

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ÇAĞDAŞ SANATTA ÖLÜM TEMASININ
ETİK VE ESTETİK AÇIDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Selen Gül ŞENTÜRK

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

Tez Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Şirin YILMAZ

MAYIS – 2019

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

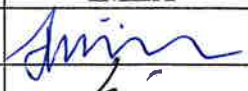

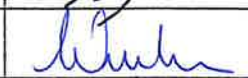
ÇAĞDAŞ SANATTA ÖLÜM TEMASININ ETİK VE ESTETİK AÇIDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Selen Gül ŞENTÜRK

Enstitü Anabilim Dalı: Resim

“Bu tez ~~2019~~²⁹⁰⁵/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Dr. Öğr. Üyesi SİDİK YILMAZ	BASARILI	
Prof. Lebriz Rona	BASARILI	
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe BORDUKÇU	BASARILI	



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLIK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	Selen Gül Şentürk
Öğrenci Numarası	:	146017005
Enstitü Anabilim Dalı	:	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Enstitü Bilim Dalı	:	Resim Anasanat Dalı
Programı	:	<input checked="" type="checkbox"/> YÜKSEK LİSANS <input type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı	:	Çağdaş Sanatta Ölüm Temasının Etik ve Estetik Açından İncelenmesi
Benzerlik Oranı	:	% 8

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

...../...../20.....
Öğrenci İmza

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere sbtezler@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

...../...../20.....
Öğrenci İmza

Uygundur

Danışman
Unvanı / Adı-Soyadı: Dr. Öğr. Üyesi Sırhan Tulumaz

Tarih: 26.06.2019

İmza:

KABUL EDİLMİŞTİR

REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

ÖNSÖZ

“Çağdaş Sanatta Ölüm Temasının Etik ve Estetik Açısından İncelenmesi” isimli tez çalışması, çağdaş sanat kapsamındaki uygulamalarındaki, ölüm temalı imgelere etik estetik bağlamda ışık tutmayı amaçlamıştır. Sanatın özerklik kazanması ile birlikte görsel sunumlarda ölüm temasının işlenişi, hatta bizzat ölümün sergileniş biçimleri incelenmiştir. Söz konusu çalışmada, ölüm olgusunun sanata konu olarak yansımalarıyla birlikte, izleyicinin estete edilebilir ya da şiddetli ölüm imgeleri karşısındaki tavırlarına değinilmiştir.

Uzun tez sürecimde manevi desteğini esirgemeyen aileme, kaynak yardımlarıyla beni çalışmaya sürükleyen arkadaşım Ceren İren'e, yabancı metinlerin çevirisinde hızla yardımcı olan İrem Erpençe, sürekli "hadi" diyerek beni ama en çokta kendini telaşlandıran arkadaşım Arş. Gör. Hilal Balcı'ya, referans sanatçılarımı kaynaklandırmamda destek olan hocam Doç. Şive Neşe Baydar'a, felsefe alanında sabırla bilgisini esirgemeyen hocam Dr.Öğr.Üy.Tuba Ayas'a, hızlı çözümleriyle beni aydınlatan hocam Dr.Öğr.Üy.Ayşe Onuçak Bozdurgut'a, samimiyeti, bilgi ve tecrübeleriyle çalışmama yardımcı olan danışmanım Dr. Öğr.Üy. Şirin Yılmaz'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
RESİM LİSTESİ	ii
ÖZET	vi
SUMMARY	vii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: ÖLÜM TEMSİLLERİNDE ETİK VE ESTETİK ANLAM	5
1.1. Estetiğin Tanımı ve Dönüşümü.....	5
1.1.1. Estetiğin Dönüşümü ve Sanatta Ölüm Teması	18
1.2. Etiğin Tanımı ve Dönüşümü	28
BÖLÜM 2: ÇAĞDAŞ SANATTA ÖLÜM: ETİK VE ESTETİK İLİŞKİSİ	36
2.1. Vanitas ve Memento Mori Kültü	36
2.1.1. Post Mortem Fotoğrafçılık	46
2.2. Estetize Edilmiş Ölü Bedenler	53
2.3. Ölüm ve Şiddet.....	72
2.4. Mahrem Ölümün Sunumu.....	87
2.5. Ölüm Temasında Eleştirelilik	94
BÖLÜM 3: SELEN GÜL ŞENTÜRK PROJE ANALİZİ	101
SONUÇ:	109
KAYNAKÇA:	110
ÖZGEÇMİŞ:	117

RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** Amiens Katedrali, 1220- 1270, Fransa 18
- Resim 2:** Andrea Mantegna, Ölü İsa' ya Ağlayanlar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 68x81 cm, İtalya, 1470..... 19
- Resim 3:** Masaccio, "Holy Triniy", (Kutsal Üçlü), Fresko, (Duvar Resmi), 667 x 317 cm, Floransa, 1427 20
- Resim 4:** Caspar David Friedrich, "Monastery Graveyard In The Snow",(Karda Manastır Mezarlığı), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1818 22
- Resim 5:** Arnold Böcklin, " The Isle of the Dead", (Ölüler Adası), Ağaç Üzerine Yağlı Boya, 73. 7 x 121. 9 cm, 1880, Almanya 23
- Resim 6:** Francisco Goya, "The Voice of Death", (Ölümün Sesi), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 142.5 X 65.6 cm, 1828 24
- Resim 7:** Edvard Much, "The Death Mother", (Ölü Anne), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1900, 99 x90 cm, Almanya 25
- Resim 8:** Egon Schiele, " Death and Man", (Ölüm ve Adam), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1911, Avusturya 26
- Resim 9:** Chaim Soutine, "Carcass of Beef", (Sığır Eti Karkas), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140. 3 x 107. 6, 1924 27
- Resim 10:** Phillippe de Champaigne, "Still Life with a Skull", (Kurukafa ile Natürmort, 28 cm x 37 cm, Yağlı Boya, 1671 37
- Resim 11:** Hendrick Andriessen, " Vanitas Still Life", (Vanitas Natürmort), 84,8 cm x 105,4 cm, Yağlı Boya, 1650..... 38
- Resim 12:** Justine Reyes, "Still Life with Photographs and Skull", (Kurukafa ve Fotoğrafla Natürmort), New York, 2009 40
- Resim 13:** Joel Peter Witkin, "Teatro Di Morte", (Ölüm Tiyatrosu), 1989..... 41
- Resim 14:** Joel Peter Witkin, "Anna Akhmatova", Paris, 1998..... 42
- Resim 15:** Jan Davidsz de Heem, "Still-Life with Fruit and Lobster" (Meyve ve Istakoz ile Natürmort), 95 x 120 cm., Tuval Üzerine Yağlı Boya, Berlin, 1648-1649 43
- Resim 16:** Joel Peter Witkin, "Feats of Fools" (Aptallar Bayramı), 1990..... 43
- Resim 17:** Damien Hirst, " For he Love of God", (Tanrı Aşkına), 171 x127x190 mm, Platin, Elmas ve İnsan Dişi, 2007 44
- Resim 18:** Damien Hirst, "I Am Become Death, Shatterer of Worlds"(Ben Dünyanın Ölüm Yiyeni Oldum), 213 x 533 cm, 2003-2006 46

Resim 19: Paul Frecker, " Young Girl With Flowers", (Çiçekler ile Genç Kız), Tallbott, Butler, Marryland, cabinet card, USA	47
Resim 20: Yüksek destekli sandalyede oturan ölen çocuğunu tutan kadın, George Eastman Museum, 1860	48
Resim 21: Alphonse Le Blondel, Post Mortem Fotoğraf, 8.9 x 11.9 cm, 1850	50
Resim 22: Viktorya Dönemi, Post Mortem Fotoğraf	52
Resim 23: Andy Warhol, "Silver Car Crash", (Gümüş Araba Kazası), 103 3/4 x 80 1/4 cm, Serigrafi Baskı, 1963	55
Resim 24: Andy Warhol, "Electric Chair", (Elektrikli Sandalye), 137. 2 x 185.1cm, Serigrafi Baskı, 1967	56
Resim 25: Andy Warhol, Marilyn Monroe, (Marilyn), 914x 914 mm, Renkli Serigrafi Baskı, 1967	57
Resim 26: Alexander Gardner, Lewis Payne' in Portresi, 1865	58
Resim 27: Andres Serrano, "Homicide" (Cinayet), Morg serisi, Fotoğraf, 1992	60
Resim 28: Andres Serrano, " Knifed to Death" (Bıçıklanarak Öldürüldü), Morg serisi, Fotoğraf, 1992	61
Resim 29: Walter Schels, Maria Hai – Anh Tuyet Cao Age: 52, First Portrait Taken: 5 th December 2003, Died: 15 February 2004	62
Resim 30: Walter Schels, Wolfgang Katzahn, Age: 57, First Portrait Taken: 15th Jan 2004, Died: 4 February 2004	63
Resim 31: Felix Gonzales Torres, “Untitled” (İsimsiz), “ Portrait of Ross in L.A”’, (Ross’un Portresi L.A), 1991	66
Resim 32: Body Worlds, Plastinasyon Örneği	68
Resim 33: Body Worlds, Plastinasyon, Amsterdam	70
Resim 34: Oliviero Toscani, 2007	72
Resim 35: Robert Capa, Düşen Asker, İspanya, 1936	75
Resim 36: Alfredo Jear, " Detail from The Eyes of Gutete Emerita" (Gutete Emerita' nın gözlerinden detay), 1996	77
Resim 37: Alfreredo Jear, " Detail from The Eyes of Gutete Emerita" Two quadvision lightboxes with six b/w text transparencies and two color transparencies. Courtesy the artist, New York., 1996	77
Resim 38: Guliermo Vargas Jimenes, “Eres Lo Que Lees’” (You Are What You Read), 2007	79

Resim 39: Guliermo Vargas Jimenes,“Eres Lo Que Lees’” (You Are What You Read),2007	80
Resim 40: Pippa Bacca,“Brides on Tour” (Barış Gelinleri), 2008.....	81
Resim 41: Pippa Bacca,“Brides on Tour” (Barış Gelinleri), 2008.....	82
Resim 42: Orlan, “Omnipresence Smile of Pleasure”, (Omnipresence Zevk Gülümsemesi), 7. Cerrahi Performans, 1990	83
Resim 43: Aokigahara Suidice Forrest, (İntihar Ormanı), Japonya	85
Resim 44: Aokigahara Suidice Forrest, (İntihar Ormanı), Japonya	86
Resim 45: Carlo Vannini," La VegliaEterna", La Veglia Eterna, Logos Edizioni.....	87
Resim 46: Sophie Calle, “Pas Pu Saisir La Mort’”,“ Couldn’t Capture Death’”, (Ölümüne Yakalanamadı), Video 3: 13, 2007	89
Resim 47: Erwin Olaf, “Caroline’”,Grief Series,(Kader Serisi), Lambda Print,(Lambda Baskısı), 2007.....	92
Resim 48: Martha Rosler, “Balloons”, (Balonlar), House Beautiful: Bringing the War Home, (Güzel Ev: Savaşı Eve Getirmek), 1967-72	96
Resim 49: "Cehennemden Kaçanlar", Kağıt Üzerine Akrilik, Cam Üzerine Kuru Kazı, 40x50 cm, 2018.....	102
Resim 50: "Akış", Pileksi Üzerine Karışık Teknik, 40x50 cm, 2018	103
Resim 51: "Portre", Cam Üzerine Karışık Teknik, 25x25 cm, 2018	103
Resim 52: "Öte", Kağıt Üzerine Akrilik, Cam Üzerine Karışık Teknik, 40x50 cm, 2018	104
Resim 53: "Yokoluş", Kağıt Üzerine Karışık Teknik, Cam Üzerine Kuru Kazı, 25x25 cm, 2018.....	104
Resim 54: "Yokluk", Kağıt Üzerine Karışık Teknik, Cam Üzerine Kuru Kazı, 25x25 cm, 2018.....	105
Resim 55: "Vernem Nihaden", Cam Üzerine Dijital Baskı, 100 x 60 cm, 2017.....	105
Resim 56: "Kefen",Cam Üzerine Dijital baskı, 100 x 60 cm, 2015	106
Resim 57: "Yaşama Karşı Ölüm", Cam Üzerine Dijital baskı, 100 x 60 cm, 2015	106
Resim 58: "Aile", Cam Üzerine Dijital Baskı, 30x40, 2015.....	107
Resim 59: "Aile 2", Cam Üzerine Dijital Baskı, 30x40, 2015	107
Resim 60: "Tin", 100x140 cm, c- print, 2013	108

Resim 61: "Tin 2", 100x120 cm, c- print, 2013	108
--	-----

Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	<input checked="" type="checkbox"/>	Doktora	<input type="checkbox"/>
Tezin Başlığı: Çağdaş Sanatta Ölüm Temasının Etik ve Estetik Açısından İncelenmesi			
Tezin Yazarı: Selen Gül ŞENTÜRK		Danışman: Dr. Öğr. Üy. Şirin YILMAZ	
Kabul Tarihi: 29.05.2019		Sayfa Sayısı: vii (ön kısım) + 117 (tez)	
Anasanat Dalı: Resim			
<p>Reformasyon paralelinde Memento Mori kültürünün resim sanatına yansımaları ve savaşların sanatçıları üzerindeki etkisi, ölüm temalı Vanitas resimlerine yansımalarıdır. Bu dönem resimlerindeki ölüm temaları fotoğraf sanatını da etkilemiş; ölüm imgeleri fotoğraf sanatına da yansımalarıdır. Sanatçıların savaşa karşı eleştirel bakışları, ölümü hatırlatıcı imgelerin resimlerde kullanılması, modern estetik bağlamında görülmek istenmeyen temaların temsil edilmesi ve dışavurumcu anti-estetikle birlikte sanatta yeni tartışmalar ortaya atarken, izleyicide beğenin aksine şok etkisi yaratmıştır. Sanatçı tarafından sanatsal imge aracılığıyla varoluşa yöneltilen eleştirel bakış, izleyici ve eleştirmenlerce estetik ve etik ifadenin yönü açısından değerlendirilmiştir. Ölüm imgesinin vurgulanması ve görselleşen anlama dikkat çekmek amacıyla şiddetli görüntülerin sanatsal ifadesine dahil edilmesine; izleyiciler ve eleştirmenler tarafından muhalefet edilmiştir. Bunun gerekçesini anlamak için sanatın kat ettiği estetik ve etik süreçlere tarihsel gelişimine baktığımızda, klasik dönemde idealize edilen güzellik; reform hareketleri sonrasında yaşamsal etiği amaç edinen gerçekliğin görünüşleri ve 19. yüzyıl itibarıyla klasik sanatın sorgulanması paralelinde karşılaştığımız modern estetik süreçlerinde, çoğu zaman çirkinliğin görüntüsünden kaçınıldığı görülmektedir. Yani modern estetiğin alışkanlıkları ile bakan izleyici açısından göze hoş gelen, estetize edilmiş görüntü dışında kalan şiddet içerikli imgeler gayri meşrudur; dolayısıyla izleyiciyi şok eder. Bu durum modernizmin estetik de dahil olmak üzere temel kavramlarını eleştiren postmodern kuramın ve sanatsal eğilimlerin çıkış noktasını oluşturur. İşte bu ortamda çağdaş sanat işi politik ve provakatif bir tavrı benimseyerek modern estetiği alt üst eder yeni bir etik ve estetik, düzen/düzensizlik önerir. 1960 sonrası sanat hareketleri içerisinde bedeni malzeme ederek çalışan pek çok sanatçı, ölüm temasını ölüme yakın performanslarla veya bedeni malzeme eden dijital medyumlarla sergiler. Böylelikle bu temayı bir imge olmaktan çıkartarak, teatral bir deneyim alanı gibi sunarlar. Yaşamın sanata dönüştüğü bu süreçte, ölüm teması da hayatın içinde bir performans biçimine dönüşürken, bu performanslar izleyici açısından bireysel etik sorunsalları gündeme getirmiştir. Modern sanat içinde temsil bağlamında yine estetiğin bir kanalı olan anti estetik çerçevesinde biçimlenen ölüm teması, 1960 sonrası sanat formlarında etik bir mesele olarak sunulmuştur.</p>			
Anahtar Kelimeler: Ölüm, Vanitas, Memento Mori, Post Mortem Fotoğrafçılık			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master	<input checked="" type="checkbox"/>	Degree	<input type="checkbox"/>	Ph.D.	<input type="checkbox"/>
Title of Thesis: The Examination of the Death Theme in Contemporary Art in the Aspects of Ethics and Aesthetics					
Author of Thesis: Selen Gül ŞENTÜRK Supervisor: Assist. Prof. Şirin Yılmaz					
Accepted Date: 29.05.2019			Number of Pages: vii (pre text)+ 117 (m. body)		
Department: Picture					
<p>In the parallel of Memento Mori culture's reflection on the art of painting, and the effects of wars over the artists, have influences on the Vanitas pictures themed death. The death representations in his paintings during that period influenced his art of photograph; the death images were reflected on his photos, too. The artists' critical points of view towards war, the usage of images reminders of death, the representation of what not to be seen in the context of modern aesthetics and with the anti-aesthetics expressionism, while bringing up new arguments in art , caused a shocking effect on the visitors on contrary to joy. The critical point of view towards existence via artistic images by the artist, was assessed by the visitors and the critics in terms of ethic and aesthetic expressions. With the emphasis on the image of death and in order to draw attention to visualized meaning, implicating violent images to the artistic expressions raised opposition from the visitors and the critics. In order to understand its basis,when we look throught the art's historical development in terms of aesthetics and ethics, it is clearly seen that the beauty had been idealized during the classical period, after the reform movements, the images of the truth aim to have vital ethics and the modern aesthetics processes we encountered while critisizing the classical art beginning the 19th century, it is mostly seen that, the ugliness' scenery have been avoided. That is,the violence content images fallin out of the images which seem lovely to the viewers who look throught the modern aesthetics habits, and beautified scenes are illicit, hence they shock the viewers. This situation generates modernism's starting point of the artistic tendencies and post modern doctrine that criticize the basic concepts including aesthetics. Under these circumstances, modern art work embracing a politic and provocative attitude,puts forward a new ethics and aesthetics and harmony/disharmony demolishing the modern aesthetics. In the artistic movements after 1960s, many artists working on bodies as material, represents the death theme with performances close to death or with the digital mediums using bodies as materials. In that way,they free this theme out of being an image, they present it as a theathrical experience zone. In this process when the life turns into art, as the death theme changes its shape into a performance in life, these performances bring up personal ethic problems in terms of the viewers. The death theme coming into shape in the frames of anti- aesthetics which is an arm of the aesthetics in the concept of representation in modern art, has been represented as an ethical matter in the art forms after 1960s.</p>					
Keywords: Death, Vanitas, Memento Mori, Post Mortem Photography					

GİRİŞ

Ölüm, her canlının varoluşunun parçasıdır ve insanın tarih boyunca, düşünsel süreçlerin de etkisiyle, gerçekleştirdiği imge kurguları içerisinde ölüm teması temsillere ve sanata konu olmuştur. En belirgin kırılma sekülerizasyonla birlikte, mezarlıkların şehrin dışına taşınması ve böylelikle ölümün gündelik hayattan uzaklaştırılmasıyla olmuştur. Bu mesafelikle birlikte ölümün gündelik yaşamdan ayrılmasıyla birlikte, insan da varoluşunu fetişler veya popüler anlamlar üzerinden tanımlamaya başlar. Buna göre ölüm-yaşam döngüsü düşünsel anlamda ve varoluşsal algıda kesintiye uğramıştır. Modernizmle birlikte, gündelik yaşamda ölümün dehşetinden ve şiddetinden uzak duran insanoğlu, sanatta da göze hitap eden estetik bakış açısından beslenerek, dehşet görüntülerinden ve doğal döngüden uzak durmaktadır.

