsal çerçevesi şu şekilde şekillenir:

“Dada hiçbirşeye adanmaz kendini, ne aşka ne de işe. Bir insanın yeryüzünden geçerken kendinden bir iz bırakması kabul edilemez bir şeydir. Dada yalnızca içgüdüyü benimsediğinden açıklamayı öznel olarak mahkum eder. Ona göre kendi üstümüzde hiçbir denetimin bulunmasına izin vermemeliyiz. Ahlak ve zevk gibi dogmalar söz konusu bile olamaz... Müzelerde yapılan geziler dua gibi okutuldukça, biz bu törenleri bozmaya devam edeceğiz.”
(Breton, 2000, s.319)

Bu sözler, Dada'nın şiddet içeren başkaldırısının yalnızca formel değil, aynı zamanda epistemolojik ve ideolojik bir karşı duruş olduğunu açıklar. Dada'nın anlamsızlığa dayalı dili, aslında modern bireyin savaş sonrası anlamsızlık duygusunun görsel bir yansımasıdır.

Dada: Estetik Bir Tepkisellik Olarak Şiddet

Dada'nın en güçlü yönü, ifade ettiği şiddetin **nihilist ve ironik biçimiyle** sanatı ve sanatçıyı da hedef almasıdır. Bu anlamda Dada, Fromm'un tanımıyla "yıkıcı değil", “tepkisel şiddet”in estetik bir formudur. Toplumsal, siyasal ve kültürel baskılara verilen bu yanıt, tıpkı Edvard Munch'un ya da Otto Dix'in eserlerindeki gibi bir **travmatik ifade biçimi** olarak değerlendirilebilir. Ancak

Dada'nın farkı, bu ifadeyi **parodiyle, karikatürle** ve çoğu zaman **şiiirsiz bir dil ile** sunmasıdır.

Bauhaus'un Kapatılması: Estetik Özgürlüğe Yönelik İdeolojik Bir Şiddet

2. Dünya Savaşı öncesi dönemde, Avrupa yalnızca askeri ve politik gerilimlerle değil, aynı zamanda kültürel ve estetik düzeyde de büyük bir dönüşüm yaşıyordu. Özellikle Almanya'da, 1933 yılında Nazilerin iktidara gelişiyle birlikte sanat, eğitim ve estetik üretim alanlarına yönelen baskı, yalnızca politik bir müdahale değil, aynı zamanda **bir düşünce ve ifade biçimine karşı sistemli bir şiddet** biçimiydi. Bu baskının en görünür hedeflerinden biri, hiç kuşkusuz, modernist tasarım ve mimarlığın öncüsü olan **Bauhaus Okulu** oldu.

Sanayi, Tasarım ve Sanatın Buluştuğu Nokta: Bauhaus

1919'da **Walter Gropius** tarafından Weimar'da kurulan Bauhaus, sanat ile endüstri arasındaki kopukluğu giderme amacı taşıyordu. Endüstriyel ürünlerin yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda estetik biçimde tasarlanmasını savunan okul; sanat, mimarlık ve zanaatı entegre eden bir eğitim sistemi geliştirmişti.

Gropius'un ifadeleriyle:

“Bauhaus'un amacı, her çeşit sanat yaratısının bir bütün oluşturmasını sağlamaktır. Yapıları benzer bir ruhtan yola çıkarak, kaba yapıdan ince işçiliğe kadar bütüncül biçimlendirmeyi becerecek sanatçılar yetiştirmektir.”(*Gropius, 2000, s.198*)

Okulun eğitim modeli; atölye sanatı (Werklehre) ve form yaratma (Formlehre) olarak iki temel alanda yürütülüyordu. İç mimariden tipografiye, seramikten metal işçiliğine kadar geniş bir üretim yelpazesiyle Bauhaus, yalnızca estetik değil, toplumsal işlevsellik taşıyan tasarımlar üretmeyi hedefliyordu.

Nazi Rejiminin Sanata Yönelik Şiddeti

1933 yılında Nazilerin iktidara gelişiyle birlikte Bauhaus'un varlığı doğrudan tehdit altına girdi. Yeni rejim, sanat ve eğitim alanlarını **“ırksal ve ideolojik doğruluğa”** göre yeniden şekillendirmek istiyordu. 1934'te kurulan **Reich Kültür Meclisi**, “yoz sanat” olarak tanımladığı tüm modernist, avangard ve ifadeci akımları sistematik olarak hedef aldı.

Nazilerin sanat ve eğitime yaklaşımını dönemin Kültür Bakanı şu sözlerle açıkça dile getiriyordu:

“Şu andan itibaren doğru olanın ne olduğuna değil, Nasyonal Sosyalist devrimin ruhuna uygun olup olmadığına karar vereceksiniz.”(Lee, 2002, s.239)

Bu sözler, yalnızca sanatsal bir yaklaşımın değil, tüm yaratıcı özgürlüğün ideolojik bir baskıya kurban edilmesini simgeler. Bauhaus, bu baskının simgesi haline geldi. Okul “yozlaşmış estetik” ve “marjinal akımların yuvası” olarak damgalanarak resmen kapatıldı.