17. yüzyıl Hollanda resminde ölüm kavramının etik bağlamda sembolik olarak temsil edilmesiyle birlikte, izleyicilere yaşamın sonlu olduğu ve ölüm anımsatılmıştır. Modern estetik dahilinde dışavurumcuların varoluşçu yönelimleri ve anti-estetikliği merkeze koyan tavırlarıyla, insanın yaşama iç güdüsünün temelini oluşturan korkular resimsel gerçekliğin konuları haline gelmiştir. Bu süreçte güzelliğin yerini çirkinlik, yaşam gibi konuların yerini ise ölüm temaları, çürüyen bedenler ya da ölü bedenler almaya başlamıştır. Dolayısıyla sanattaki estetik ve etik pratikler görsel anlamda ve etki alanı açısından değişime uğramıştır.

Ölüm temasının klasik sanattan günümüz sanatına dek konu olarak incelenmesi ve ölüm temalı resimlerin, fotoğrafların sanat eseri olarak sunulması bu çalışmanın araştırma alanını temellendirmiştir. II. Dünya Savaşı sonrası sanat hareketlerinde yaşam ve sanat ilişkisi paralelinde, modern estetik ifadeler yerini performansa veya yaşama dokunan ifadelere bırakmıştır. İfade biçimleri ve sanatsal mecradaki bu değişim, döneminde modern estetik de dahil olmak üzere, pek çok modern kavramın da sorgulanmasını tetiklenmiştir. Sembolik veya dışavurumcu temsile dayalı modern ifade, izleyiciyi etik sorgulamaya yönlendiren sanat yapıtlarını ve performansları gündeme getirmiştir.

Tezin ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı bir şekilde ele alınacak olan, ölüm temasının sanat alanında estetize edilmiş sunumları, güzellik algısı üzerinden inceleyeceğinden, estetiğin kısa tarihçesine değinilecektir. Bu nedenle bu çalışmanın birinci bölümünde,

klasik dönemden çağdaş sanata kadar estetik ve etik tanımlarının tarihsel gelişimi kısaca incelenmiştir. Sanatsal özerkliğin Baumgarten tarafından özerkliği gündeme getirilmesi ve Kant felsefesinde bağımsız bir alan olarak ilan edilen estetiğin tarihsel gelişim süreci içerisinde belli başlı düşünürler tarafından nasıl tanımlandığına değinilmiştir. Marksist kuram açısından gündelik gerçekliğin içinde varolan ve ondan ayrı düşünülmemesi gereken modern estetik toplumsal, siyasal özellikler taşımaya başlayarak, duyu ile algılanan klasik estetik anlayış bağlamından kopmuştur. Bu nedenle Marks ve onu izleyen düşünürler tarafından, estetiğin tanımlarının yeni boyutlar kazanmasına zemin hazırlanmıştır.

Tez kapsamında ölüm teması, estetik ile güçlü bir bağı olan etik bağlamında da kısaca ele alınmıştır. Etik, insani tutum ve davranışları toplumsal ölçekte değerlendirmektedir. Bu temelle etik, sanat eserinin üretiminde ve yorumlanmasında estetik gibi önemli bir rol oynar. Böylece sanat eseri üretimlerinin, sanatsal değerlerini etik ve estetik niteliklerinin tartışabilirliğine vurgu yapılmıştır.

İkinci bölümde, çağdaş sanatta ölüm teması resim sanatı özelinde 15. yüzyıl Protestan Hollanda resminde ve fotoğraf sanatı özelinde Viktorya döneminde ortaya çıkan postmortem fotoğraf sanatında incelenmiştir. Öncelikle Memento Mori (Ölümü Hatırla) kavramı, vanitas natüremortlarında ölümü hatırlatıcı sembollerle yapılan resimler aracılığıyla incelenmiştir. Dünyevi hayatın geçiciliğine, memeto mori kavramı ve vanitas resimleriyle vurgu yapılmaktadır. Yaşama dair olan ölüm, vanitas temsilleriyle birlikte sanata dahil olmuştur. Fotoğrafın icadı ile birlikte anın dondurulması anı kültürünü oluşturmuştur. Ölen kişinin hatırasına yaşatmak için Post Mortem fotoğrafçılık memento mori kavramının bir uzantısı olarak ortaya çıkmaktadır. Post mortem fotoğrafçılık ölen kişileri makyajlayıp, en güzel giysilerini giydirerek ideal güzelliklerine kavuşaran sanki yaşıyormuş izlenimi veren kurgu fotoğraflardır. Post mortem fotoğraf geleneği, ölen kişilerin sevdiklerine hatıra oluşturan, ölen kişinin yakınlarıyla yas sürecine ortak olan post mortem fotoğrafçılık; ölen kişiyi de çekilen fotoğrafları aracılığıyla adeta ikinci bir yaşama kavuşturmaktadır. Bu bağlamda vanitas temsilleriyle gerçekleştirilen Memento mori kültü fotoğraf sanatı üzerinde de etkisini göstererek, çağdaş sanatta da hala geçerliliğini sürdürmektedir. Tez kapsamında ölüm temalı sanat eserlerinin izleyiciler üzerindeki etkileri göz önünde bulundurularak, klasik ve çağdaş temsilleri incelenmiştir. Çağdaş Sanatta ölüm temalı eserlerin estetize edilen

sunumlarının yanı sıra ölümün şiddetli görüntülerinin yer alması tezin problemleri arasında yer almaktadır. Dolayısıyla ölümün sanatçılar tarafından mahremiyet kapsamında şiddetli ya da estetize edilmiş göstergesel sunumlarının gerçekleşmesi, izleyiciler açısından da etik, estetik pratiklerce değerlendirilip, eleştiriler ya da katılımlarda bulunmaları bu bölümün içeriğini oluşturmaktadır.

Çalışmanın Konusu:

Çağdaş sanatta ölüm temasının etik ve estetik açıdan incelenmesi tez başlığıyla ölüm temasının sanat alanında etkisi incelenmiştir. Konu kapsamında ölüm temsillerinin çağdaş sanat alanında oluşturduğu etik ve estetik problemlere kısaca değinilmiş, etik ve estetik alanın dönemler içerisinde anlamının dönüşümüyle konu ilişkilendirilmiştir.

Çalışmanın Amacı:

Araştırmanın hedefi, Çağdaş sanatta ölüm temalı eserlerin sanata dahil olmasıyla birlikte, ölüm temasının 15. yüzyıl Protestan Hollanda resim sanatına dayanan Memento Mori kavramının günümüz sanatına dek etki etmesinin oluşturduğu etik ve estetik problemlere odaklanmaktadır. Bu bağlamda tez kapsamında ele alınan bazı sanatçıların ölüm temalı eserleri biçim ve içerik yönünden analiz edilmektedir.

Çalışmanın Önemi:

Ölüm temasının sanat alanına tezahür etmesi, Memento Mori kavramının vanitas resimleriyle ölümü hatırlatıcı imgelerinin kullanılmasının ve daha sonra sanatçıların kişisel ölüm anlayışlarının sanat üretim sürecinde yer almasıyla birlikte sergilenebilir olma durumu, ölüm temasının sanat üzerindeki etkisini tez kapsamında incelememi sağlamıştır. Ölümü hatırlatıcı imgelerin vanitas resimlerinde yer alması ve memento mori kültürünün çağdaş sanatın da pratikleri içinde yer almasıyla birlikte, ölüm konu itibarıyla sanatçılar tarafından alınarak, güncel sanatında ölümün şiddetli ya da estetize edilmiş görüntüleri gösterilmiştir. Sanatçılar tarafından ölümün temsilleri, estetize edilmiş sunumları hatta bizzati şiddetli görüntüleri sanatta ölümü hatırlatıcı ya da eleştirici biçimleri olarak ifade edilmiştir. Bu bağlamda ölümün konu olarak estetize edilmiş ya da şiddetli ifadelerinin izleyiciler üzerinde yarattığı şok etki, kişilerin etik ve estetik pratiklerini tetiklemesi tez çalışmam kapsamında değerlendirilmiştir.

Çalışmanın Yöntemi

"Çağdaş sanatta ölüm temasının etik ve estetik açıdan incelenmesi" başlıklı tez çalışmamda, ölüm temasının sanat alanına etki etmesiyle ortaya çıkan etik ve estetik problemler oluşturmasından dolayı etik ve estetiğin farklı dönemler içerisinde birçok düşünür tarafından geliştirilmesi gerekli yazılı kaynakların ilgili bölümlerinden yararlanılarak kısa tarihçesine değinilmiştir. Ölüm temalı sanat eserlerinin konu merkezli izi sürülerek, tarihsel akıştan ziyade, içerik temelli sorunsalları çerçevesinde bir araştırma yöntemi kullanılmıştır. Dönemler arası sanatçıların eserlerinin örneklerine, konu bazlı yer verilmiş ve zaman zaman karşılaştırmalar yapılarak, etik ve estetik pratiklerle ilişkilendirilmiştir. Kaynak taramaları sonucunda ele edilen bilgiler doğrultusunda bu çalışmanın bölümleri oluşturulmuş, referans alınan sanatçıların eserleri incelenerek ölüm temasının sanata olan etkisi anlatılmaya çalışılmıştır.

BÖLÜM 1: ÖLÜM TEMASI BAĞLAMINDA ETİK VE ESTETİK ANLAM

1.1. Estetiğin Tanımı ve Dönüşümü

Tarih boyunca birçok düşünür, yazar ve sanat tarihçi estetiğin tanımını yapmışlardır. Bu nedenle estetiğin tanımı tarihi dönemlere göre farklılık göstermektedir. Estetiğin tanımları farklı düşünörlere göre değişmiş, genişlemiş ve bugönkü estetik pratiklerimizin oluşmasında etkili olmuştur. Dolayısıyla her dönem ve toplum kendi estetik ve güzel kavramlarını geliştirmiştir.

Estetik terimini 18. yüzyılda ilk kez Alexander Gottlieb Baumgarten “Aesthetica” (1750- 1758) adlı yapıtında kullanmıştır. (Yetişken,2009:2) Kelimenin kökeni Grekçe “aisthesis” veya “Aisthanesthai” den gelir. Fransızca “güzelliğe ilişkin, güzelin teorisi” anlamındaki esthetique kelimesi; aynı anlamdaki Almanca “aesthetisch” kelimesinden türemiştir. Bu her iki kelime de duyu ile algılama anlamı taşımaktadır. Estetiğin, “duyusallığın sağladığı bilgi ile ilgili bir bilim olarak” düşünöldüğünü de vurgulamaktadır (Tunalı, 2002: 13).

Klasik estetik tanımlarından daha farklı olarak, güzelliğin bilimi olarak tabir edilen estetiği Avner Ziss, “Estetik” (2009) adlı kitabında estetiğin farklı görüş ayrılıklarından şu şekilde bahseder:

“Estetiğin tanımıyla ilgili görüş ayrılıkları, en başta, birbiriyle uzlaşmaz iki savdan kaynaklanırlar. Birinci sava göre estetiğin bir tek konusu olur: Sanatın evrim yasaları ve sanatsal yaratının özü (nature); öyleyse o, sadece, genel sanat kuramı olarak kendini gösterecektir. Öteki görüşe göre ise, estetik ile genel sanat kuramı birbirinden büsbütün ayrı iki bilimdir: Genel sanat kuramı, sanattaki evrim yasalarını ve sanatsal yaratının özünü inceler; buna karşılık estetik de sanatta ve gerçeklikte güzelin bilimidir” (Ziss, 2009: 1).

Ziss'in görüş ayrılıkları antik döneme kadar uzanmaktadır. Çünkü bu dönem filozoflarınca sanat veya güzel üzerine düşünme eylemi, bilgi ve varlık felsefesi temelli ortaya çıkmıştır. Bu nedenle estetik, felsefi bir sistemli ayrı bir araştırma alanı olarak yani özerk bir alan olarak inşa edilmesi gecikmiştir. Antik düşünörlerce güzellik bilimi olarak görölen estetik, konusu bakımından sanat felsefesi içinde yer almaktadır. Bu

filozofların temel odağı varlık temsil ve güzellik arasındaki ilişkidir. Ancak estetiğin düşünce ve sanat tarihindeki yönünü belirledikleri için konuya ilişkin düşüncelerine kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Antik Çağ filozoflarınca estetik daha çok güzelin ne olduğu sorusu olarak ele alınmış ve sanat da güzel üzerinden temellendirilmiştir. Estetiğin konusu doğa ve insan olarak belirlenmiş ve doğanın sadık bir taklidi olarak mimesis sanatın temel prensibi olmuştur. Güzelin ne olduğu ile ilgili tartışmaların yanı sıra aynı zamanda bu dönemde sanatın da ne olduğuna dair farklı düşünceler ortaya çıkmıştır. Aynı dönemde filozoflar tarafınca değişen ve gelişen güzellik kavramının belirmesiyle, temel düşünce sistemini geliştirenler arasında Platon yer almaktadır. Platon güzel nedir? Güzelin kendisi ve özü nedir? Kavram olarak nasıl belirlenir? sorularının yanıtını aramaktadır. Platon estetik bilgiyi hakikat değeriyle bağlantılı olarak özün, “mutlak güzellik” üzerine inşa ederken; duyular dünyasındaki şeylerin güzel ideasından pay aldıkları oranda güzel olabileceğine değinmektedir.

“...Platon’a göre güzelin asıl yurdu ide alanıdır: Platon güzel idesini doğru ile ilgi içinde ele almakta ve duyular dünyadaki gelip geçici olan, kişiden kişiye ve konumdan konuma değişen güzelin karşısına hep var olan ve değişmeyen güzel idesini koymaktadır” (Yetişken, 2009: 21).

Antik Yunan filozofu olan Platon'un estetik anlayışı üç dönem içinde incelenmektedir. Bu üç dönem içinde güzel Platon'a göre: “saltık bir varlık, bir ideadır”. Güzellik anlayışı daha sonra matematik oranlar sistemi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu kavramsal irdelemede Platon'un biricik, kendine has olan ve araştırılarak ortaya çıkacak olan güzellik kavramını Aristoteles eleştirmektedir. (Akt. Bozkurt, 2000:101) Sanat tarihi sürecinde Platon'un duyular dünyasının hakikat değeriyle ilgili görüşleriyle bağlantılı olarak sembolik bir anlatım biçimi benimsenmiştir. Gotik Sanat sürecinde ise Aristoteles'in güzellik anlayışıyla bağlantılı olarak, oran ve oranlar sistemi özellikle mimari süslemelerde görülmektedir.

Aristoteles'e göre: güzelin ölçütü; bireyin oranları, olanakları, gerçekliği algılayışı, yani bireyin kendisidir. Bu tanım ile antik toplumdaki estetik anlayışı evrilmiş ve organik bir hal almıştır (Ziss, 2016: 131). Aristoteles “Poetika” adlı eseriyle estetiğe katkıda bulunarak, Platon'nun estetik anlayışını da sistemli bir hale getirmektedir. Aristoteles'in

Poetika isimli kitabında “...güzel, düzen ve büyüklük içinde bulunur” (Akt. Bozkurt, 2000:108).

Bu iki filozofa ait olan estetik görüşler, sanat alanında kompozisyon kurgusuna etki edecek şekilde, Gotik dönemden Rönesans’ı da kapsayacak bir alanda etkili olmuştur. Bu iki süreç içerisinde yavaş yavaş dünyevileşmeye başlayan ilahi, soyut anlam kompozisyonlarda temsili, idealize edilmiş figürlerle ve geometrik şemalara oturtulmuş kompozisyonlarla karşımıza çıkar. Bu estetik görüşler klasik kanonu da belirlemektedir. Böylece estetik, sanat alanında kompozisyonları etkilerken, tarihsel süreç içerisinde de tanımları da kurallar bütününe ve güzellik bütününe dayandırılarak yapılmıştır. 18. yüzyıl, A. G. Baumgarten’ a kadar olan süre içinde estetiğin, hakikat temelli kurallı bir yapıyla ilerleyerek, tanımlanmaya çalışıldığı görülür.

A.G. Baumgarten’a göre estetik, güzelin ne olduğunu düşünme bilimidir. Bu doğrultuda güzellik, duysal bilginin yetkinliği anlamına gelerek güzeli araştırır (Yetişken, 2009:2). Estetiğin güzelliğe yöneldiğini belirten Baumgarten, estetiği temellendirmiştir. Böylece estetik, bilgi ile duysal bilgi ve güzelliğin bilgisine yönelirken, güzeli araştıran bir disiplin haline gelmiştir.

Fransız İhtilali sonrasında monarşinin aşamalı çöküş süreçlerinde ve Aydınlanma ile birlikte sanatın paradigması da değişmiştir. Klasik estetiğin kanonu, modern sanatçılar tarafından aşılmaya çalışılmıştır ve hakikat modern estetik kapsamında sanatçı tarafından resimsel gerçeklik üzerinden kurulan öznel bir kavrayış olmuştur. Bu süreçte estetiğe, daha bilimsel hatta eleştirel katkılarda bulunan Kant ve birçok filozofun da içinde bulunduğu bir döneme şahit olunmaktadır. “Kant’ın çalışmaları estetiğin bağımsız bir disiplin olarak kurulmasında önemli rol oynamıştır. Kant “güzel” ile “iyi” nin örtüştüğü ve farklılaştığı konuları belirleyerek, “güzel”i yararlıdan ayırarak, “estetik haz’ın ‘duygusal hoşlanma’ dan farklı olduğunu göstermiş ve estetiğin kendine özgü sınırlarını çizmiştir” (Yetişken, 2009:2).

Alman idealizminin öncüsü olarak görülen Kant, yeni bir estetik bilincini temellendirirken; estetik değer, kendi özerklik alanında, bir değer olarak yer almaktadır. Kant, “Pratik Aklın Eleştirisi” (1781) adlı kitabında Baumgarten’ın estetik hakkındaki görüşünü eleştirir. “Çünkü Baumgarten’ın yaptığı gibi güzellik yargısını akılsal ilkelere

indirmek ve bu yargının kurallarını bilim düzeyine yükseltmek olanaksızdır” (Cömert, 2008: 24).

Tunalı, Estetik (2002) kitabında, Kant'ın estetik kelimesini duyusalılık ve estetik bilimi olarak tanımladığını ifade etmektedir. Bu duruma göre Kant estetik kelimesini, “Salt Aklın Eleştirisi” adlı yapıtında duyusalılık olarak ele almaktadır. Kant, “Yargı Gücünün Eleştirisi” isimli eseriyle estetik kelimesini, günümüz estetik sorunsallarını baz alarak estetik bilimi olarak tanımlamamıştır (Tunalı, 2002: 14).

Estetik sözcüğü Yunanca duyulur algılar öğretisi anlamında kullanılırken, Kant “Salt Aklın Eleştirisi” isimli kitabında, duyarlılığı (sensibilite) ve duyuları (sens) bir terim olarak incelemiştir. Nejat Bozkurt'un “Sanat ve Estetik Kuramları” kitabında estetik kelimesi: “(...) Kant'da “transsendental estetik” başlığı altında geçer ve duyarlılığın (Sinnlichkeit) a priori ilkelerinin bilimidir” (Bozkurt,2000: 23). Kant'ın estetik tanımında “amaçlılık biçimi” veya “amaçsız amaçlılık” terimlerinde nesnel, amaçlı olarak tasarlanır, fakat kişiler buradaki biçimlerin amacına ya da faydasına tümüyle vakıf olamayarak onu göremez (Shiner, 2017:212).

Kant, güzellik yargısını dört prensiple incelemektedir. 1. Kategoride: Güzellik çıkarılsız bir biçimde kişiye haz vermektedir. 2. Kategoride: Güzelliğin evrenselliği konusunda duyarlılığın bilgi yetimize olan uygunluğuyla zevk yargısının evrenselliğinden bahsetmektedir. 3. Kategoride: Güzelin amaçsız amaçlılık kavramı ile güzellik konusunu ele almaktadır. 4. ve son kategoride: Güzelliğin evrensel bir zorunluluk teması durumu incelenmektedir (Yetkin, 2007: 66- 69).

Shiner, Kant'ın “estetik ve amaç, sanatçı ve zanaatçı, güzel sanat ve zanaat” zıtlıklarını modern sanat düzeninin içine güçlü felsefi katkılarda bulunduğunu belirtmiştir. Düşüncelerini Kant estetiği üzerine inşa eden kuramcılar, estetiği sadece güzel sanatlar içerisinde incelemişlerdir. Kant'ın, kişinin ahlaki tabiatını meydana getiren şeyin “güzel ile yüce” olduğunu belirten eserlerinin tesiri; “sanat, bilim ve ahlakın” ayrı ayrı tanımlanmasını güçlendirir nitelikte olmuştur (Shiner, 2017:214).

Immanuel Kant, “Yargılama Yetisi”nin (1790) eleştirisinde, yargı yasalarının doğa ile insan arasındaki ahlak yasalarının gerçekleşmesini muhtemel olarak görmektedir. Ahlak

yasası belirlendikten sonra estetik yargı açığa çıkararak sanat eserine olan yargının bu bağlamda gerçekleştiğini belirtmektedir (Lenoir, 2003:94).

Kant, estetik ile ahlak arasında doğrudan olamasa bile bir bağ olduğunu düşünüyordu: estetik ve ahlak dışsal kurallardan bağımsız bir şekilde geliştiği için güzellik, ahlak simgesi; yüce ise tabiatın kişiye verdiği estetik bir zevk olarak akılcı ve ahlaki varlıkların onurunu ortaya çıkarır. Estetik deneyimler güzellik ve yücelik ile bize ahlaki dersler üzerinden özgürlüğümüzü fark ettiren bir şeydir (Shiner,2017:212).

Kant'ın yüce kavramı öznel yargılardan, kişilere verdiği haz ve evrensel olma yönünden güzele benzerken, birçok yönden güzelden ayrılmaktadır. Güzellik sınırlı, hayal ve düşünce gücünün uyumundan ortaya çıkarken, yüce, sınırsız ve uyumsuz olmaktadır (Yetkin, 2007: 71).

Kant, beğeniyi öznel olsa bile evrensel olarak tanımlar. Beğenin evrensel olma hali hem tartışılmaz olan hem de en çok tartışılan şeydir (Erzen, 2011:157). Çünkü Kant'a göre güzel evrensel olarak hoş gitmelidir.

Hegel için estetik “duyu bilimi” manasına gelmektedir. “Kant'ın, Estetik'i “duyarlılığın a priori ilkelerini araştıran bilim” olarak tanımlamasına karşılık, Hegel, Estetik'e yaklaşık olarak bugün verdiğimiz anlamı veriyor” (Cömert, 2008: 25).

“Hegel “Estetik” adlı yapıtında doğruluğun duyuşsal bir biçim altında görünüşe ulaşması olarak tanımladığı güzelin ‘katıksız düşünce ile araçsız duyuşsal olan arasında bir ortam’ oluşturduğunu söylemektedir. Şöyle der Hegel: ‘Sanat duyuşsal bir biçim altındaki hakikati bilince gösterir (...) İde'nin bu birliği ve bireysel görünüş tam olarak güzelin özüdür ve onun sanattaki ürünüdür” (Akt. Yetişken, 2009: 22- 23).

“Estetik, nesnesi ‘duyarlılık’ olan bir düşünce alanı değildir. Bundan böyle sanata ait şeyleri tanımlamayı mümkün kılan paradoksal sensorium’un düşüncesidir” (Ranciere, 2014: 17)¹. Hegel, güzel nedir? sorusunu, ide (geist) ve mutlak tin kavramıyla yanıtlar. Fakat burada güzel, sanat eserinde oluşur ve idenin duyuşsal biçimi olarak meydana gelir. Güzel, ide ve bireysel görünüş birliğinin uygunluğunda var olmaktadır. Hegel'e

¹Sensorium: 17. yüzyılda ortaya çıkmış bu sözcük, önceleri beyin anlamında kullanılmış, daha sonra tıpta ve psikolojide bireyin alımladığı duyu çevresinin bütününe kapsayan bir anlam edinmiştir.

göre sanat, bir taklit (mimesis) değil, yaratımdır. Sanatın, doğayı taklit edemeyeceğini, zaten böyle bir çabanın da boşuna olacağını dile getirir. Çünkü taklit, idenin nesneleşmesine izin vermeyerek, sanatın amacını insan zihnindeki duyumun nesneleşmesi olarak tarif etmektedir.

Pek çok filozof tarafından, Hegel'in sanat ve estetik hakkındaki çalışmaları bugünkü ulus devlet anlayışına çok yakın bulunarak, sistematik bir felsefenin Hegel'den sonra mümkün olamayacağına inanmışlardır. 17. yüzyılda ulus devlet inşasının sanat üzerindeki ilk etkisi, Fransız Güzel Sanatlar Akademisi'nde görülmektedir. Sanata, estetiğe, topluma, devlete yeni bir soluk getiren Fransız Güzel Sanatlar Akademisi "... ulus devletin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk kurumdu" (Kreft, 2016: 23).

Fransız Güzel Sanatlar Akademisi evrensel, seçkin bir beğeni yargısıyla eğitim verme amacı güderek, devletin sanat ve ulus üzerindeki etkisini yansıtmıştır. 19. yüzyılda devletin sanat üzerindeki baskısı ortadan kalkınca, sanat; özerk, özgür bir alana yerleşmiştir.

"18. yüzyılda Kant'ın, 19. yüzyılda Hegel'in ve 20. yüzyılın başlarında Croce'nin katkılarıyla gelişen estetik kuramı, yine aynı çağın başında Marksizm'de de ifadesini bulmuştur. Bu bağlamda, Marksizm'in tarih ve toplum anlayışını burjuva ideolojisinin eleştirisiyle birleştirmeye, tarihi ve evreni çözümlenme ve değerlendirme ilkelerini saptayarak, devrimin teori ve pratiği içinde sanatın yerini göstermeye yönelik kuramlar öne sürülmüştür." (Bozkurt,2000: 37).

Marksist estetik, çoğunlukla sanatın, hayatın yansıtması gerekliliğine değinmiştir. Bu düşünce kabul gördüğünde sanatın hayatı nasıl yansıttığıyla da ilgilenmemiz gerekmektedir. Sanatı estetik kategorilerimizle değerlendirdiğimizde sanatın hayatı yansıtıp yansıtmadığı konusunda kararsızlık yaşanarak, sanatsal işlevsizlik gerçekleşmektedir (Belge,1989: 41). Karl Marx, çağdaş estetik tarihinde, estetik kuramı geliştirmemesine karşın estetiğe yeni boyutlar kazandırmıştır. Marx aydınlanma düşüncesinin en önemli destekleyicisi olmuştur. Marx'ın estetik görüşüne göre: kişiler sanatın, hayatın bir parçası olarak, sanatı estetik pratiklerle değerlendirmelidirler. Nitekim Marksist estetik görüş için sanat eseri, toplumsal bir yapıya sahip olmalıdır. Sübjektivizm insanlığa, tarihselliğe dayanarak doğaya karşı koymaktadır. Böylelikle insan toplumsal bir fenomen olarak sanatı yaratmaktadır. Fakat buradaki toplumsal

fenomen sanat değil, insandır. Bu nedenle sanatın objesi daima insansal ve toplumsal olmalıdır (Tunalı,2003:36,37).

Marksizm'e göre estetik obje kişisel, toplumsal ürün olarak sanat eseriyle örtüşmektedir. Sanat yapıtı toplumsal bir varlığın ürünü olarak, bireysel bir biçimde somutlaşarak, gerçeklik kazanmaktadır. Marksist estetik teorideki yansıtma anlayışını Engels'te mektuplarında desteklemektedir. Marksist estetik bakış açısıyla gerçeklik sanatın objesidir. Buna göre, sanat gerçekliği yansıtmak zorunda olarak, hayat yansıma ile tıpkı mimesis gibi ortaya çıkmaktadır. Gerçeklik, sanatın doğması için ona obje gibi kaynaklık ederken, sanatta gerçekliğin bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır.

Estetik gerçeklik estetiğin obje olarak incelendiğinde doğal gerçeklikten farklıdır. Çünkü doğal gerçeklik kişiden bağımsız olarak, kişinin dışında kendi başına var olmaktadır. Estetik gerçeklik ise kişiye dair bir gerçekliktir (Tunalı,2003: 35). Estetik gerçeklik sanatın objesi olarak tamamen toplumsallık kazanmış, öznel bir varlıktır. Marksist estetiğe göre: estetik gerçekliği kavrayabilmemiz için, öznel bir gerçeklik gerekmektedir. Estetik gerçeklik insana bağlı, bağımlı ve biriciktir.

Karl Marx güzelliğin, nesnel bir kategori olarak kendi kurallarının olduğunu belirlerken; güzelliğin içerik bakımından toplumsal olması gerektiği görüşündedir (Belge,1989: 32). Marksist estetik sanat için genellikle kişinin bilincinden bağımsız, bir altyapı ürünü olarak ideolojiyi yansıttığı görüşündedir. Marksist estetik, sanatın; toplumsal gerçekliğini, ekonomik unsurlarını ve ideolojik boyutlarını oluşturmaktadır. Marksist eleştiri, sanat yapıtının oluşmasında toplumsal gerçeklerin nedenlerine eleştirel bakar ve böylece topluma eleştirel bir bakış açısı kazandırmaktadır. Bu düşünce ile birlikte kabaca “güzelliğin bilimi” olarak tanımlanan estetik; kişiden kişiye ve topluluklara göre değişkenlik göstermektedir.

1793-1795 yılları arasında “İnsanların Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar” kitabında Schiller, özgürlüğü getirecek olan şeyin kaos yaşamadan siyasal devrimle değil ancak güzel sanat deneyimi ile gerçekleşeceğini ileri sürer. Bu kurtarıcı iddianın kişilere inandırıcı gelmeyeceğini düşünen Schiller, Kant'a ruh ve duyular arasındaki ayrılmayı aşmaya çalışan insan doğası düşüncesine dayandırmıştır (Shiner, 2017:214).

Kant, sanat eseri üretirken deha (hayal gücü) olmazsa beğenin (yargı gücü) yargılayacağı bir şeyin olamayacağına vurgu yaparak, güzel sanat konusunda beğenin

(yargı gücü) dehadan (hayal gücü) önce gelmesi gerektiğini ve onu sınırlandırması gerektiğini düşünür (Hünler, 2011:421).

Estetik, Kant'ın deha kuramı ile sanatçının hayal gücünün eşsizliğiyle ilişkilendirilmiştir. Bu doğrultuda sanata yeni bir statü kazandırılmaya çalışılmıştır. Kant' için, güzel sanat yapıtları deha sayesinde gerçekleşir. Deha insanın iç varlığına seslenen bir iç yetidir. Bu nedenle deha kaynaklı doğa güzel sanata kurallarını koyar. (Bozkurt, 2000:137).

Güzel sanatlar ile ilgili problemlerde Kant, dehayı ya da hayal gücünü yargı gücünün ya da beğenin egemenliği altına alır. Alman Filozoflar Schiller, Schelling, Hegel ve Fichte, Kant' tan sonra estetiği "güzel sanat dehanın sanatıdır" biçiminde açıklarlar ve modern sanat için deha kavramını evrensel bir estetik öge olarak geliştirirler. Daha sonraki evrelerde ise Kant'ın "deha" sını Nietzsche "üst insan" kavramıyla temsil etmektedirler. (Hünler, 2011:425).

Modernliğin estetik içerikte yaptığı köklü değişimin başlangıç noktasını temsil eden Kant'ın deha kuramının bir uzantısı olarak, Nietzsche "üstinsan" kavramını ortaya atar. Nietzsche' ye göre sanatın ve felsefenin var olması için bu kavrama ihtiyaç duyulmaktadır. Şöyle ki "üstinsan" gerçek yaratıcı olandır ve bireyler toplumda var olan araçlardır. Sanat ancak üst insanların olduğu bir alanda gerçeklik olarak ortaya çıkabilir. Büyük biçimlendirici olan sanatçılar, özgün bir biçimde "üstinsan"ların olduğu bir alanda sanatı gerçekleştirmektedirler. Nietzsche'ye göre sanat algısı: metafizik ve felsefi bir etkinlik olup dünya yalnızca sanat ile algılanmaktadır (Jimenez, 2008:425). Bozkurt, "Sanat ve Estetik Kuramı" yapıtında Nietzsche'nin sanat anlayışını üst insanlığın metafizik ile simgeleşmesi olarak tanımlar. Dolayısıyla sanatın geleceğe insanlık tasarlama görevi vardır. Nietzsche'e göre, "Dehanın doğurulması, bu dünyaya getirilmesi insan türünün tek ereğidir." (Akt. Bozkurt, 2000:167).

Nietzsche "Tragedyanın Doğuşu" isimli eserinde yaşama ve insana dair düşüncelerini Apollon ve Dionysos üzerinden inceler. Nietzsche' nin sanata ilişkin düşüncelerinin temelini oluşturan, bilincin ve bilinçdışının, ölçü ve taşkınlığın iki Yunan tanrısının ayrımı yapılarak ifade eder. "Eski Yunan sanatında, özellikle de tragedyada; yaşamda karşılaşılan olumsuzluklar, yaşamın kötü yönleri ya da acıları nedeniyle yaşamın kendisi suçlanmaz. Tersine tragedyada, yaşamın tüm yönlerinin iç içe geçişini göstererek

yaşamı onaylayan bir anlayışın ifadesidir." (M. Acar, 2011: 243, 244) Nietzsche'nin tragedyası, yaşamın bütünlüğünü göstermek, hakikatin tüm gerçekliğinden arınarak gerçekleştiği bir görme eylemidir.