Bauhaus'un Dağılışı: Modernizmin Küresel Yayılışı

Okulun kapatılmasının ardından öğretim üyeleri dünyanın dört bir yanına dağıldılar:

Walter Gropius ve Marcel Breuer ABD'ye göç etti,

Mies van der Rohe, László Moholy-Nagy, Josef Albers gibi isimler başta ABD olmak üzere çeşitli üniversitelerde Bauhaus yaklaşımını yeniden ürettiler.

Böylece Bauhaus kapatılmış olsa da, onun mirası küresel modernizmin temel taşlarından biri haline geldi.

Bauhaus'un Kapatılması: Estetik Alanda Kurumsallaşmış Bir Şiddet

Bauhaus'un kapatılması, yalnızca bir okulun değil, bir düşüncenin bastırılmasıdır. Bu bastırma eylemi, sanat alanında uygulanan **kurumsal şiddetin** bariz bir örneğidir. Tıpkı George Grosz'a ya da Otto Dix'e uygulanan bireysel baskı gibi, Bauhaus'un kapatılması da kolektif bir sansür ve yok sayma biçiminde işledi.

Sanatı, yalnızca ideolojik propaganda aracı olarak gören Nazi rejimi, “kullanışsız” ve “tehlikeli” gördüğü her yaratıcı formu tasfiye etmeyi seçti. Bu durum, sanat tarihine yalnızca “yozlaşmış sanat sergileri”yle değil, aynı zamanda estetik üretimin askerileşmesi ve disipline edilmesiyle de geçti.

İkinci Dünya Savaşı: Siyasal, Toplumsal ve Kültürel Şiddetin Kurumsallaşması

20. yüzyılın en yıkıcı çatışmalarından biri olan **İkinci Dünya Savaşı**, yalnızca bir askeri karşılaşma değil, aynı zamanda siyasi ideolojilerin, toplumsal mühendisliğin ve kültürel yıkımın iç içe geçtiği bir felaketti. Ancak bu savaş, ansızın başlamamıştı. Alt yapısını 1920’li yılların sonunda patlak veren **Büyük Buhran**, ekonomik çöküş ve sosyal güvensizlik oluşturmuyordu.

Ekonomik Buhrandan Totaliter Rejimlere

1929’da ABD’de başlayan Büyük Buhran, kısa sürede Avrupa’nın tamamını etkisi altına aldı. Sanayileşmiş ve gelişmekte olan ülkelerde büyük bir çöküşe yol açan bu kriz, fiyat artışları, ticaretin daralması ve işsizlik gibi ekonomik altüst oluşları beraberinde getirdi. Ekonomik krizin siyasi yansımaları ise, demokrasiden totaliter rejimlere doğru yaşanan geçişler şeklinde ortaya çıktı.

Ekonomist J.M. Keynes, 1931’de bu dönemi şöyle tanımlar:

“Bugün modern dünyanın en büyük iktisadi felaketinin, neredeyse tamamen iktisadi nedenlerden kaynaklanan en büyük felaketin ortasındayız.”(Lee, 2002, s. 220)

İşte tam bu ortamda, ırkçılık, antisemitizm ve milliyetçilik gibi şiddeti içeren ideolojik eğilimler, toplumun kırılğan yapısında kendine alan buldu. Alman toplumunun yaşadığı derin ekonomik ve

kültürel çözölme, Nasyonal Sosyalizm'in yükselişine zemin hazırladı.

Nazi İdeolojisinin Yükseliş: Kitlelerin Şiddetle Terbiye Edilmesi

Adolf Hitler'in liderliğinde yükselen Nazi hareketi, Weimar Cumhuriyeti'nin anayasal demokrasisinden, Üçüncü Reich'in totaliter yapısına doğru hızlı bir dönüşüm yarattı. Hitler'in 1923'teki başarısız Münih Darbesi, onu yöntemlerini değiştirmeye itti. Artık hedef, iktidarı anayasal yollarla ele geçirmek, sonrasında ise radikal dönüşümü yukarıdan aşağıya empoze etmekte.

Hitler'in iletişimde kullandığı araçlar ise o dönem için çarpıcıydı. Radyo, mitingler, sinema, onun kitlelere sesini ulaştıran güçlü birer silahtı. Albert Speer'in ifadesiyle:

“Hitler, modern teknolojik araçlardan yararlanan ilk liderdi.”(Lee, 2002, s. 229)

Eğitim ve Sanatın Şiddet Yoluyla Dizaynı

1933'te kurulan Propaganda Bakanlığı, Goebbels'in liderliğinde sanat, medya ve eğitimi Nazizmin ideolojik eksenine çekmekle görevliydi. Üniversiteler ve sanat okulları, **“Ari ırka hizmet etmeyen” bilimleri ve sanatları tasfiye etti.** Bauhaus Okulu gibi modernist yapılar “yoz sanat” olarak ilan edilip kapatıldı.

Eğitime dair dönemin bakanının sözleri, sistemin amacını özetler niteliktedir:

“Göreviniz bir şeyin doğru olup olmadığını değil, Nasyonal Sosyalist devrimin ruhuna uygun olup olmadığını belirlemektir.”
(Lee, 2002, s. 239)

Bu söylem, akademik düşüncenin askeri disiplinle hizaya getirilmesini temsil ediyordu. Eğitim, sanat ve bilim artık yalnızca ideolojik araçlardı.

Soykırım ve İnsanlığın Altüst Edilişi

Hitler’in “Lebensraum” (yaşam alanı) politikasının bir uzantısı olarak başlattığı Doğu Avrupa işgalleri, milyonlarca insanın ölümüne zemin hazırladı. 1939’da Polonya’nın, 1941’de Sovyetler’in batısının işgali, Yahudiler ve diğer “istenmeyen” gruplarla doğrudan teması hızlandırdı. Sonuç, endüstriyel ölçekte örgütlenmiş bir soykırım oldu.

Auschwitz, Treblinka, Sobibor gibi kamplar, yalnızca ölümün değil, medeniyetin çöküşünün simgeleri haline geldi. Hitler’in sözleri, bu barbarlığın nasıl meşrulaştırıldığını gözler önüne serer:

“Evet, biz barbarız. Bu saygıdeğer bir yakıştırmadır. Biz dünyayı gençleştirecek olanlarız.”(Lee, 2002, s. 239)

Sanatçının Tanıklığı

İkinci Dünya Savaşı sürecinde sanatçılar ya susturuldu ya da propagandaya alet edildi. Ancak bazı sanatçılar, bu dönemin dehşetini tanıklık yoluyla belgeledi. Özellikle sürgündeki sanatçılar,

savaşın vahşetini, soykırımın izlerini ve totaliterliğin insanlık dışı boyutlarını işlerine yansıttılar.

Böylece sanat yalnızca estetik bir uğraş olmaktan çıkmış, **etik bir görev, tarihsel bir kayıt ve politik bir direniş biçimi** haline gelmiştir.

Christian Boltanski

Christian Boltanski, modern sanatın en duyarlı hafıza işçilerinden biridir. Sanatı, özellikle soykırım gibi büyük tarihsel kırılmaların bireysel ve kolektif bellekte bıraktığı izleri konu edinir. Katolik bir baba ve Yahudi bir annenin çocuğu olarak doğan sanatçı, kimliğini sorgularken sanatını bu **“kayıp izler”** üzerine kurar.

Boltanski'nin işleri arşiv fotoğrafları, giysiler, kutular gibi gündelik nesnelerle kurulur. Bu objeler, geçmişin sessiz tanıkları gibi çalışır. Özellikle 1973'teki *Les Enfants de Dijon* (Dijon Çocukları) adlı yerleştirmesi, Yahudi Soykırımı'na gönderme yapan yüzlerce çocuk portresinden oluşur. Aynı malzemeyi yıllar sonra yeniden kullandığında, bu resimler artık yalnızca “çocuk” değil, **“yok edilmiş bir kuşağın simgesi”** hâline gelir.

1998'de Berlin'deki *Zeitlos* sergisinde, ceplerinde suçlu ve kurban fotoğrafları olan kutular yerleştirerek izleyiciyi kimlik ve bellek üzerine düşünmeye zorlar. Boltanski'ye göre koşullar oluştuğunda, her insan Nazi gibi davranabilir; bu, bireysel kötülükten çok kolektif körleşmenin bir sonucudur.

Benzer şekilde 1988’de Rotterdam’daki bir sergide, galerinin zeminini eski giysilerle kaplar. İzleyici, bu giysilerin üzerinden yürüyerek mekânda ilerler; her adım, bedeninin yokluğunu ve geçmişte yaşanmış acıları hatırlatır.

En dokunaklı işlerinden biri olan *Missing House* (1990) ise Berlin’de Naziler tarafından yok edilmiş bir Yahudi yerleşim bloğuna dair bir bellek yapıtıdır. Yok edilen evin duvarına yerleştirdiği isimler, **“kayıp bir topluluğun sesi”** olur. Hemen karşısındaki bina ise Yahudilerin ölüm kamplarına gönderildiği eski bir depodur. Bu çarpıcı karşıtlık, Boltanski’nin sanatının temel ilkesi olan yüzleşmeyi izleyiciye doğrudan hissettirir.

Boltanski’nin eserleri, geçmişin izini sürerken bugünün sorumluluğunu da hatırlatır. Onun sanatı, sessizliği konuşan, nesneleri hafızaya dönüştüren, anımsatan ve uyaran bir sanat biçimidir.