Estetik, yalnızca kişilerin mantıksal çıkarımlarıyla değil aynı zamanda gözlemlerin sonucunda da ortaya çıkmaktadır. Nitekim sanatın tarihsel gelişimi Apollon'un biçimsel, Dionysos'un biçimsiz olan müzik sanatı karşıtlığı, bizim sanatsal görüşlerimizle birbirine sıkıca bağlıdır. Bu durumda Apollon'un düş dünyası, Dionysos'un esrikliği birbirine zıt olarak ayrı sanat alanı olarak kavranmaktadır. "İnsan, bir sanatçı değildir artık bir sanat yapıtına dönüşmüştür: Bütün tabiatın sanatsal gücü burada, İlk Birlik'in en yüce sevincine ermek için esrikliğin sarsıntıları içinde kendi kendini koymaktadır." (Nietzsche, 2012: 35,39)

Nietzsche için güzel kavramı saf bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Böylece sanat eserine karşı belirlenen zor klasik bakış al aşağı edilerek, sanat eserini duyularla algılayan izleyici tarafından belirlenen estetik boyutlar değişmiştir. Sanatın mutluluk veren çikarsız güzelliği karşısında böylece sanatçı deneyemiyen bir parçası haline gelir. (<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-ve-estetigin-yikimi/566>) Nietzsche'nin sanat, estetik ve kuramsal fikirlerini çağdaş filozof Martin Heidegger inceleyip geliştirmeye çalışmıştır.

Georges Lukacs ve Martin Heidegger estetik ve modern sanata karşı tavırları benzerlik gösterir. Görüngü biliminin ve modern felsefenin mirasçılarıdır. Georges Lukacs ve Martin Heidegger'in baskıcı ideolojiye karşı birlik olarak siyasal yapıya karşı felsefi anlayışları koruma amacı taşımıştır. Martin Heidegger varoluşçuluğu, Georges Lukacs diyalektik materyalizmi savunur (Jimenez, 2008:431).

Heidegger sanat, sanatçı, sanat eseri kavramlarını estetik kuram bağlamında "Sanat Yapıtının Kökeni" adlı eserinde incelemiştir. İşlevi ve işleyişleri yönünden sanat ve teknik birbirinden ayrılmaktadır. Sanat: insanda "yeni bir öz ilişkisi" yeni bir dünya açarken, Teknik: yeni dünyaya karşı hakimiyeti sürekli üretmektedir (Kula, 2012: 371,372).

Heidegger'in sanat anlayışında "şey/ şeysel", "nesne/ nesnesel" kavramları tüm sanat eserleri ile ilgilidir. Çünkü nesnellik sanat eserinin somut olarak var oluşuyla ilgilidir. Yani kişiler sanat eserinin dışsallığıyla ilgilenmektedir. "Estetik yaşantı" sanat eserinin

dışsallık ya da nesnelik bağlamında hakikate kavuşmaktadır (Kula, 2012: 373). Buradaki dışsallık, var olanın varlığında sanat eserinde gerçekleşmektedir. Sanat eseri var olanın hakikatini açmaya çalışarak, hakikatin içine kendini, hakikatte sanat eserinin içine kendini koymaktadır.

Heidegger sanat ve hakikat konusuna “Sanat Eserinin Kökeni” kitabında şöyle değinmiştir: “Şimdiye kadar sanat güzel ve güzellikle uğraştı, hakikatle değil. Bu tür eser yaratan sanatlara, el zanaatlarına dayanan sanatın aksine güzel sanatlar deriz. Güzel sanatlarda güzel olan sanat değildir, bilakis sanat güzeli yaratır. Hakikat mantığa, güzellik ise estetiğe aittir” (Heidegger, 2007: 29,30).

Heidegger'e göre, hakikat sadece kendisi olarak var olmaktadır. Güzellik hakikatin içinde belirme mevcudiyetinden sadece birisidir. Dolayısıyla sanat, güzellikle uğraşmak yerine hakikati düşünmeli ve onunla uğraşmalıdır. Heidegger, sanat ile hakikat arasında güçlü bir bağ kurmaktadır. Heidegger, varoluşçu felsefeyi estetik kavramına yansıtarak, sanat anlayışını da varoluşçu felsefe kaynaklı oluşturmaktadır.

Büyük sanatın nasıl olması gerektiği ile ilgili bize bilgiler sunan Heidegger, yüksek sanatı ise büyük sanat olarak tanımlamaktadır. Ona göre büyük sanat, günlük yaşamımıza yeni bir bakış açısı sağlayan, var oluşumuzu anlamaya dair yer göstermektedir. Büyük sanat “hakikati açan” özelliğiyle nasıl yaşayacağımıza dair rehberlik etmektedir. Böylece sanat eseri mutlak bir gereksinim olarak yaşam etiğine angaje olmaktadır (Bolt, 2012: 127).

Heidegger'e göre, Nietzsche'nin Tanrı'nın ölümünü ilan etmesi inanç ve düşüncelerle birlikte yok olan insanlıkla felsefenin ölümünü de ima etmektedir. Bu nedenle var olmayı anlamlı kılan en önemli şeyin sanat olduğunu ifade eder. "Sanat bu hayatın en yüce görevi ve hakiki metafizik etkinliğidir." Artık "dünya ancak bir estetik fenomen olarak meşrulaştırılabilir." (https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-intihar-sanati/3416#_edn10)

Bu bağlamda Heidegger için yaşam ve ölüm kavramları da güçlü bir ilişkide bulunarak, tüm karşıtlıkları ile birlikte dünyada gerçekleşmektedir. Yaşamın içinde her zaman

varlığını koruyan ölüm, Heidegger'in varoluşçu felsefenin estetiğe olan uzantısı ve hakikati bağlamında ölümün hakikati konusunu da açmaktadır. Ölüm hakikat mi? Yoksa hiçlik mi? olduğuyula ilgili görüşler modern sanatta eleştirel boyutta estetik ya da anti- estetik özellikler taşıyan eserler ile birlikte sanat alanına yansımıştır.

Adorno'nun estetik kuramında, sanat yapıtının toplumun tarihsel özelliklerini yansıtarak tutarlı bir şekilde sanatı yansıtması beklenmektedir. Sanat anlayışını elit sınıf bilincinden uzaklaştırarak, bağımlı sanat olma halinden saf dışı bırakmaya çalışmaktadır (Bozkurt, 2000: 229). Erzen, Adorno'nun estetik kuramında sınıf bilinci hakkındaki sözlerine şu şekilde değinmiştir.

20. yüzyıl düşünürlerinden olan Theodor Adorno, sanatın artık elit sınıfa ait olamayacağını, farklı sınıfların beğenilerinin de sanatı şekillendireceğini iddia etmiştir. Böylece sanat artık altın harflerle yazılmaktan öte herkes için olmuştur (Erzen, 2011:165).

Adorno'ya göre, çağdaş sanatçılar tarafından sanatla olan aramızdaki mesafe azalarak, sanat artık burjuva sınıfına hizmet eden halinden uzaklaşmaktadır. Sanat artık ulaşılabilir, çoğaltılabilir, kullanılabilir hale gelmektedir. 20. yüzyıl ortalarında Adorno kültür endüstrisinin öğelerini ekonomik, politik baskıların da etkilediğini düşünmektedir.

Adorno'nun estetik anlayışı, klasik sanat eserlerinin temelinde modernleşmeyi savunarak, sanatın gelecekte tasarlanabileceğinden söz etmektedir. "Estetik kuramı" isimli yapıtında "sanatın artık estetiği yıkması" durumundan bahsetmektedir (Jimenez, 2008: 266).

Modernizmin estetik anlayışına göre, ahlaka uymayan davranışlar da içinde güzellik ve iyilik barındırabilir. Bu görüş, zamanla sanatta aranan niteliğin sadece güzellik değil, ahlak dışı da olabileceğinin savunuculuğunu yapar. Nitekim etiğin reddedilmesiyle birlikte estetikte yıkım gerçekleşmektedir. Böylece bu dönemde üretilen sanat eserlerinin sanatsal dokusu yok olmaktadır. Dolayısıyla bu dönemde ortaya çıkan sanat, kişilerde anti-estetik bir tavır uyandırır (Ziss, 2016: 139).

Günümüzde gerçekleşen anti-estetik söylemler, sanatın yüceliğiyle günlük hayatın imgelerini bir arada kullanarak, tüm ayrımları yok eder. Bu nedenle estetik, her sınıfın farklı beğeni ile duyuya sahip olmasını isteyen toplumsal düzene tehditkâr yaklaşan bir öge haline gelmiştir. Sanat eseri artık zengin kesimin bakışlarına değil, herkese sunulmaktadır. "Böylece estetik, sanattaki yasa koyucu insan doğası ile herkesin hiyerarşik olarak durması gerektiği yeri ve beğenileri belirleyen toplumsal doğayı birbirine bağlayan düzeni yok eder. "Yeni düzensizliğin düşüncesi" olan estetiğin yarattığı rahatsızlık, yeni bir hayat formu oluşturmak isteyen, özgürleşme vaat eden, kendi içinde bir politika taşıyan estetiğin rahatsızlığıdır." (<https://www.e-skop.com/skopbulten/estetigin-huzursuzlugu/765>)

"Estetik Kuramı" kitabında sanat ve topluma olan ilgisine değinen Adorno, sanatçı tüketici arasındaki ilişkiyi üretim içerisinde değerlendirmiştir. Adorno Marksizm estetiğini baz alarak, şekillenen yeni sanat olgusuyla Walter Benjamin ile bazı anlayışları benzerlik göstermektedir. Walter Benjamin ve Adorno "...çağdaş biçimini bulamamış bir sanat yapıtının çağdaş bir içerik de getiremeyeceğini savunmuştur" (Bozkurt, 2000: 238).

Walter Benjamin'e göre estetik, modernliğin merkezinde yer alan bir olgu bilimidir (Jimenez, 2008: 255). Benjamin tekniğin olanaklarının artmasıyla görüntünün çoğaltılması durumu, sanat eserine olan erişilebilirliği teknolojinin doyurduğunu dile getirmektedir.

Benjamin, eskiden sanata ulaşmanın zorken 20. Yüzyılda sanatın çoğaltılabilir hale gelmesi kolay bir şekilde sanatsal imgelere artık ulaşılabilirliğini, sanata olan mesafenin "aura"nın artık ortadan kaybolduğunu dile getirmektedir (Akt. Erzen,2011:164,165). Walter Benjamin'in "aura" kavramı Bozkurt'un yapıtında şöyle aktarılmaktadır.

Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağdaş Sanat Yapıtı" adlı eserinde teknolojinin gelişmesiyle, teknolojinin sanatta yarattığı olanakları, değişiklikleri incelemiştir. Tekniğin gelişmesiyle sanatın çoğalabilir hali, sanatın biricikliğini yok etmektedir. Benjamin sanat yapıtının kaybolan özelliğini "aura" kavramı ile

açıklamaktadır. Benjamin, “aura” nın yok olmasını, sanat eserinin yeniden işlevsellik kazanmasının ön koşulu olarak görmektedir (Bozkurt, 2000: 193).

Benjamin sanat üzerine tartışmalar yarattığı eserleriyle yeni bir estetik anlayışının şekillenmesine kılavuzluk etmektedir. Günümüzde teknolojik olanakların gelişmesiyle sanat yapıtlarında yeni bir öz oluşmaktadır. Dolayısıyla sanat yapıtları biçim bakımından da zenginleşmektedir.

Walter Benjamin, sanat yapıtının tarihsel dönüşüme uğrayarak anlamının değişmesini, toplumsal değişimler ve mekanik gelişmelerin belirlediğini belirtmektedir. Sanat yapıtının tekniğin gelişmesiyle çoğalabilir olma hali, sanat yapıtının izleyicide uyandırdığı beğeni durumu dönüşüme uğradığı gibi yapıtın doğasını da değişime uğratmaktadır (Lenoir, 2003:106).

Platon ile ortaya çıkan estetik olgusu, güncel sanatta sanatın ve estetiğin geçirdiği tarihsel dönüşümle paralellik göstermektedir. Kant ile Schiller'in estetiği kuramsallaştırması üzerine sanatta başlayan özerkleşme, 20. yüzyıl avangartları ile devamlılığını sürdürmüştür. Sanatın özerkliği ile kültürel, toplumsal tahakkümler değer bağlamında yeni estetik ve etiğin de kurgulanmasına olanak sağlamıştır. (<https://www.e-skop.com/duyuru/jacques-ranciere-estetigin-huzursuzlugu-sanat-rejimi-ve-politika/222>)

Özetle, estetik kelimesi Platon ile anlam bulan, Baumgarten ile temellenen, Kant ile çağdaş estetik kategorilerin oluştuğu geniş bir estetik tarihi okuması incelenmektedir. İlk olarak güzellik bilimi olarak tanımlanan estetiğin, dönemler içerisinde kapsamının geliştiğini ve anlamıyla birlikte dönüşümlere uğradığı görülmektedir. Marx ile birlikte teknoloji ve siyasetin sanat ile estetik üzerindeki etkisi incelenerek yeni bir çağdaş estetik anlayışı doğmaktadır. Artık çağdaş estetik anlayışı klasik estetik anlayışındaki gibi duyu ile algılama anlayışının ötesine geçmektedir. Dolayısıyla çağdaş estetiğin konusu küreselleşme ile birlikte siyasal, toplumsal nitelikler de taşımaya başlamaktadır. Böylece birçok filozof ile estetik ve sanat anlayışı geliştirilerek günümüz sanat ve estetik anlayışına yeni bir boyut kazandırarak, anti- estetiklikle birliktelik kurmuştur.

1.1.1. Estetiğin Dönüşümü ve Sanatta Ölüm Teması

Gotik ve Rönesans dönemlerinde ilahi olanın dünyevileşmesi bağlamında İsa ve dirilişi konu itibariyle önemli bir yer tutmaktadır. Kitlelere verilen ana mesaj bedenin ruhu barındırdığı ve ölümden sonra ruhun kurtuluşa ereceği olmuştur. Diğer taraftan göğe doğru yükselen Gotik mimari E. Bloch' un ifadesiyle bir diriliş göstergesidir.

Resim 1: Amiens Katedrali, 1220- 1270, Fransa



Kaynak: <https://www.college.columbia.edu/core/content/amiens-cathedral-western-frontispiece-1220-1266>

Gotik katedraller, popüler kültürün yapılanması açısından önemli yapılardır. Enst Bloch'a göre, mimaride ideale erişmek için gotik mimari öncesinde sembol olarak ölüm kristalinde taş gibi var olma arzusu vardır. Gotik inşasında ise yaşam ağacının daha mükemmel bir varlık ve dirilişle daha mükemmel bir yaşam ağacına dönüşme arzusu taşımaktadır. Bu nedenle sanat mükemmellik sembolleriyle hayali özde sürüklenerek izlenmektedir. Dolayısıyla gotik mimarı dünyevi kaosu duygu ve formlar ile düzenleyerek, dinamik bir ifadeye dönüştüren mimariler olmuştur (Akt. Bloch, 2012: 30). Gotik dönem öncesi mimaride mükemmellik arzusu olan ölüm kristali, Gotik'te diriliş ve hayata dairdir. Yani Gotik mimari sembolü ölümü kovarak, anti ölüm inancı taşır. Gotikler için ideal olan mükemmellik, yaşam ağacıdır (Bloch, 2012: 45).

Yapımı 50 yıl süren Amien Katedrali, Fransa'nın gotik mimari özelliklerine uygun olan en büyük gotik katedrali olma özelliğiyle bu duruma örnek niteliği taşır. Gotik dönemde, Rönesans' ı ve diğer dönemleri de kapsayan görüntüleri idealize etme hali, estetik kaygılarla ortaya çıkmaktadır. Örneğin Gotik mimarilerin içinde yer alan nesnelere yüklenen yeni anlamlarla, temsiliyet kazanan nesnelere, ölüm-yaşam gibi konularda yeni bir işlevsel bağ ile görsel verilerle idealize edilerek, kompozisyonlarda yer almaktadır.

Resim 2: Andrea Mantegna, Ölü İsa' ya Ağlayanlar, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 68x81 cm, İtalya, 1470



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/andrea-mantegna/the-dead-christ-1478>

Mantegna' nın “Ölü İsa” resmi Erken Rönesans'ın önde gelen resimlerindedir. İsa' nın rakursiden yapılmış tasviri, resimdeki yas sürecine izleyiciyi dahil etmektedir. Mantegna, kurguladığı kompozisyon ile İsa'yı ölümsüz güzelliğe ulaştırarak, idealize edilen bir tasvirini gerçekleştirmiştir. Mantegna'nın resmindeki İsa'nın sol yanında profilden görüntüleriyle Meryem ve Magdalalı Meryem yas tutarak yer almaktadır. Çarmıhtan indirilen ölü İsa'nın ellerinde ve ayaklarında yaralar gösterilirken, resimde kanlı görüntüden kaçınılılarak, İsa ideal formuyla resmedilmiştir.

Resim düzlemine sırtüstü uzanan İsa'nın rakursiden çizimi resime hacim kazandırırken, resim geleneğinde de yenilik oluşturmaktadır. Resimde İsa'nın vücudunu örten drape,

eski üsluplardan ziyade daha yumuşak bir anlayışla resmedilmiştir. İsa'nın kasları hacimli bir yapıyla çizilerek, ideal güzelliğise korunmuştur (Akt, Aksoy, 2014: 70). Benzer idealizyon Masaccio'nun "Kutsal Üçlü" freskosunda da görülmektedir.

Resim 3: Masaccio, "Holy Triniy", (Kutsal Üçlü), Fresko, (Duvar Resmi), 667 x 317 cm, Floransa, 1427



Kaynak: <https://smarthistory.org/masaccio-holy-trinity/>

Floransa Okulu'nun avangartlarından olan Masaccio'nun "Kutsal Üçlü" isimli freskinde İsa tasvirinin yanında Ruhül Kudüs; Meryem, Vahtizci Yahya ve bağışçıları yer almaktadır. Masaccio, Giotto'nun öncüsü olduğu resimde derinlik ve mekan anlayışını çözümleyerek, resimlerinde kullandığı perspektifle üç boyutluluk etkisi yaratmıştır. Resimdeki perspektif anlayışı dönemin perspektif özelliklerine göre devrim niteliği taşımaktadır (Akt. Ülger, 2018: 15).