Happening ve Sanatta Şiddet

Happening, 1950’lerin sonlarında ABD’li sanatçı **Allan Kaprow** tarafından ortaya atılan ve geleneksel sanat anlayışını altüst eden performatif bir sanattır. Her ne kadar doğaçlama gibi görünse de önceden planlanmış unsurlar içerir. Resim, heykel, tiyatro, müzik, ışık, ses ve bedenin iç içe geçtiği bu eylemler, klasik sanat üretimi ile sanat tüketimi arasındaki çizgileri bulanıklaştırır. Seyirci artık yalnızca izleyici değil, olayın doğrudan bir parçasıdır.

Kaprow'un 1959'da gerçekleştirdiği "**6 Bölümde 18 Happening**" adlı çalışması, Happening'in kavramsal temelini oluşturmuştur. Akım; Dadaizm, Bauhaus sahnesi, vahşet tiyatrosu ve John Cage'in deneysel çalışmaları gibi öncül sanat formlarından beslenmiştir.

Sanat eleştirmeni **Ahu Antmen**, Happening'i "yaşam ile sanat arasındaki sınırı kaldıran" bir ifade biçimi olarak tanımlarken; oyuncu ve yazar **Adnan Tönel**, bu yapıyı "**anti-tiyatro**", hatta "şiddetin sanatçının doğal refleksiyle ortaya çıktığı bir anlatım biçimi" olarak değerlendirir. Tönel'e göre Happening, makineleşmiş toplum düzenine bir tepki, psikanalitik düzeyde bir boşalma ve direniş biçimidir.

Happening, 1960'ların sonunda yerini performans sanatı ve beden sanatına bıraksa da, şiddetin sanat yoluyla ifadesi bağlamında hala önemli bir kırılma noktasıdır. Bu akımda amaç, sanatın yaşanan anın kendisine dönüşmesi; bireyde sarsıntı, sorgulama ve etki yaratmasıdır.

Fluxus: Sanatta Süreklilik ve Direniş

Fluxus, 1960'larda sanatın tanımına ve üretim biçimlerine köklü itirazlar getiren avangard bir harekettir. Terimi ilk kez **George Maciunas**, 1961'de New York'taki bir galeri etkinliği için hazırladığı davetiyede kullanmıştır. *Fluxus*, Latince'de "akıntı" anlamına gelir ve bu ad, yaşamın ve sanatın sürekli değişim içinde

olduğu fikrine gönderme yapar. Bu anlayışta sanat, tamamlanmış bir nesne değil; süreç, deneyim ve dönüşümden ibarettir.

Maciunas çevresinde toplanan **Joseph Beuys, Yoko Ono, Nam June Paik, Robert Filliou, Dick Higgins** gibi sanatçılar, sanatı gündelik yaşamın içine çekmeye, sanat eseri ile izleyici arasındaki sınırı ortadan kaldırmaya çalıştılar. Fluxus sanatçıları, estetikten ziyade **toplumsal ve kültürel eleştiri**yi önceledi; sanatın meta haline getirilmesine, akademik sanatın otoritesine ve elitist yapısına karşı tavır aldılar.

Sanatın Kendini Yok Etmesi

Fluxus sanatında, sanatçının “sanatçı” olarak tanımlanmasına bile karşı çıkıldı. Örneğin **Gustav Metzger**, sanat eserinin kalıcılığına karşı çıkarak “**kendini yok eden sanat**” anlayışını geliştirdi. Asit kullanarak yaptığı eserler, yaratıldığı anda yok olur; böylece yaratım ve yıkım aynı eylemde birleşir. Bu düşünce, dönemin politik atmosferinde (atom tehdidi, savaş, faşizm) radikal bir eleştiriydi.

Joseph Beuys: Eylemin Kendisi Sanattır

Joseph Beuys, sanatın yaşamla bütünleşmesi gerektiğini savunur. “**Her insan sanatçıdır**” sözüyle sanatı bireysel ayrıcalık olmaktan çıkarıp toplumsal bir forma dönüştürür. Beuys’un eylemleri, örneğin bir mitingin ardından meydanı süpürmesi ve süprüntüleri sanat eseri olarak sergilemesi, sanatın yalnızca nesne değil, düşünsel ve toplumsal bir eylem olduğunu vurgular.

Nam June Paik ve Elektronik Sanat

Fluxus'un bir diğerk önemli figürü **Nam June Paik**, video teknolojisini sanatsal bir araç olarak kullanan ilk sanatçılardandır. 1974 tarihli eseri **TV Buda**, televizyonun modern toplum üzerindeki etkisini hem ironik hem de eleştirel bir dille yorumlar. Paik, "Televizyonun saldırısına uğradık, artık karşı saldırıya geçme zamanı" diyerek teknolojiyle hesaplaşan bir sanat dili geliştirmiştir.

Performans Sanatı: Bedenin, Belleğin ve Direnişin Sahnesi

Performans sanatı, 1960'larda ortaya çıkan ve bedenin, zamanın, mekânın ve izleyiciyle kurulan doğrudan ilişkinin sanatın merkezine taşındığı disiplinlerarası bir ifade biçimidir. Kökenleri **Fütüristler, Dadaistler, John Cage, Yves Klein ve Joseph Beuys** gibi isimlerin deneysel eylemlerine dayanır. Sanatçılar bu dönemde giderek rasyonelleşen ve mekanikleşen dünyaya karşı, bedenin ve deneyimin doğrudan kullanıldığı, anlık ve çoğu kez geçici eylemlerle karşılık verirler.

Sanat artık nesneyle değil, eylemle ve süreçle tanımlanır. Beden sanatçının hem malzemesi hem de mesajıdır.

Viyana Aksiyoncuları ve Ritüel Şiddet

1960'ların sonlarında, **Viyana Aksiyoncuları** olarak bilinen grup, geleneksel ahlak, beden normları ve dini semboller üzerine sert eylemler gerçekleştirdi. **Hermann Nitsch**, müzik, ritüel ve kanla bütünleşen şok edici gösterilerinde, insanın içindeki şiddeti dışa vurarak modern uygarlığın çelişkilerine işaret etti. Eylemleri,

insanlığın tarih boyunca işlediği vahşetleri unutmaya meyilli doğasına karşı bir hatırlatmaydı.

Şamanizm ve Performansın Arketipleri

Performansın tarihsel ve antropolojik kökleri de vardır. **Şaman figürü**, doğayla iletişim kurmak, toplulukla ritüel yoluyla bağ kurmak açısından ilk performans sanatçısı olarak görülebilir. Bu anlamda performans, modern bir sanat formu olduğu kadar, kolektif bilinçaltına hitap eden eski bir anlatım biçimidir.

Belleğin Sahnesi: Diamanda Galás ve Stelarc

Diamanda Galás, performanslarında sesi ve bedeni aşırılığa taşıyarak Nazi soykırımı ve AIDS gibi travmaları sahneye taşımıştır. Galás için performans, acının kolektif hafızaya kazınmasıdır. Diğer yandan **Stelarc**, bedenini iğnelerle caddelere asarak, insan vücudunun sınırlarını sorgular. Onun eylemleri, teknolojinin ve biyopolitikanın baskısını beden üzerinden ortaya koyar.

Şiddetin Doğrudan Yüzü: Chris Burden

Chris Burden, performanslarında şiddeti doğrudan kendi bedenine uygular. 1971’de gerçekleştirilen ünlü **“Shooting”** performansında sanatçı, bir arkadaşı tarafından gerçek bir silahla kolundan vurulur. Bu eylem, şiddetin yalnızca temsili değil, doğrudan fiziksel ve rahatsız edici bir biçimde sunulmasıdır. Burden'in işleri, sanat - galeri - izleyici üçgenindeki konvansiyonları yerle bir eder.

Resim 5. Chris Burden, "Ateş", 1971, F Space, Santa Ana, Kaliforniya'da sahnelenmiştir.



Kaynak: <https://www.theartstory.org/blog/dangerous-art-the-weapons-of-performance-artist-chris-burden/>

İkonoklazm ve Saldırı: Alexander Brener

Alexander Brener, performanslarını doğrudan kültürel yapılar ve kurumlar üzerine inşa eder. 1997’de **Maleviç’in** 12 milyon dolarlık tablosuna yeşil spreyci boya ile dolar işareti çizen Brener, sanatın metalaşmasını protesto eder. Onun eylemleri, sanatın kutsal imgelerine karşı bir **ikonkırıcı isyan** niteliğindedir. Kendisi bu eylemleri, “üçüncü dünya sanatçısının” Batı merkezli kültürel yapılarla hesaplaşması olarak tanımlar.

Brener'e göre sanatçı, çağdaş toplumun kemikleşmiş yapısına karşı bir direniş alanı kurmalı; sanatı yalnızca temsil değil, dönüştürme aracı olarak görmelidir. Bu yönüyle Brener'in eylemleri, sansasyon ile devrimci bilinç arasında gidip gelen performans örnekleridir.

Resim 6. Kazimir Maleviç'in 1927 tarihli eseri üzerine, Alexander Brener'in 4 Ocak 1997 tarihli müdahalesi



Kaynak: <https://www.artdamagedbook.com/blog/kazimir-malevich-suprematism-white-cross>

Performans sanatı; sanatçının, bedeninin ve eylemin aynı düzlemde bulunduğu, izleyiciyle doğrudan ilişki kuran, zamanla sınırlı ancak bellekte iz bırakan bir ifade biçimidir. Şiddet, bu anlatım biçiminde sıklıkla bir uyarıcı, bir şok aracı, hatta ritüel bir araç olarak kullanılır. Bu yönüyle performans sanatı, 20. ve 21. yüzyılın sanat - şiddet ilişkisini en keskin biçimde ortaya koyan alanlardan biridir.