Masaccio, freskosunda İsa'nın çarmıha gerilişini konu edinmiştir. Resimde çarmıhtaki İsa'nın arkasında yer alan Tanrı ve güvercin olarak temsil edilen Kutsal Ruh, kutsal üçlü ile birlikte betimlenmiştir. Freskte merkezde bulunan İsa'nın arkasındaki Tanrı'nın

insan figürü olarak resmedilmesi antik geleneklere dayanmaktadır. Resmin solunda yer alan Meryem, eliyle izleyicinin gözünü merkezdeki konuya taşırken, Meryem "ilahi ve fani dünya" arasındaki bağı kurmaktadır. Meryem'in karşısında Yuhanna, İncil yazıcısı olarak resmedilmektedir. Freskte diz çökmüş birbirine bakarak dua eden bağışçılar, bir basamak altta tasvir edilirken kutsal mekanın dışında yer almaktadırlar. Resmin altında Golgata Dağı'nda gömülü olduğuna inanılan Adem'in iskeletinin yer aldığı düşünülmektedir. Bir kaide üzerine uzanan iskeletin üstünde "What you are i once was; what i am, you will be" (Sizin gibiydim ve benim gibi olacaksınız) "Memento Mori" yazısı yer almaktadır. (<https://www.tarihisanat.com/masaccio-kutsal-uclu-freski/>)

Bu fresko da verilen mesaj ile izleyiciye "Memento Mori" (Ölümü hatırla) kavramıyla birlikte gelecekte karşılaşacağımız ölüm anlatılmaktadır. Yaşamımızın sonunda vücudumuzun iskelete dönüşeceği fikri izleyiciye bu görsel ve yazı ile yansıtılmıştır. İsa'nın çarmıha gerilişinde verilen inanç mesajıyla insanların ölümden kurtulma arzusu birbirine paralellik gösterirken; Masaccio'nun, resmin altında yer alan iskelet ile ölüm temasını iki farklı alanda birleştirdiği görülmektedir. İsa'nın ölü bedeninin temsil edildiği resimdeyse, klasik estetik kurallar baz alınarak İsa'nın tüm sağlamlığı ve güzelliğiyle ölümü resmedilmiştir.

Estetik, sanat eserini dolaylı olarak anlama ve anlatım biçimini oluşturmaktadır. Yani duyu organlarıyla algılanan dış dünyanın, sanatçının zihninde yeniden şekillenerek, bir dönüşüm geçirdiği esere dönüşme biçimidir. Klasik estetik kurallar bütününe dayanırken, (Kompozisyon, sağlamlık, anıtsallık, yalınlık, oran orantı) modern estetik ise bu kurallar bütününe dışına çıkmaktadır.

Estetik ile plastik birlikteliğinden doğan kaygılar dini sembollerin kullanımıyla idealize edilmiştir. Estetik "...dini temsillerin taşıyıcısı olmak yanında, akıp giden yaşamdan uzak ve geçmişi geleceğe aktaran bir nesne olmuş, yücelik ve ölümsüzlüğün biçildiği aşkın ve ideal olanın karşılığı kavramlarda kendini bulmuştur. Bu nedenle de form anlayışında kaide ve kütle gibi değişmez kalıplar edinip, modernizme kadar da bu kalıpların etrafında beliren bir üretimle kendini tekrarlamıştır" (Karacan, 2013: 18).

Resim 4: Caspar David Friedrich, "Monastery Graveyard In The Snow" (Karda Manastır Mezarlığı),
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1818



Kaynak: <https://www.19thc-artworldwide.org/index.php/spring12/whittington-on-caspar-david-friedrichs-medieval-burials>

Friedrich için gotik kiliseler ve manastırlar kaybolan inançların terk edilen mekanların anıtsallığı önemlidir. Hayatın boşluğunu ve yok oluşun simgesi olan Gotik yapılar, özellikle 16. yüzyıl manastırları Friedrich'e esin kaynağı olmuştur. Sanatçı resimlerinde renkleri melankolik bir görüntüye ulaştırmak için kullanır. Bu nedenle hayali bir mekan gibi görünen ışıklı ve gölgeli alanlarla oluşturulan zıtlıklar ölümü hatırlatmaktadır. "Çıplak ağaçlar, mezar taşları, manastır gibi tüm figüratif öğelerin yaşamın geçiciliğini ve ölümü simgelediği bu tablo, Alman Romantik şairi Theodor Körner'in deyiimiyle bir ölümler manzarasıdır" (Akt. Gül, 2016: 6). "Karda Manastır Mezarlığı" resminde Friedrich, melankoli uyandıran imgeler ve ışık kullanımıyla mimarinin yücelik hissini ve kaçınılmaz kaderi olan bir ölüm manzarası sunmaktadır.

Friedrich "Melankolinin bilinçli yalnızlığı, bu dönemde kule, manastır, ada, kulübe gibi bazen sığınak, bazen tecrit bazen de sürgün yeri olan ıssız mekanları geçmişe oranla daha fazla kadrajına alır." (Büyükerman, 2016: 63) Dönemin estetik mimarileriyle kendi içinde anti- estetik öğe içeren ölüm temasının birlikteliğini resimlerinde sıkça işlemiştir.

Resim 5: Arnold Böcklin, "The Isle of the Dead", (Ölüler Adası), Ağaç Üzerine Yağlı Boya, 73. 7 x 121. 9 cm, 1880, Almanya



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435683>

İsviçreli ressam Böcklin, sarp kayalıklarında kasvetli bir gökyüzüyle yapmış olduğu "Ölüler Adası" resminde görülen kaya mezarlarına düşen ulevi altın sarısı ışıkla mezarlar, parlamaktadır. Resmin merkezine doğru kuytu bir alan izleyiciye huzur verirken, göğe doğru yükselen servi ağaçları ise adaya ihtişam katmaktadır. Aynı zamanda servi ağaçları mezarlara dikilen bir ağaç türü olarak, yas tutmayı temsil etmektedir. Adaya doğru yaklaşan kayıkta beliren kayıkçıyla birlikte beyazlar içinde tabut görülmektedir. Kayıkçı karanlık bir denizin ortasında tabuttaki ölüyü kaya mezarlıklarına defnetmek üzereyken resmedilmiştir. Böcklin, sessiz bir o kadar kasvetli resmine izleyicilerin de eşlik etmelerini ve resme bakarken dışarıdan gelen herhangi bir ses duyduğunda bile irkilmeleri gerektiğini söylemiştir. Daha sonra Böcklin ölüler adası resminin dört versiyonunu daha yapmıştır. Diğer versiyonlarında kayıkçının, havanın ve adanın görüntülerini değiştirmiş, tabutun üzerine çiçekler yerleştirmiştir. İlk versiyonunda ise "yunan mitolojisinde ölüler diyarına taşınmasını sağlayan kayıkçı Charon'un resmedildiği, deniz gibi görünen Styx nehri, kayıkta duran figürün ise ölü'nün

ruhu olduğu düşünülür." (<https://www.sanatabasla.com/2016/04/01/oluler-adasi-the-isle-of-the-dead-bocklin/>)

Caspar David Fredich ve F. Goya' nın resimlerinden etkilenen Böcklin, düşler, uyku ve daha sonra kızının ölümünden sonra ölüm temasına resimlerinde yer vermiştir. Sanatçının “Ölüler Adası” bu bağlamda izleyiciye tekinsiz fakat huzurlu bir manzara görüntüsü olarak estetize edilmiş, huzur veren bir ölüm temsili görülmektedir.

Resim 6: Francisco Goya, "The Voice of Death" (Ölümün Sesi), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 142.5 X 65.6 cm., 1828



Kaynak: <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:vx021x19g>

19. Yüzyılda yaşamasına rağmen 20. Yüzyıl modern resmin öncülerinden kabul edilen İspanyol ressam Goya, kilise yaptırımları, engizosyon, savaş ve ölüm konularında toplumsal eleştiri temelli eserler vermiştir. Goya' nın resimlerinde açığa çıkan ölüm kavramı "Ölümün Sesi" isimli eserinde görünen öndeki figürün kulağına ölüm fısıldanmaktadır. Bu durum Goya' nın kulaklarının sağır olmasının da altını çizmektedir.

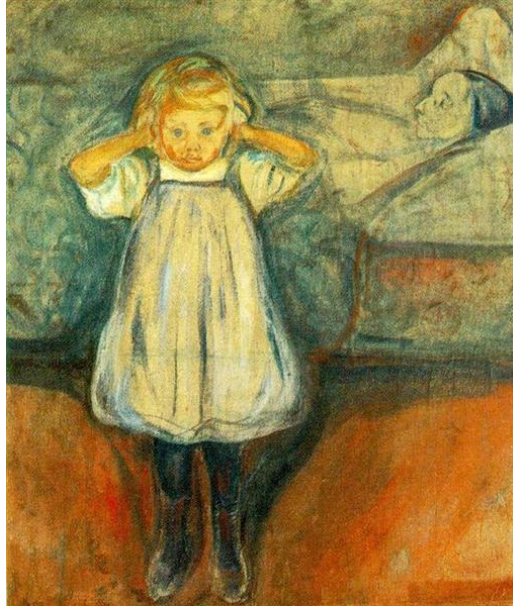
Resimde bir keşiş alışkanlığında giyinen iki karakter ortaya çıkmaktadır. Ön planda sakalı olan figürün, uzun ve bastonla eğilir. İkonografik bakış açısına göre Tanrı zamanla ilgilidir ve yaşlılığı sembolize edebilir. Arkasında bir kuvvetle karikatürize edilir. Yüzü kadavra veya hayvan görünümlü kişi kulağına bağıryor gibi

görünmektedir. Sakallı yaşlı adam sakin ve onurlu fakat üzgün bir ifadeye sahiptir. Bu figür gücü ve mükemmelliği korur. Diğer karakter onunla keskin bir tezat oluşturarak, çirkin bir ifadeyle, Goya'nın Caprichos ve Disparates'in hiciv meraklıları için kullandığı özelliklerle temsil edilmektedir.

(<http://blackmoralresistance.blogspot.com/2013/08/serie-las-pinturas-negras-de-goya-dos.html>)

İdeal güzellikteki öndeki figür ile çirkin figürün zıtlığı, resimdeki ölüm ve yaşam kavramıyla paralellik gösterirken aynı zamanda da içinde estetik ve anti-estetik öğelerin karşıtlığını da barındırmaktadır.

Resim 7: Edvard Much, "The Death Mother" (Ölü Anne), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1900, 99x90 cm.,
Almanya



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/the-dead-mother-1900>

Ölüm kavramı birçok sanatçı tarafından tarihsel süreç içinde kaçınılmaz ve katlanılmaz olarak işlenmiştir. Ekspresyonizm akımının temsilcilerinden olan Much da, ölüm temasını sık sık resimlerinde kullanmıştır. "Ölü Anne" resminde önde bulunan çocuğun kulaklarının tıkayarak annesinin ölümüyle yüzleşmek istemediği görülmektedir. Ölümün sessiz sesini kulaklarını kapayarak duymamaya çalışan çocuk aynı zamanda tanıklık ettiği annesinin ölümünden kaçmak istemektedir. Resimde ölü anne idealisasyonla uyku halinde gibi görünmektedir. Ölümün şiddetli görüntüsünü

yansıtmayan Much, tutulan yas ve acıyı resmin önünde bulunan çocuğun ifadesiyle betimlemiştir.

"Resimde kederli bir sessizliğin varlığı sezilir; buna rağmen çocuk kulaklarını kapatarak bir anlamda ölümün yarattığı sessizliğe karşı koyar. Başka bir deyişle çocuk ölümün neden olduğu kederli sessizliğin çılgınlığını duyar." (Zengin, 2015: 53) Aynı zamanda resimdeki çocuğun izleyiciye doğru olan bakışları, ölümün yarattığı acıya izleyiciyi dahil ederken, ölümü de hatırlatmaktadır. Bu bağlamda Munch, izleyiciyi çocuğun bakışlarıyla ölümle yüzleştirmektedir. Ve ölümün yarattığı acı ile yas sürecini izleyiciyi rahatsız etmeden ideal güzellikle sunmaktadır.

Resim 8: Egon Schiele, "Death and Man"(Ölüm ve Adam), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1911, Avusturya

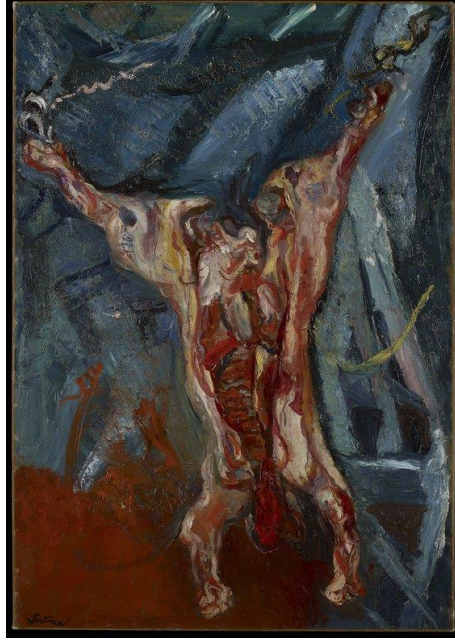


Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/the-self-seers-death-and-man-1911>

Ölüm teması Schiele için ömür boyu süren bir hayranlıktır. "Ölüm ve Adam" isimli eserinde ölümle birbirine sıkıca bağlanmış bir fügür karşımıza çıkmaktadır. Ölüm adamı sarıp sarmalamaktadır. Hayatımızın bir parçası olan ölümün her an yanımızda olmasının görsel bir ifadesi olan bu resimde, ölüm Schiele tarafından temsili bir fügür olarak karşımıza çıkmaktadır. İzleyiciye yönelen bakışlar, izleyiciyi tedirgin etmektedir. Burada ölümün tedirgin edici bütünlüğü ölümden bir kaçış olarak karşılaştırılınca, önde bulunan figür ölüm bilgisine her birey gibi vakıf olduğumuzu fakat ölüme yine de hazır olduğumuzda yaşayacağımız tedirgin edici bir eminlik barındırır. Ya da izleyiciye

yöneltilen bu emin bakışlar kişiyi delip geçerek, yaşamın içinde tedirgin edici bir unsur olarak ölümü estetik bir dille anlatmaktadır.

Resim 9: Chaim Soutine, "Carcass of Beef" (Sığır Eti Karkas), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140.3 X 07.6 cm., 1924



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/chaim-soutine/carcass-of-beef>

Soutine, bir sığır eti karkası satın almış, merdivenlerden stüdyosunun tavadan asarak kompozisyonunu oluşturmuştur. Ham ette renk değişimlerini yakalamak isteyen Soutine, resmiyle, saplantılı ve doğanın doğrudan gözlemine odaklanmaya başlamıştır. Resmin konusu olan Karkas, kurumaya başladığında ise rengini, dokusunu ve ayrıntılarını kaybetmeye başlamıştır. Soutine etin rengini yeniden canlandırmak için üzerine bir kova kan dökmektedir. Çürüyen et zamanla kokmaya başladığında, komşular kokudan rahatsız olup polisi çağırdı. Bu masalın çoğu versiyonunda, Soutine polisi sanatsal projesinin komşularının duyarlılığından kesinlikle daha önemli olduğuna ikna edebildi. Hem kokuya hem de çürüyen eti rahatsız etmeye başlayan sinek ordusuna habersiz olan sanatçı, etin ayrıntılarını boyayla yakalamak için sığır eti üzerine taze kan fırçalayarak etin rengini yeniden canlandırmıştır. Bu bağlamda Soutine, bu geçici nesnenin gerçekliği ile tuval üzerindeki imgesinin yaratmak arasında kalmıştır.

(<https://hyperallergic.com/459453/the-carcass-and-the-canvas-and-other-chaim-soutine-stories/>)

Soutine'in karkasında kan, kırmızı ve mavi renklerin soğuk ile sıcak zıtlığından yararlanılarak et tüm yumuşalığı ve hacmiyle resmedilmiştir. Rembrandt'ın 17. yüzyılda yapmış olduğu "The Slaughtered Ox" Çengele Asılmış Sığır resminden etkilenen Soutine, " Carcass of Beef " Sığır Eti Karkas resminden 10 seri üreterek sanatçının resminin parodilerini oluşturmuştur. Daha sonra sığır resimlerine dair oluşan metaforik algı açıkça, Bacon' un "Figure with Meat" “Etili Figür” isimli resminde gönderme biçiminde açığa çıkmaktadır. Sanatçının resmindeki sığır Papa'nın yanında ölü olmaktan ziyade parçalanmış biçimde estetik unsurlar barındırarak resmedilmiştir. Bahsedilen resimlerdeki etler bu bağlamda ölü bedenler oluşturarak, ölüm ve insan arasındaki bağı güçlendir ve izleyicilere resmin estetik dili aracılığıyla ölüm kavramını düşündürmektedir.

Sanatçının üretimleriyle ilgili estetik birliktelikler, modern sanatın merkezi prensibi olan yaratımın özerk gücü ile birleşmektedir. Sanatçı bu durumda dönüştürücü güçleri hakkındaki geleneksel estetik nosyonları kabul ederken, modernist uygulama için ortamın hayati derecede bağımsız doğasını da garanti etmektedir. Bu durum sanatçının dehası ve erdeminin geleneksel varsayımını güncellemektedir. Kant'ın evrenin gücüne karşı hissettiği yüceliğini sanatçı estetik bir düzleme ulaştırarak, evrene bir nevi aracılıkta bulunmaktadır.

1.2. Etiğin Tanımı ve Dönüşümü

Estetik daima etiği kapsar. Fakat bu durumda etiği sadece estetiğin uzantısı olarak görmek yanlış olur. Çünkü etik sanata içkindir ve insan halinden temellenir. Sanatın ahlaki özü, etiğin etkisiyle meydana gelmez. Aksine etik, estetik içerisinde saf ve geçici olmaksızın bir ögesidir (Ziss, 2016: 52). Etik, insani eylem, tutum ve davranışları toplumsal ölçekte değerlendiren ve anlamının günümüze kadar sürekli değişkenlik gösterdiği bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır.

Avner Ziss, “Estetik” isimli kitabında estetik ve etik arasındaki kuvvetli bağı şöyle değerlendirmektedir. “Güzel, etikten ayrılmaz; güzellik de iyilikten ayrılmaz. Güzelin

alanı iyininkinden geniştir elbette; ahlaksal ölçütlerin asla uygulanamayacağı doğadaki fenomenleri de kuşattığı ölçüde bu böyledir ama toplumsal yaşamda ve sanatta, estetik ile etik çözümez biçimde birbirine bağlıdır” (Ziss, 2016:139). Bu sebeple sanat tasarımı içerisinde estetik gibi etik kavramı da çok önemli yer tutarak, tarihsel dönemler içerisinde estetik gibi birçok tanımı yapılan etik kavramı, ahlak felsefesinin içerisinde yer almaktadır.

Etik kelimesi Yunanca karakter anlamı taşıyan “ethos” kelimesinden türeyerek “ethics” kavramını oluşturmaktadır. İyi, kötü, doğru, yanlış birbirinden ayırmak adına ahlaki kural ve davranışları inceleyen “ethics” kavramı felsefe temelli bir yapıya sahip bir biçimde oluşmaktadır (Büte, 2011:172). Bu tanıma göre etik, toplumun sosyal yaşayış ve davranışlarını düzenleyecek olan ahlaki davranışların üzerine düşünen, ilkeleri olan bir disiplin olarak ortaya çıkmaktadır.

Etiğin Türk Dil Kurumu’ndaki anlamına bakıldığında ise; iyi, kötü, doğru ya da yanlış, sorumluluk, erdem gibi ahlaki eylemin tabiatını araştıran, soruşturan ve iyi yaşamın olanaklarıyla ilgili çözümler sunmaya çalışan, ahlak felsefesinin bir dalı olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2019). Kişilerin ahlaki davranışlarındaki sorunları irdeleyen, ahlaki olanın özünü inceleyen bir disiplin olan etik kavramı, ahlak ile güçlü bir bağa sahiptir. Böylece ahlak felsefesi içinde yer alan etik, ahlakın felsefi biçimleri üzerine kapsamlı bir şekilde düşünerek, ahlaktan daha geniş alana yayılmaktadır.

Etiğin temel bileşeni olarak "ahlak" kavramı: “Bir toplumun içinde kişilerin uymak zorunda oldukları davranış biçimleri ve kuralları” olarak tanımlanır (TDK, 2019). Türk Dil Kurumu'nda ahlak tanımından destekle, etik ile ahlak arasında da ayrılmaz bir ilişki oluşmaktadır. Ahlak, kişilerin toplumca belirlenen davranış ve değer yargılarının düzenlenmesi olarak adlandırılmaktadır. İnsan davranışlarında ortaya çıkacak olan sorunları ahlaki açıdan incelemekte etiğin problemleri arasında yer almaktadır. İnsanın toplumsal yaşamında gerçekleştirdiği eylemler ahlaki nitelik taşımaktadır. Dolayısıyla etik bu sorunları toplumsal bilinç olan ahlak ile inceleyerek, kişilerin davranışlarını belirlemede onlara kılavuzluk etmektedir. Cevizci de etik ile ahlak kavramları arasındaki ayrılmaz ilişkiye değinmektedir.

Bu bağlamda etik; doğru ile yanlış ayırıştırma noktasında, toplumun yaşayış ve davranışlarını uymak zorunda oldukları bir kurallar bütünü olarak ahlak kavramıyla

sorgulamaktadır. Bircilik kavramında, ahlak felsefesi etik davranışların belirlenmesi için tek bir ahlak olgusuyla temellenir. Bu görüşe karşın ahlak toplumdan ve yerellikten beslenirken, etik toplumdan ve ahlaktan beslenen evrensel bir ilke taşır. Erdem ahlakında ahlaki kurallar, Aristoteles'den itibaren 1970'lerde ahlak felsefesinde yer almıştır. Bu tarihten itibaren ahlaki ahlaki teoriler için etik kelimesi kullanılmıştır (Cevizci, 1999: 311-312).

Bozkurt, Aristoteles'in estetiğe ahlaki açıdan yaklaşımına ve etik kavramına olan tutumuna değinmektedir. Aristoteles'in etiğine göre: güzel sonsuz iyi ise köklü bir erektir. Bireyler çıkarsız olarak erdemli olan yani iyi, güzel biçimde ahlaklıdır. Tragedya kişiye ahlaksal bir şekilde tesir ederken “ethos” ile temellenen bir sanattır. Tragedya özü bakımından ahlaksal bir sanat olmakla beraber yüce ile de alakalıdır. Bu bakımdan estetik kategoride yetersiz olurken, yüce ile estetik değerin üzerinde etik değer de taşımaktadır (Bozkurt, 2000:101, 102).

Aristoteles tragedyalarının ahlaksal bütünlük içerisinde yüce ve estetik üzerinde etik kavramına dayandırırken, etiği daha sonra kuramsal etikten ayırarak, bağımsız bir disiplin halinde felsefenin bir alanı olarak belirlemiştir.

Necla Arat, ahlak kavramının ortaya çıkışına ve tarihsel gelişiminin temelini oluşturan düşünürlere değinmektedir. Ahlak kavramı ilk olarak Homeros ve Hesiodos tarafından ortaya çıkan bu kavram, bilimsel olarak geliştirilememiştir. Daha sonra Yunan Aydınlanma Çağı'nda Ahlak felsefesi üzerine Sokrates eleştirel yöntemi ile geliştirirken, bu kavramı Sokrates'in öğrencisi olan Platon temellendirmiştir (Arat, 1987: 15,16).

Platon, ahlak felsefesine iki farklı yaklaşımda bulunmaktadır. Birincisi: insanın ahlaki davranışlarda bulunurken, ahlaki kuralları bildiğinde ahlakdışı davranışlarından tümüyle kaçınması, ikicisi ise: tüm insanlık için mutlak bir iyi ve doğru hayat varsayımlarında bulunmaktadır. Aristo'nun etik sorunsalı ise, “iyi”nin, iyi davranışın kişiye mutluluk getireceğini tarif ederken, mutluluğun ancak erdeme uygun bir biçimde davranış sergilendiğinde gerçekleşeceğine dair etik sorunsalına bir sınır getirmektedir. Bu nedenle Aristo'nun etik anlayışı Platon'nun ahlak ve ahlakdışı davranış yani iyi ve kötü temellendirmesinden oldukça farklılık göstermektedir (Akt. Bilge, 2012: 98,99).

Heidegger, Antik Yunan döneminde etik, sanat, hayat kavramları arasında güçlü bir bağ görmektedir. Dolayısıyla sanat Yunanlıların anlayışlarının estetik bir sanat kuramı

olarak değil, artık etik bir nosyona dayandığını düşünmektedir (Bolt, 2012:128). Böylece Heidegger, Antik Yunan döneminde estetik ile etik kavramlarının şekillenip, aralarındaki bağa değinirken, Kant ise estetik ile etik kavramlarını birbirinden tamamen ayırmaktadır. Kant'a göre bir şeye güzel ya da iyi dediğimizde, yargımıza ahlaksal haz müdahale etmemelidir. Estetik haz kişiye zevk verdiği için, ahlaki dayatmalardan tamamen farklı olarak değerlendirilmelidir.

Kant'ın estetik yaşantı önermesi, çağdaş estetiği bilim ve ahlaktan ayırmaktadır. Bu önermenin en önemli özelliği “çıkarsız” oluşudur. Bilimde doğru, yanlış; ahlaki davranışlarda iyi, kötü çıkarları güdülmemektedir. Nitekim estetik yaşantı ile estetik nesne arasında belli bir mesafe vardır. Estetik yaşantı; estetik nesneyi, çıkarsız olarak gözeterek ahlaki tutumların dışında bırakmaktadır (Bozkurt, 2000: 42).

Kant estetik yaşantı ile estetik ve ahlak, estetik ile bilim arasında mesafe yaratmaktadır. Estetik yaşantının ne bilim gibi insanların merakını giderme ile ne de ahlak gibi insanlara bir davranış biçimi benimsetme güdüsü taşımadığını belirtmektedir. Fakat daha sonra “Pratik Aklın Eleştirisi” isimli kitabında ahlak konusu üzerine düşünerek, bu konuyu temellendirmektedir.

Kant, ikinci kitabı olan “Pratik Aklın Eleştirisi” (1788) adlı kitabında ahlak dünyası üzerine düşünür. Kant'a göre ahlak dünyası hür olmalı ve burada iradeler hüküm sürmelidir. Teorik akıl ile pratik aklın arasında yargı yetisi bulunmaktadır. Bu doğrultuda Teorik akıl doğru olan ile ilgilenerek zorunluluk esas kılınmaktadır. Bu alan tamamen hürlükten uzaktadır. Pratik akılda hürlük vardır ve iyilik ile ilgilenmektedir. Yargı yetisi ise teorik aklın konusu olan doğru ile pratik aklın konusu olan iyiyi ilişkilendirerek aralarında bağlantı kurmaktadır (Yetkin, 2007: 66). Kant'a göre ahlaksal olarak iyi kavramı için o şeyin hakkında bir bilgiye sahip olmak gereklidir. Aynı zamanda iyi, kesin bir biçimde ahlak yasasına ve çıkarılara bağlanmaktadır.

Marx etiği, sanatı, ahlakı, siyaseti bir üst yapı olarak ele alırken, alt yapıya toplumsal yapının üretimsel bağlantısına yerleştirmektedir. Sombart, Brekert Marx'ın anti ahlak ve anti etik bir anlayışının olduğunu fakat bu durumun da Marx'ın tümüyle ahlaki bir görüşe sahip olmadığı manası taşımadığını düşünmektedirler. Peffer'e göre ise, Marx ve Engels yalnızca burjuva ahlak teorileri olmaksızın genel olarak ahlakı kabul etmediğini

belirterek, Marx'ın anti etik bir anlayışının olduğu görüşünü güçlendirmektedir (Akt. Bilge, 2012:100, 101).

Alain Badiou'nun Etik isimli yapıtında, günümüz etik kavramının konusu şu şekilde ifade edilmektedir. “Bugün genellikle kullanıldığı şekliyle, etik terimi her şeyden önce insan haklarıyla ya da onun türevi olarak, canlı varlıkların haklarıyla ilgilidir” (Badiou, 2016: 21). İnsan haklarının ve etiğin evrensel oluşu ile birlikte, insanın ahlaki değer, yasa ve ilkelere uygun bir biçimde yaşayarak, kişi hak ve özgürlüklerine saygı duyma esası, insan haklarının temel etik ilkelerini oluşturmaktadır.

Zygmunt Bauman, insan hakları, kişisel davranış, toplumsal adalet, barışçıl düzen içerisinde işbirliği ve birlik beraberlik ile refahın sağlanması etiğin konuları arasında yer aldığından bahsetmektedir. Ahlakın kapsamı içerisindeki doğru ve yanlış arasındaki keskin ayırım modernizm ile gerçekleşirken; postmodern etik, ahlaki meseleleri modern yollar ile incelemeyi reddetmektedir (Bauman, 2016: 13). Bauman'a göre postmodern etik, modern ahlak kavramına yeni bir soluk getirerek, insan hakları, toplumsal adalet ve bireysel davranışları geliştirerek yeni bir zemine yerleştirmektedir.

“Etiğin evrensel bir bakış açısı vardır. Bu tikel bir yargının, evrensel olarak uygulanabilir olması gerektiği anlamına gelmez. Daha önce gördüğümüz gibi, koşullar durumları değiştirir. O halde, asıl anlamı, etik yargılarda bulunurken kendi sevdiğimiz ve sevmediklerimizin ötesine geçtiğimizdir” (Singer, 2012: 33). Ben ve öteki ötesinde evrensel bir yasaya giren etik kuramı, seyircinin bakış açısına gönderilmektedir. Singer, etik kelimesini soyut kategorilere angaje etmek yerine, tikel durumlara kalıcı halde ulaşılmasını sağlama gerekliliği üzerinde durarak, bir öznel hakikatten bahsetmektedir.

“Etik, öznel eylem ve onun temsil edilebilir niyetinin evrensel bir yasa ile nasıl içinde olduğu meselesidir. Etik ister bireysel olsun ister kolektif, bir öznenin pratiğini yargılayan ilkedir” (Badiou, 2016: 17-18). Etik öznenin bireysel ya da kolektif varlığıyla yaşam sürdüğü ve uyması gerekli olduğu kurallar ile birlikte, kişinin haklarının evrensel bir şekilde tanınma gerekliliği üzerinde şekillenmektedir. Modernizm ile öznenin sorunun merkezinde bireysel yararcılık düşüncesi etrafında şekillenen etik ile ahlak, aynı kavram olarak birlik içinde görülmektedir. Moderniteyle birlikte Descartes' ten Kant'a kadar uzanan özne ve bireysellik sorunu kişilerin sadece

kendi kendilerini düşünerek ahlaki davranışlar sergilediği bir bireysellik anlayışı taşıdığı gözlemlenmektedir.

Modernizm ile birlikte toplumsal yaşamın ahlaklaşma sürecinde insanların doğasına, ahlaki kurallara uyum sağlayıp itaat etmeleri için etiğin birleştirici gücüyle evrensel kurallar tasarlanmaya çalışılmıştır. Dinsel dogmalarla ve kiliselerin ahlaki gözetimiyle kişilerin duygu ve davranışlarını “inanç” ile bastırıp düzenlenmeye çalışılmıştır (Bauman, 2016: 16).

Bauman, ahlaki kuralların olmaması halinde insan davranışlarının düzen içerisinde olmayarak, bir kaos ortamının oluşacağını ön görerek, toplum içerisinde düzen ve uyum içerisinde yaşamak için ahlaki kuralların ortaya çıktığını savunmaktadır. Bu nedenle insan doğası ahlak kuralları çerçevesinde şekillendiği için gerçek bir insan doğasından bugün söz etmemenin mümkün olmayacağını belirtmektedir.

Modernizme özgü olan ve çağdaş öznede temellenen bireycilik, yararcılık ve evrensel ahlak düşüncesine karşı çıkan Postmodernizm, "öteki etiği" savunur. Postmodernizm dinsel, siyasal ve toplumsal meseleleri kucaklayan modernist evrenselliğin eleştirisini yapar (Bozkurt, 2000: 70). Öteki etik ise, tanrı ile insan arasındaki ilişkiyi yani ben ve öteki beraberliğindeki öteki için ahlaki sorumluluk duygusunu savunmaktadır.

Hünler, şöyle bir soruyla karşımıza çıkmaktadır. Devlet ve toplum ahlak dışı davranışlarını meşrulaştırırken, bireylerden iyi ahlaklı olmaları beklenmektedir. "... toplum ve onu ayakta tutan kurumlar “iyi” olmadan, bireyler kendi başlarına iyi olabilirler mi?" (Hünler, 2011: 11).

Bu durum devletin toplum üzerindeki etkisini ve bireylerin ahlaksal olarak yaşayışını da etkilemektedir. Kişilerin toplum içerisinde iyi ahlaklı bir şekilde davranması, toplumun düzeni ve refahı için önemli bir durum teşkil ederken, peki ya kötü ahlak ya da ahlak dışı davranışlar sergilendiğinde durum ne olacaktır?

Sanat ile ahlak birbirine sıkı sıkıya bağlı olarak daha çok yazınsal metinlerde ortaya çıkar. Yazınsal alanlarda ortaya çıkan ahlaksal ve psikoloji ile ilgili sorunlar diğer sanat dallarında da etkisini gösterir. Böylece ahlaksal bir temele dayanan sanat eseri üretimi etiğin kapsamına girmektedir. Bu nedenle bir sanat eserinin ahlaksal ölçütlerini sanat felsefesi açısından ele alarak, sanat yapıtının sanatsal değeri tartışılabilir. Valery'nin bu

konu hakkındaki görüşü şöyledir: “Sanat yapıtının ahlaka hizmet etmesi, sanat yapıtına zarar verir” (Bozkurt,2000: 24).

Bozkurt'un sözlerinden yola çıkarak, Sanat eserinin estetik açıdan güzel, iyi, hoş, yararlı olmasının yanı sıra ahlaki olarak uygunluğu da seyirciler tarafından değerlendirilmektedir. Oysa Valery'nin düşünceleri bu görüşün karşısında yer almaktadır. Valery'e göre sanat yapıtını ahlaki değerler ile değerlendirmek, sanat yapıtını kötü bir biçimde etkilemektedir. Çünkü iyi, doğru kavramları; güzel, çirkin yargıları gibi estetik haz verici değil, bilgi sahibi olmamız gereken bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nietzsche ahlak ve sanat kavramı hakkında şu şekilde düşüncelerini ortaya koyar: Sanat kavramı ahlaktan geçmemektedir. Sanatçının sanat üretimi aşamasında, ahlaksal bir amaç taşımayarak, amaçsız ve saf bir biçimde tutkulu olması gerektiğini savunmaktadır (Lenoir, 2003:171).

Nietzsche sanatı ahlaktan tamamen ayırarak, estetik hazzın sanatsal üretim için gerekli olan şeyin ahlaki değer boyutundan uzaklaşması gerektiğini savunmaktadır. Bu bağlamda ahlaksal ereklilik sanatçının çalışmalarını özgür kılmayan, bir amaç doğrultusunda üretimin sağladığı düşünülmektedir. Bu nedenle de sanat eseri ahlak kavramından tamamen uzaklaştırılarak, bağımsız bir biçimde gerçekleşmektedir.