Bölüm 3 – Günümüz Savaşlarında Medyanın Rolü ve Sanatın Yeni Bedeni: "Sanal Ortam"

Körfez Savaşı ve Yeni Savaş Biçimleri

1991’de Irak’ın Kuveyt’i işgaliyle başlayan **I. Körfez Savaşı**, yalnızca bir askeri müdahale değil, aynı zamanda savaşın sunuluş biçiminin dönüşümü açısından bir milat olmuştur. Teknolojik gelişmeler sayesinde artık savaş alanları, “göğüs göğüse çarpışma”dan ziyade uzaktan kumandalı, medyatik sahnelere dönüşmüştür. Akıllı bombalar, insansız hava araçları ve gerçek zamanlı yayınlar; savaşın sadece fiziksel değil, görsel bir fenomen haline gelmesini sağlamıştır.

Bu değişim, savaşta şiddetin doğrudan uygulayıcıları ile mağdurları arasındaki mesafeyi arttırmış, aynı zamanda şiddeti soyut bir gösteriye dönüştürmüştür. **Erich Fromm**, bu yeni şiddet biçimini “öç alıcı şiddet” olarak tanımlar ve güçsüzlerin, kendilerine yönelen zarara ancak “göze göz, dişe diş” ilkesiyle karşılık verebildiklerini vurgular. Televizyon internet gibi iletişim kanallarının dünyayı küresel bir köye çevirmesi ile birlikte terörizm gibi yöntemler, yalnızca ani beklenmedik, masumlar üzerinden bir saldırı olmanın

ötesine geçerek, şiddet yoluyla varlık gösterebilme aracı halini gelmiştir.

Medya ve Şiddetin Görselleştirilmesi

Körfez Savaşı'nın öne çıkardığı bir diğer boyut da medyanın savaşın bir parçası haline gelmesidir. Artık savaş, yalnızca cephede değil, televizyon ekranlarında, gazete manşetlerinde ve internet sitelerinde yaşanır. Bu durum hem tarafsızlığın kaybolmasına hem de gösteri savaşlarının ortaya çıkmasına neden olur.

Yves Michaud, medya ile şiddet ilişkisini şu şekilde özetler:

“Şiddet, medya için yaşamsal bir besin kaynağıdır. Sıradan haberler yerine olağanüstü, kanlı, iğrenç olaylar her zaman önceliklidir.”

Michaud'ya göre bu süreç üç aşamada işler:

Görüntünün etkisi: Olayları “sanki oradaymışız gibi” sunan görüntüler, izleyicinin algısını gerçeklikten çok medyanın kurgusuna dayalı hale getirir.

Gösteri savaşları: Görüntü, savaşın merkezine oturur. Artık taraflar sadece çatışmada değil, olayların nasıl sunulacağı konusunda da yarış halindedir.

Şiddetin doğallaştırılması: Tekrarlanan, sansürlü ve estetikleştirilmiş görüntüler, şiddeti kanıksanabilir ve gerçek dışı hale getirir.

Sanal Ortamda Sanat ve Yeni Direniş Biçimleri

Teknolojik gelişmeler yalnızca savaş alanını değil, sanatın kendisini de dönüştürmüştür. İnternetin yaygınlaşmasıyla birlikte sanat eserleri siber ortama taşınmış, medya araçları sanatın “bedeni” haline gelmiştir. Sanal sanat ya da “medya sanatı”, izleyiciyle etkileşim kurabilen ve çoğu zaman politik ya da çevresel meseleleri gündeme taşıyan bir alan olarak gelişmiştir.

Bu yeni alan, tıpkı savaş gibi **kaotik, otoritesiz ve sınırsızdır**. Sansürlenmiş bir içerik başka bir ülkeden farklı bir adla yeniden sisteme girebilir. Bu durum, sanal ortamı aynı zamanda ideolojik, kültürel ve estetik savaşların sahnesi haline getirir.

Performans, Medya ve Aktivizm

Çevreci gruplar ve küreselleşme karşıtları, medyanın dikkat çekme gücünü fark ederek performans sanatını eylem biçimi olarak kullanmaktadır. Örneğin, GreenPeace aktivistleri nükleer tesislere kendilerini zincirleyerek, doğayı koruma çağrısını görünür kılar. Bu tür eylemler, medyada yer aldığı ölçüde simgesellikten çıkıp, kitlesel farkındalık yaratma potansiyeli kazanır.

Bu noktada performans, yalnızca estetik değil, aynı zamanda politik bir direniş biçimi olarak işlev görür. Şiddet ise bu bağlamda hem araç hem de mesaj haline gelebilir.