Sanatsal yargılamayı salt deneyimle temellendiren Wilde'a göre: sanatçının evrensel ahlak kurallarından tümüyle bağımsız olduğunu düşünmemektedir. Wilde sanatı, kişinin tecrübeleri aracılığıyla ahlak kurallarını biçimlendiren bir güç olarak tanımlamaktadır. Ruskin ile Arnold iyi bir toplum gerekliliği için ahlaktan fazlasına gereksinim duyarak, toplumsal gerekliliklerin gelişmesi için etik öğelere itimat edememektedirler (Wilde, 2014:18,20).

Wilde, sanat ve ahlakı birbirinden ayrı tutan hatta ahlakın sanat ve sanatçı üzerindeki etkisini düşünen düşünürlerden farklı olarak, ahlaksal kuralları reddetmemektedir. Wilde böylece sanatın üstün gücünü görerek, sanatın kapsamı içerisinde ahlaksal kurallarının şekilleneceğini düşünmektedir. Sanatçılar deneyimleriyle sanatsal ürünler üretip, bu deneyimlerin de ahlaki kuralları biçimlendireceğini düşünmektedir. Buna karşılık olarak Arnold ve Ruskin ise iyi bir toplum gerekliliği için ahlakı daha üst bir kavram olarak düşünmektedirler. Bu düşüncelerden yola çıkarak iyi bir ahlak ve iyi bir

toplum nasıl olmalıdır? İyi bir ahlak için nelere ihtiyaç vardır? İyi bir etik var mıdır? Sorularını sorabiliriz.

Sanat ile ahlak birbirine karşı iki kuram olarak karşımıza çıkarken, kimi düşünürler tarafından da bu kavramlar birbirine sıkı sıkıya bağlı, birbirine kılavuzluk eden kavramlar olarak düşünülmektedir. Sanat ile ahlakı birbirinden bağımsız olarak görmeyen yaklaşımlar ile sanatçı tarafından üretilen sanat eserlerine, ahlaki açıdan yaklaşımlar belirlemek; sanatın özgürlüğüne, eleştirel bakış açısına, özerkliğine ters düşmekte midir? Her toplum kendi içinde farklı ahlak anlayışlara sahip olduğu gibi, sanat yapıtını oluşturan her sanatçının da ürettiği eserde farklı bir bilince, farklı bir estetik ve etik değer anlayışına sahip olduğu görülmektedir. Böyle bir çeşitlilik içinde her bir izleyicinin de farklı bir estetik ve ahlaki bir bakış açısına sahip olduğunu göz önünde bulundurursak, sanat eserinin iyi, kötü, doğru, yanlış olguları ile sağlıklı bir biçimde değerlendirmesi mümkün olabilir mi?

BÖLÜM 2: ÇAĞDAŞ SANATTA ÖLÜM: ETİK VE ESTETİK KATEGORİLER

2.1: Memento Mori Kültü ve Vanitas

15. yüzyıl sonlarına doğru Protestan Hollanda resimleri, dini öğretilerde bulunmasının yanı sıra ressamın resimlerinde tanıklık ettiği yaşantının dışında günlük nesnelere bazı anlamlar yükleyerek, günlük nesnelere yeni anlamlar barındıracaktır. Memento Mori “Ölümü hatırla” manası taşımaktadır. Protestan Hollanda sanatının bir resim çeşidi olan Memento Mori, konu bakımından etik bir yapı içermektedir. “İkonoklazma sonrasında sanat ve din birbirinden ayrılmıştır. Bu ayrım beraberinde dini konunun sembolik anlatımını getirmiştir. Dünyevi yaşamın geçiciliği Memento Mori ve Vanitas türünde resimlerde anlatılmıştır” (Akt. Bozdurgurt, 2013: 64).

Kökünü Antik Roma mitine dayanan memento mori (ölümü hatırla) teması, Antik Çağ’dan 20. yüzyıl başlarına dek ölüm bir yok oluş olmasının ötesinde iyi, ahlaklı, erdemli bir yaşam sürdürmek için güdüleyici bir tavır olarak algılanmaya başlamaktadır. Sanatçılar resimlerinde, heykellerinde vb. alanlarda insanlara fani olduğunu hatırlatıcı simgeler kullanarak ölüm konusunu çalışmalarında işlemektedir. “Vanitas, zamanla, dünya üzerindeki doğal yaşamın, dünyevi zevklerin geçiciliği ve var olan her şeyin son bulma mecburiyeti üzerine kurulu bir sanat kategorisi haline gelir.” (Ünal, 2018: 250)

Natürmort (ölü doğa) resimlerinde ön plana çıkan ihtişamlı sofralar, burjuva sınıfının yaşantısı hakkında bilgi verirken, burjuva sınıfının artması ile birlikte lüks ve tüketimin göstergesi haline gelen bu resimler, toplumsal temele yayılmaktadır. Daha önce aristokrasiye ait olan lüks ve tüketim arzusu Kapitalizmden sonra 17. yüzyıl Hollanda toplumunda modern bir tüketim olgusuna dönüşmüştür. Lüks ve tüketimin gösterişli bir biçimi olan natürmortlar, bir yandan Calvinici vicdanı taşıyarak, dünyanın gelip geçiciliğini hatırlatan Vanitas resimleri ile birlikte seyirlik hale gelmektedir. (Çeler, 2012: 78).

Resim 10: Philippe de Champaigne, “Still Life with a Skull”, (Kurukafa ile Natürmort, 28 cm x 37 cm, Yağlı Boya, 1671



Kaynak:<https://www.artofmanliness.com/articles/memento-mori-art/>

17. yüzyılda ortaya çıkan vanitas kelimesi ve geleneği Latince “Vanitii”den gelen sözcüğe, anlamını yitirmiş dünyevi yaşantı' yatekabül etmektedir. Böylece vanitas bu manada “... nesnelere geçici dünyevi bir doğası olduğunu ifade eder ve bununla birlikte hayatın geçici ve boşuna, ölümün ise kesin olduğunu hatırlatır.” Bu nedenle vanitas natürmortlarına yerleştirilen nesnelere ölümü hatırlatıcı anlamlar yüklenerek, nesnelere sembolleştirilmektedir (Ok, 2016:167).

Champaigne'nin vanitas resminde varoluşun üç temel esası olarak yaşam, ölüm ve zaman resmedilmiştir. Vanitas resimlerinde kuru kafa, kadeh, kum saati, sönmüş ya da yanan mum, bardak, meyveler, sürahi, baloncuk vb. gibi imgeler insanlığa ölümü hatırlatmak amacıyla resim kompozisyonlarına dahil edilmiştir. Vanitas resimlerinde kullanılan bazı imgelerin anlamları şöyle okunmaktadır. Kuru kafa: ölüm, kum saati: yaşamın sonunu, ölümün yaklaştığını, sönmüş mum: yaşamın kısa oluşunu, çiçek: faniliği yani gelip geçiciliği, çürümüş meyveler: insan bedeninin çürüyüşünü simgelemektedir.

Memento mori kültürünün bir uzantısı olan vanitas (hiçlik) konusu, farklı bir natürmort türünün oluşmasına olanak sağlamıştır. Yaşamı, ölümü, her şeyin sonunu hatırlatan vanitas resim örneklerinde, kompozisyonlara dahil olan alegorik simgeler ile yaşamın tüketimi temsil edilmiştir. “...kurukafaya, kimi zaman parçalara ayrılmış bir saat veya kum saati eşlik eder. Kimi zaman da bu kompozisyona sabun köpüğü alegorisi eklenerek homobulla tasvirleriyle ölümün soluğu hissettirilir. Bu gelenek, izleyen dönemlerde de resim sanatında yerini bulacak ve sonunda tüm bu simgelerin görevini kurukafa tek başına üstlenecektir” (Acar, 2011: 84-85).

Resim 11: Hendrick Andriessen, “Vanitas Still Life”, (Vanitas Natürmort), 84 cm x 105 cm, Yağlı Boya, 1650



Kaynak:<https://artmuseum.mtholyoke.edu/object/vanitas-still-life>

Hegel'e göre her şey zıtlıklar ile ortaya çıkarak sentezlenir. Ve böylece aşılın her şey “Kendine varabilmekte”dir. Hegel'in yaklaşımından kaynaklı olarak yaşamın zıttı olarak yaşam, ölümü arzulamaktadır. Yaşam ancak ölüm ile birlikte gerçekleşmektedir. Yaşam ölüm olmadan kendi özüne, anlamına kavuşmamaktadır (Ökten, 2016: 22).

Nitekim ölüm konu itibarıyla ve yaşama dair olmasıyla, sanatın içinde her zaman bir tema olarak işlenmiştir. Mısır'da ölümlerin mumyalanmasıyla birlikte, Rönesans'ta ölen soylu kişilerin resimlerinin yapılmasıyla ve daha sonra memento mori (ölümü hatırla) kavramıyla birlikte vanitas resimlerinde, ölüm konusu her zaman bir yer edinmiştir. Bu

nedenle memento mori, vanitas temsilleriyle günümüzde ölüm teması sanatta hala geçerliliğini korumaktadır.

Sanat, dini konulardan arınıp özerkliğini ilan ettiğinde, izleyicinin de sanat eserine yaptığı yorumlar da özgürlüğe kavuşmuştur. Böylece bir yapıt üzerindeki yorumlar, izleyiciye bağlı olarak da farklı anlamlar kazanarak, yapıtların anlamları genişlemiştir. Hollanda ressamları izleyicilere etik tutum hakkında ışık tutmaktadır. Şöyle ki Hollanda natürmortları, şeylerin tabiatlarını kavramada, izleyicinin davranışlarını etkileyen etik kavramıyla bağlantı kurmaktadır. Günlük yaşam sahnelerinin yanında memento mori ve vanitas konuları, Hollanda resimlerinde etkisini göstererek, bu konudaki resimler ölümü, faniliği anımsatmasının dışında "Tanrı'nın iyi ve tek yargıcı olduğunu"da hatırlatmaktadır (Bozdurgurt, 2013: 66,67).

Çağdaş sanatta vanitas uyarlamaları sembolik anlatımlarla ve tarihsel kodların imlediği yeni düşüncelerle aslında aynı zeminde yer alırken, bazı farklılıklar da göstermektedir. Vanitas resimlerindeki gibi sadece ölümü hatırlatan semboller, temsiller kullanmanın yanında, "dünyevi zevklerin geçiciliğine yeniden vurgu yaparken" sadece öte yaşam düşünme üzerine değil, günlük yaşamda ölümü içeren farklı malzemeler ve yeni problematiklerle kavram genişletilmektedir (Ünal, 2018: 250).

19. yüzyılda fotoğraf ile resim arasında üretim konusunda tartışmalar çıkmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte her şeyin çoğalabilir olma hali resim sanatının klasik anlayışın ve ritüellerini al aşağı etmiştir. Böylece teknolojinin sanatın karşısında işlevleri değişim göstermiştir (Lenoir,2003: 108).

Teknolojik gelişmeler ile fotoğrafın doğuşu sanatın ve sanatçının da konumunu değiştirmiştir. Fotoğrafın icat edilmesinden önce sanatçıdan beklenen doğanın yorumunu yapmakken, fotoğrafın gerçekçiliği karşısında sanatçıların fotoğraf makinası gibi gerçekçi ve hızlı resimler yapması olanaklı olamamıştır. Böylece el becerisi sanat alanında önemini yitirmeye başlarken, fikir ve yorum önem kazanmaya başlamıştır (Erzen, 2011: 160).

Fotoğrafın icat edilmesiyle birlikte Vanitas resim geleneğinde değişimler yaşanmıştır. Fotoğrafın nesnelerin biçimlerini anlatırken tamamen gerçekliği yansıtması, resmin doğasından çok farklı olarak, daha elverişli bir yapıya sahiptir. Zamanı durdurma açısından fotoğrafın hızı, resmin geleneğine uygun olmayarak, fotoğraf ile birlikte an'ı

durdurmak hız kazanmıştır. Günümüzde vanitas resimlerine karşı duyulan ilgi hala devam etmektedir. Bu bağlamda vanitas resimlerindeki alegorik sembolizm, yaşamsal düzenlemeler, ölümün gösterge olarak aktarıldığı yeni fotografik kurgular ile vanitas resim geleneği sürdürülmektedir (Ok, 2016:168).

Resim 12: Justine Reyes, "Still Life with Photographs and Skull", (Kurukafa ve Fotoğrafla Natürmort),
New York, 2009



Kaynak:<http://justinereyes.com/galleries/vanitas/still-life-with-photographs-and-skull>

Bu bağlamda çağdaş sanatçı Justine Reyes, 2009 yılında oluşturduğu "Vanitas" fotoğraf serisi ile, vanitas resim geleneğinin tarihsel süreci içinde nostaljik fotoğraflar çekmiştir. Vanitas resimlerinden ilham alan Reyes, fotoğraflarında kişisel ve büyükannesinden hatıra kalan nesnelere ile kompozisyonlar oluşturarak kişisel natürmortlar oluşturmuştur. Vanitas projesi ile yitip giden zamanın, hatıranın, hafızanın ve aile miraslarını konu edinen Reyes, bu fotoğraflar ile yaşamın devam etmesine ve ölümün kaçınılmaz sonuna göndermeler yapmaktadır. (<http://justinereyes.com/galleries/vanitas>)

Barthes'ın fotoğrafın doğası gereği fotoğrafın sunduğu gerçeklik, kapitalizm ile birlikte gerçekliğin yok olma haline bir çözüm getirmiş olabilir. 21.yüzyılda hem resmin gerçekliğini yitirmesiyle hem de fotoğrafın resimsel gerçekliğin yerini almasıyla

fotoğrafın gerçekliği "... güncel sanatta etik uğruna yiten estetiği geri çağırdığı gibi aynı zamanda yaşamdan alınmış kadrajlar olmasıyla etik bir alan da kurar" (Bozdurgurt, 2013: 72).

Resim 13: Joel Peter Witkin,"Teatro Di Morte", (Ölüm Tiyatrosu),1989



Kaynak:<https://www.mutualart.com/Artwork/TEATRO-DI-MORTE--THEATRE-OF-DEATH-/99FAD1731190BC30>

"Gerçeğin çok anlamlı görüntüsünü sunan 21. yüzyıl fotoğrafı gerçekliği belgelemek veya nesneyi yeniden üretmek yerine kurgu fotoğrafçılığıyla belirli bir mitoloji nesnelere üzerinden yeni baştan inşa etmektedir. Witkin'in ölüm olgusunun baskın olduğu fotoğraflarında, kurgusal fotoğrafın en çarpıcı örneklerini sunarken, nesnelere arasında kurulan yeni bağlarla Hollanda tasvirlerinin şiirsel ve fakat etik yönlerini de hatırlatmadır" (Bozdurgurt, 2013: 72).

Ann E. Millet Gallant, Joel Peter Witkin'in fotoğraflarını " dinamik, aşırı ve zamansız" olarak nitelendirmiştir. Öyle ki Witkin' in fotoğrafları, kişiye haz veren temel güzellik unsurlarına karşı bir duruş sergilemektedir." Bu bizi kendi bedenimiz, ahlak anlayışımız ve bizden beklenen ahlak anlayışı ile ilgili en büyük korkularımız, endişelerimiz ve kısıtlamalarımızla yüzleştirmeye zorlar." Bu bağlamda Witkin'in fotoğraflarında uygun ve uygunsuz görüntülerin bir arada kullanılması açığa çıkmaktadır (Akt. Ok, 2016: 200).

"Fotoğrafın Hieronymous Bosch'u olarak tanımlanan Joel Peter Witkin' in post modern çalışmaları da Batı Sanatı'nın geleneksel formlarıyla Çağdaş Sanat'ı birleştirici nitelikte. Sanatçı, varoluşun temel kategorilerinden biri olan acıyı ve tahammülü parçalanmış cesetlerden aldığı çeşitli uzuvlarla gerçekleştirdiği yapıtları ile betimlerken, yaratım aşamasında kendisini "bir çeşit estetik rahibi" olarak hissettiğini ifade ediyor." (Acar, 2011: 90)

Amerikalı sanatçı Joel Peter Witkin genel olarak stüdyo ortamında çekmiş olduğu kurgu fotoğraflarının konularını "beden, ölüm, yalnızlık ve aşılmamış erotizm" olarak belirlemiştir. Fotoğraflarında kullandığı modeller "sirklerde gösteri yapan cüceler, doğuştan deformasyonlu bedenler" ile alışıla gelmişin dışında görüntüler oluşturmuştur (Ok, 2016:198).

Ressim 14: Joel Peter Witkin, "Anna Akhmatova", Paris, 1998



Kaynak: <http://photography-now.com/exhibition/109658>

Witkin, kurguladığı fotoğraflarının baskılarına "kazıma, yırtma, aşındırma, kolaj, boya ve balmumu parlaticı ile rölyef ekleme" gibi deneysel müdahaleler ile çalışmalarındaki deformasyonu güçlendirmiştir (Ok, 2016: 200).



Resim 15: Jan Davidsz de Heem, "Still- Life with Fruit and Lobster" (Meyve ve Istakoz ile Natürmort), 95x120cm., Tuvalde Yağlı Boya. Berlin, 1648-1649.

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/h/heem/jan/2/stillobs.html



Resim 16: Joel Peter Witkin, "Feast of Fools" (Aptallar Bayramı), 1990

Kaynak: <https://www.bonhams.com/auctions/18561/lot/153/>

Joel Peter Witkin "Feast of Fools" (Aptallar Bayramı) fotoğrafının kompozisyonu, Hollandalı Barok sanatçı Jan Davidsz de Heem'in çalışmasına benzer bir tranpozisyonudur. Botticelli' nin Venüs'ün Doğuşu gibi, sanat dünyasındaki resimlerin kompozisyonlarını da tekrar uyarlayan Witkin, tranpozisyona başka örnekler de vermiştir (Witham ve Pooke, 2010: 214).