SONUÇ:

Sanat ve şiddet kavramlarını aynı ekseninde değerlendirmek, hem içerdiği çelişkiler hem de taşıdığı etik sorumluluklar açısından zorlayıcı bir girişimdir. Sanat, insanın yaratıcılık kapasitesinden; şiddet ise yıkıcı potansiyelinden beslenir. Ancak her iki üretimin de özünde insan odaklı olması, bu iki uç deneyimi ortak bir bağlamda değerlendirmeyi olanaklı kılar. Sanatçı, tarih boyunca hem bireysel hem toplumsal vicdanın sözcüsü olmuş, çoğu zaman şiddeti **bir tanıklık biçimi**, kimi zaman da **bir anlatım aracı** olarak kullanmıştır.

İlk çağ insanının mağara resimlerinden, şaman ritüellerine; mitolojik anlatılardan Goya'nın “3 Mayıs 1808” tablosuna, Picasso'nun Guernicasından Dada, Happening ve Performans sanatına uzanan geniş bir tarihsel yelpazede, şiddetin sanatla kurduğu ilişki, **belgeleme**, **protesto**, **yüzleşme** ve nihayetinde **dönüştürme** işleviyle çeşitlenmiştir. Bu süreçte sanat, sadece estetik bir temsil alanı olmaktan çıkmış, toplumların hafızasını ve vicdanını şekillendiren güçlü bir araç hâline gelmiştir. Rollo May'in de vurguladığı gibi:

“Sanatçılar, soyun yaratılmamış vicdanının yaratıcılarıdır.”

Modernleşme ile birlikte sanayi, hız, kentleşme, teknoloji ve sermaye gibi güçler, insani olanı gitgide sistem dışına itmiştir. Bugün, bir yandan savaşlar ekranlarımızda canlı yayınlı izlenirken; diğer yandan medya, şiddeti olağanlaştırarak tüketilebilir bir

görüntüye dönüştürmektedir. Kitle iletişim araçları artık yalnızca bilgi taşımaz, aynı zamanda şiddetin gösterisine alan açar. Bu bağlamda sanat, şiddetle olan ilişkisini yeniden kurmak ve görsel çağın krizlerine yanıt vermek durumundadır.

Günümüz sanatçısı, artık yalnızca üreten değil, aynı zamanda tanıklık eden, itiraz eden ve dönüştüren bir figüre dönüşmüştür. Joseph Beuys'un politik beden sanatı, Chris Burden'ın fiziksel sınırları zorlayan performansları ya da Alexander Brener'in kültürel simgelere yönelik ikonkırıcı müdahaleleri, sanatın sınırlarını olduğu kadar, toplumun kültürel ve ahlaki sınırlarını da sorgulayan örneklerdir.

Resim 7. Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (Perfect Lovers), 1987-1990, Duvar Saatleri, İki parçalı; ideal olarak baş hizasından yüksekte monte edilir, Orijinal saatler: Her biri 13 1/2 inç çapındadır



Kaynak: <https://www.davidzwirner.com/artists/felix-gonzalez-torres>

Bu noktada sormak gerekir:

Sanat, yaşıadığımız şiddet çağında neyi temsil ediyor ve ne öneriyor?

Bu sorunun en sade ama etkili yanıtı, sanatın hâlâ “insani olanı” hatırlatmasıdır. Felix Gonzalez-Torres’in “*Mükemmel Aşıklar*” adlı çalışması, bu açıdan çarpıcıdır: İki eş zamanlı çalışan duvar saati, pil ömrüne göre birinin durmasıyla sona erer, ölüm, kayıp ve zamanla olan ilişki birer teknoloji nesnesiyle somutlaştırılır. Sessiz bir şiir, sade bir yası temsil eden bu eser, şiddete karşı sanatın içsel direncini ve duyarlılığını örnekler.

Sonuç olarak, sanat ile şiddet arasındaki ilişki, **görünenden çok daha derin ve çok katmanlıdır**. Bu ilişki, hem sanatın temsil olanaklarını hem de **etik ve estetik sınırlarını** yeniden tanımlamaktadır. 21. yüzyılın sanatçısı, yalnızca yaratıcı değil; aynı zamanda **tanık, kurcalayan ve sorgulayan** bir aktördür. Ve belki de en önemlisi, sanat bugün hâlâ bizlere insan kalabilmenin yollarını hatırlatan nadir alanlardan biridir.

KAYNAKÇA

Alman Kültür Merkezi. (1990). *Weimar dönemi eleştirel grafk sanatı* (E. İdik, T. Kurultay, & D. şengel, Çev.). Ankara, İstanbul, İzmir: Alman Kültür Merkezi Yayınları.

Antmen, A. (1995, Kasım 17). TV ekranında elektronik tuvale: Nam June Paik ile söyleşi. *Cumhuriyet Gazetesi*.

Antmen, A. (2000). A'dan Z'ye Yirminci Yüzyıl Sanatı. *Sanat Kültür Antika Dergisi*, 16, 27–54.

Arendt, H. (1970). *On violence*. New York: Harcourt, Brace & World.

Bahr, H. (2000). Dışavurumculuk: ncesi olmayan (D. şahiner, Çev.). In S. Hilav (Ed.), *Modernizmin serüveni* (4. basım, s. 224–229). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Breton, A. (2000). İki Dada bildirisi (S. Rifat, Çev.). In N. Antmen (Ed.), *Modernizmin serüveni* (s. 319). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable?* London: Verso.

Die Blauen Bcher. (1990). *Kthe Kollwitz* [Katalog] (C. Metin, Çev.). Münih: Langewiesche Verlagsbuchhandlung.

Fromm, E. (1987). *Sevginin ve şiddetin kaynağı* (Y. Salman & N. İçten, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

Fromm, E. (1987). *The heart of man: Its genius for good and evil*. New York: Harper & Row.

Gropius, W. (2000). Weimar Devlet Yapımevi (Bauhaus) Programı (T. Turan, Çev.). In N. Antmen (Ed.), *Modernizmin serüveni* (s. 198). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İKSV. (1993). *Christian Boltanski – İstanbul Bienali Dökümanları*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı.

Lee, S. J. (2002). *Avrupa tarihinden kesitler: 1789–1980* (S. Aktur, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Lindsay, D. (1999). İkonkırıcı. *Art-ist Güncel Sanat Seçkisi*, 1, 4–8.

Lloyd, J. (2000). Sanatsal ve toplumsal bir başkaldırı: Dışavurumculuk. *Sanat Kültür Antika Dergisi*, 16, 16–18.

Michaud, Y. (2001). *Şiddet* (C. Muhtaroglu, Çev.). İstanbul: Yeni Yüzyıl Kitaplığı / İletişim Yayınları.

Platon. (1975). *Devlet* (S. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Pratella, B. (2000). Fütürist müzikçilerin manifestosu (S. Hilav, Çev.). In S. Hilav (Ed.), *Modernizmin serüveni* (4. basım, s. 83). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Proudhon, P. J. (1995). Savaş ve barış (C. Akalın, Çev.). *Cogito*, 3, 89.

Russolo, L. (2000). Gürültüler sanatı: Fütürist manifesto (S. Hilav, Çev.). In S. Hilav (Ed.), *Modernizmin serüveni* (4. basım, s. 89). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sağlan, S. (2003). *Fluxus*. Erişim: Nisan 18, 2003, <http://arkabahce.ada.net.tr/arsiv/fluxus.html>

Sanat Dünyamız. (1995). *Fluxus özel sayısı*, 59. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sanouillet, M. (2000). Dadacılığın kökleri (T. Ilgaz, Çev.). In N. Antmen (Ed.), *Modernizmin serüveni* (s. 303). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Schmid, W. (1990). Weimar dönemi eleştirel grafik sanatı (E. İdik, T. Kurultay, & D. Şengel, Çev.). Türkçe katalog: A. Aş, S. Baumgart. Ankara, İstanbul, İzmir: Alman Kültür Merkezi.

Tezgör, H. (1997). Müzikte Performans... Diamanda Galás. *Sanat Dünyamız*, 67, 121–122.

Tönel, A. (1996). Sanatçı refleksi: “Happening” ve şiddet. *Cogito – Şiddet*, 6–7. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tönel, A. (2003). *Joseph Beuys'un yaşam hikayesi*. Erişim: Nisan 17, 2003, <http://www.superonline.com>

Turhanlı, H. (1995). Sanatta devrimci tufan. *Cumhuriyet Dergi*, 465.

Ünsal, A. (1996). Şiddet: Kavramsal bir çözümleme. In Y. Erten & C. Ardalı (Eds.), *Saldırganlık, şiddet ve terörün psikososyal yapıları* (s. 27–35). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yavuz Erten, & Ardalı, C. (Eds.). (1996). *Saldırganlık, şiddet ve terörün psikososyal yapıları* (Cogito, Sayı: 6–7). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

YARALI ESTETİK

ŞİDDETİN SANATTA
TEMSİLİ VE DÖNÜŞÜMÜ
(19. ve 21. YÜZYIL)

Bu kitap, modern çağın en keskin gerçekliklerinden biri olan şiddetin, sanatın belleğinde nasıl yankılandığını araştırır. 19. yüzyılın sanayileşmiş militarizminden 21. yüzyılın dijital çatışmalarına uzanan bu anlatı, estetik ile travmanın, tanıklık ile temsilin ve yaratım ile yıkımın kırılğan sınırlarında gezinir. Sanat, şiddet ve bellek arasında kurulan bu diyalog, sadece bir ifade biçimi değil, aynı zamanda tarihsel bir direniş biçimidir.