Witkin, ölümü temsil eden natürmort çalışmalarında, kadavra parçaları ve günlük nesnelere kompozisyon oluşturmuş, fotoğraflarını çektikten sonra fotoğraflara müdahalede bulunarak, deneysel çalışmalar oluşturmuştur. Farklı sanatçıların eserlerinden esinlenerek, parodilerini gerçekleştiren Witkin, sanatçıların kompozisyonlarını tekrar yorumlamıştır. İnsan uzuvlarının parçalarını kullanarak, vanitas resimlerine gönderme yapan sanatçı, tek başına dehşet verici görüntüleri estetize ederek sunumunu gerçekleştirmiştir. Aynı zamanda toplumdaki görüntüsü itibariyle dışlanan (cüceler, devler vb.) insanları model olarak kullanan Witkin, toplum tarafından iğrenç, çirkin olarak nitelendirilen, görülme arzusu taşımayan her şeyi estetize ederek fotoğraflarında kullanmıştır. Çirkinlik ve ölüm kurgusal olarak güzelleştirilip, izlenebilir hale getirilmiştir.

Memento Mori kültünden fazlasıyla etkilenen İngiliz sanatçı Damien Hirst'n, eserlerinin büyük bir kısmı ölüm teması içeriklidir. Hollanda Vanitas resimlerinde en sık kullanılan Kuru kafa sembolü, Hirst'n "Tanrı Aşkına" isimli eseriyle, vanitas sembolünün ağdaş bir rneği sunulmaktadır.

Resim 17: Damien Hirst, " For he Love of God", (Tanrı Aşkına), 171 x127x190 mm, Platin, Elmas ve İnsan Dişi, 2007



Kaynak:<http://www.damienhirst.com/for-the-love-of-god>

Damien Hirst, 8.601 elmasla platin bir insan kafatasını kapladığı "Tanrı Aşkına" isimli eseri, 100 milyon dolara satılarak, sanatçının, şimdiye kadar yapımı en maliyetli eseri olarak bilinmektedir. Hirst, Londra'da sergilenen kafatasındaki elmaslarının her birinin etik açıdan Birleşmiş Milletler kararına uygun garantilerinin olduğunu açıklamıştır. Damien Hirst 'n "Tanrı Aşkına" isimli eserinin yapımındaki sansasyonel etkisi dışında, sanatçı bu eserle, Memento Mori geleneğini hatırlatmaktadır. Hirst "Tanrı Aşkına" isimli eseriyle izleyicilere, insanın var oluşunun temel temasını olan yaşamı araştırarak, hakikat, ölüm, ölümsüzlük, sevginin tümüyle sanatın kendisi olduğunu belirtmiştir. (<https://www.nytimes.com/2007/06/13/arts/design/13skul.html>)

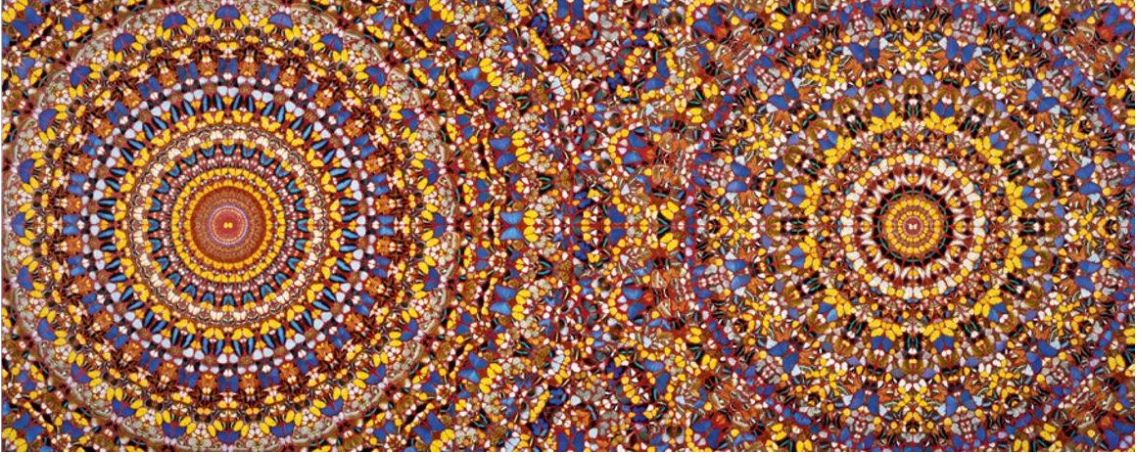
Bu açıklama akıllara şöyle bir soruyu getirmektedir. Çalışmada kullanılan kuru kafanın elmasla değerinin arttırılarak, satılması etik açıdan uygunluk barındırmakta mıdır?

Gevher Gökçe Acar, “Ölüm, Sanat, Mekan Sempozyumu” kitabında Damien Hirst'ün eserlerini şöyle ifade etmektedir: "Hirst'ün elmaslarla kaplanmış kafatası kapitalist düzene bir gönderme ya da maddi gücün ölüm karşısındaki beyhudeliğini vurgulayan bir sembol olarak da okunabilir. Öte yandan sanatçının derileri yüzülmüş, iç organları teşhire sunulmuş heykel ve maketleri ve dilim dilim parçalanmış, lâvaboların üzerinde çarmıha gerilmiş, formaldehit dolu camekânlara yerleştirilmiş hayvan bedenleri izleyiciyi bir bakıma ölümün çıplak yüzüyle karşı karşıya bırakıyor" (Acar, 2011:90).

Damien Hirst, Memento Mori kültürüyle ilintili olarak; ölümü hatırlatan kuru kafa çalışması, büyük akvaryumda sergilenen köpek balığı, formaldehitte korunan ölmüş hayvan çalışmalarının yanı sıra hayatın geçiciliğini tasvir eden çiçekler ve kelebekleriyle ölüm konusu üzerine birçok eser üretmektedir (Ünal, 2018: 254).

Kaleydoskop serisinin ilk eserini 2001 yılında gerçekleştiren Damien Hirst, Viktoryen dönemi çay tepsileri sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Binlerce farklı tür ve desenlerlerdeki kelebekleri bir yüzeye yapıştırarak, geometrik desenler oluşturan Hirst'ün eserleri " Budist mandalalarını ve gotik vitrayları anımsatır. Yunan'da Psyche ve Hristiyan ikonografisinde kelebeğin ruhla ilişkisini referans alarak natürmortlarda kelebeğin yeniden doğuşu simgelemesinin çağdaş örneklerini sunar." Hirst, Kaleydoskop serisinde yer alan, 2006 yılında yapmış olduğu " Ben Dünyanın Ölüm Yiyeni Oldum" resmi iki bin yedi yüz kelebekle yapılmıştır. Hayvan koleksiyonculuğuna eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan sanatçı, kelebekleri bir tepsi düzleminde sunar gibi yerleştirerek, kelebekler ile motifler oluşturmaktadır. Kelebeklerin kısa ömürlü oluşuyla ölüm temasıyla bağlantı kurarken, kelebekleri simge olarak kullanmıştır ancak; kelebeklerin güzel renkleri ve görüntüleri ölümden kurtulması için yeterli olmamıştır (İren, 2017: 104,105).

Resim 18: Damien Hirst, "I Am Become Death, Shatterer of Worlds", (Ben Dünyanın Ölüm Yiyeni Oldum), 213 x 533 cm, 2003-2006



Kaynak: <http://damienhirst.com/texts1/series/kaleidoscope>

Sonuç olarak çağdaş sanatçı Hirst, Memento Mori kültürünü temsil eden çalışmalarında ölümün hatırlatıcısı olarak kullanılan vanitas sembollerini tekrar yorumlamıştır. Kısa yaşam döngüleriyle seride yer alan kelebekler, tıpkı vanitas resimlerindeki gibi yaşamın geçici doğasını ve yeniden dirilişi temsil etmektedir. Hirst'ün "Kaleydoskop" serisi için bazı kelebeklerin öldürüldüğü üzerine birçok spekülasyonlar ortaya çıkmıştır. Sanatçı kelebeklerin resim olarak kullanılmasında öldürülmesi gerektiği üzerine dolaylı olarak atıfta bulunmaktadır.

2.1.1. Post Mortem Fotoğrafçılık

"NILMDTS: Now I Lay Me Down To Sleep Foundation" adı altında Amerika Birleşik Devletleri'nde hizmet veren ve çok sayıda profesyonel fotoğrafçının gönüllü olarak çalıştığı vakıf, erken bebek kaybı yaşayan ailelerin yas süreçlerine destek olmayı amaçlamaktadır" (Aytemiz, 2012: 13). Bu amaçla ölü doğan bebeklerin aileleriyle birlikte fotoğrafları çekilmiştir. Bebekler yaşıyormuş gibi kılınarak, sanki hep yaşamışçasına çerçeve içinde hatırlanmak üzere varlıkları belgelenmiştir. Günümüzde hala "NILMDTS: Now I Lay Me Down To Sleep Foundation" isimli gönüllü vakıf, 1.700'den fazla gönüllü fotoğrafçıyla bu geleneği sürdürmeye devam etmektedir.

Resim 19: Paul Frecker, " Young Girl With Flowers" (Çiçekler ile Genç Kız), Tallbott, Butler, Marryland, cabinet card, Usa



Kaynak:<http://www.paulfrecker.com/?page=liblist&itemid=1>

Margaret Godel ölü doğmuş bebekler için, ölü doğan fotoğrafçılığın, yaşama şansı olmayan çocuklara bir aile ferdi olma durumu yarattığını belirtmektedir. Aynı şekilde ölü doğum fotoğrafçılığının, çocukları ölü doğmuş anne babalara da "annelik- babalık kimliği edinme olanağı da verdiğini tartışır" Godel ölü doğan fotoğrafçılığının bebeklerin varlığını ispat eder bir nitelik taşıdığını ve hiç yaşamamış bir bebeği birey olarak görmemize olanak sağladığı savında bulunmaktadır (Aytemiz, 2012: 13).

Sadece zengin kesimin ölen kişiler ile birlikte yağlı boyalarının yapılması geleneği, fotoğrafın icat edilip hızla yaygınlaşmasıyla birlikte orta sınıfta yağlı boyaya göre daha az maliyet taşıyan fotoğrafın kullanılmasına olanak sağlamıştır. Dolayısıyla orta sınıf halk fotoğraftan yararlanarak kaybettikleri sevdikleriyle birlikte kalıcı bir görüntü elde ederek, soyluların ayrıcalıklarıyla eşitlenmiştir (Ünal, 2018: 249).

Resmin geleneğinde var olan izölüm teması, fotoğrafın icadı ile birlikte, kaybedilen sevdikleri ile beraberliğini sürdürmek amacıyla aile albümlerinde fotoğraflarının yer alması, adeta ölen kişiye "ikinci bir yaşama kavuşturuyordu." Fotoğrafın hızlıca

çoğalabilir oluşu, gerçekliği yansıtma hali ile birlikte fotoğrafın kullanımını yaygınlaştırmıştır. Böylece resmin geleneğinden daha kısa sürede üretim sağlayan fotoğraf, ölüm temasına da hız kazandırmıştır. Sevdiklerini kaybedenlerin yaşadığı sonsuz acı karşısında fotoğraflar da ölümü şok edici bir biçimde göstermek yerine, ölen kişinin görüntüsünü rötuşlayarak, sanki "güzel kıyafetleriyle uyuyor"muş gibi fotoğrafları çekilmiştir. 19. Yüzyılda Post Mortem fotoğraf geleneği, ölen kişiye ve yakınlarına hatıra amaçlı bir olanak sunmuştur. Kişilerin yas ritüellerine ortak olan Post Mortem fotoğrafçılık, yaşanan acıyla "fotoğrafın yardımıyla da uzlaşıldığı söylenebilir." (Ok, 2016:168,170)

Resim 20: Yüksek destekli sandalyede oturan ölen çocuğunu tutan kadın, George Eastman Museum, 1860



Kaynak:<https://bonesdontlie.wordpress.com/2016/06/07/update-and-the-beauty-of-post-mortem-photography/>

Fotoğrafın belge olma niteliğinin yanında fotoğraflanmaya değer bir durumda olması gerekmektedir. Şöyle ki, bir olayı oluşturan hiçbir zaman fotoğraf değildir. Fotoğraf olaya ve an'a dair olarak olaya katkı sağlamaktadır (Sontag, 1999: 35). Post Mortem fotoğrafçılık ile ölüm teması fotoğraflanmaya değer bir durum olarak görülmüştür.

Fotoğraf çekilirken kişiler ölü donukluğuna benzer bir şekilde poz verirken, "klik" sesiyle birlikte bozulan poz verme anından sonra rahatlayan kişilerin duruşu, ölüm ile mecazi bir benzerlik taşımaktadır. Bu bağlamda Memento Mori (Ölümü Hatırla) kültürüyle bir bağlılık içinde olan poz veren kişilerin konumu artık ölü olanlardır. Post

Mortem fotoğrafçılık sıradan fotoğraflardan farklı olarak, ölüye poz verdirilerek bir kurgu oluşturulma hali ölen kişiye yaşayan bir imaj vermektedir. Post Mortem fotoğraf geleneğiyle zaman ölmüş olan kişi için sanki hareket ediyormuşçasına tekrar durmaktadır (Aytemiz, 2012: 12).

Fotoğraf makinasının icadıyla gerçeklik algısı daha fazla artmaktadır. “Gerçeklik, gerçek olan ile onun alternatif bir varyasyonu olmak üzere ikiye bölünmüştür. Bir olayın kendisi bir de imajı vardır. Yine bir olayın kendisi, bir de onun yansıması vardır.” Üretilen imajların olayları doğru yansıtıp yansıtmadığını, içinde gerçeklik duygusunu barındıramadığını ancak kişiler algılama yetisine dayalı olarak gerçekliği doğrulamaya çalışır (Sontag, 2005: 193).

Şöyle ki Post Mortem fotoğrafta gerçek olan şey ölümdür. Fakat gördüğümüz estetize edilmiş fotoğraflar uykudaki bir görüntüyü anırtmaktadır. Yönetmenin Alenjandro Amenabar' ın 2001 yapımlı "The Others" (Diğerleri) filminde, Post Mortem aile albümü yer almaktadır. Başroldeki Nicole Kidman post mortem aile albümünü karıştırırken dehşete kapılır ve hizmetliye albümdeki kişilerin hepsinin neden uyduğunu sorar. Hizmetli hepsinin ölü olduğunu söylerken, post mortem fotoğrafın bir gelenek olduğundan bahseder. Bu geleneği çok korkunç bulan Nicole Kidman' a hizmetli şöyle der: "Sevdiği birini kaybetmek insana çok garip şeyler yaptırabilir." Nitekim bu sözün üzerine Nicole Kidman aile albümünü evden attırır.

Memento Mori olarak bilinen ölen kişiyi hatırlamak amacıyla ilk kez Viktoria Döneminde ortaya çıkan Post Mortem fotoğrafçılık, kısa sürede tüm Avrupa'yı etkisi altına almıştır. Günümüzde ölen kişilerin fotoğraflarının çekilmesi etik kategoriler dahilinde pek sıcak bakılmayan bir durumken, Viktoria Döneminde ölen kişilerin "anılarına gerçek bir saygı duruşunu temsil etmekteydi." Böylece Post Mortem fotoğraflar kaybedilen kişinin vücudunun tamamen yok olmadan önceki son varlığını göstermesi ve hatırlanması için kişilere olanak sunmuştur (Akt. Ünal, 2018: 248)

Fotoğrafın icadı ile birlikte "deguerotip'in icadı ve yas ritüelleri kapsamında" kaybedilen kişinin aile üyeleri ile birlikte fotoğrafının çekilmesi Avrupa ve daha çok Amerika Birleşik Devletleri'nde yaygınlaşmıştır. Post Mortem fotoğraf, kaybedilen kişiyi aile fertleri ile birlikte aynı kadrajda buluştururken aynı zamanda anı oluşturan kişinin son görüntüsüne de ulaşmasına olanak sağlamaktadır. "...hafızalarda sonsuza dek yer etme

iddiası taşıyan" post mortem fotoğraf geleneği özellikle Viktoria Dönemi'nde daha fazla gelişim göstererek yas ritüelleri oluşturmaktadır (Aytemiz, 2012: 12).

Barthes'ın fotoğrafın doğası gereği göndermeleri ile birlikte sunduğu gerçeği, kapitalizm ile birlikte gerçekliğin yok olma haline bir çözüm getirmiş olabilir. 21. yüzyılda hem resmin gerçekliğini yitirmesiyle birlikte fotoğrafın resimsel gerçekliğin yerini almasıyla fotoğrafın gerçekliği "...güncel sanatta etik uğruna yiten estetiğe geri çağırdığı gibi aynı zamanda yaşamdan alınmış kadrajlar olmasıyla etik alanda da kurar" (Bozdurgut, 2013: 72).

Resim 21: Alphonse Le Blondel, Post Mortem Fotoğraf, 8,9 x 11,9 cm, 1850



Kaynak:<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283105>

Fotoğraf zamanı donduran o anın son görüntüsünü çekme ve bir daha asla o ana geri dönememe özelliği taşıdığından ölümle benzerlik göstermektedir. Bu benzerlik ölüm fotoğrafçılığını doğurarak kişinin tabutta ölümden sonraki son halini hatıra amaçlı bir görsel geleneğe dönüştürmüştür. Fotoğrafın belge niteliği taşıması ve estetik kaygıları ölüm olgusuna da yansarak bir yas ortamının bile estetize edilmesi sağlanmıştır. Bu nedenle bir ritüele dönüşen ölüyle en güzel son haliyle fotoğraf çekilme geleneğinde, ölen kişiler daha çok yası yansıtmayan "beşiğine uyuyan bir bebek" gibi estetik görüntüler barındırmaktadır (Berger, 1998: 39).

Post Mortem fotoğraf ile standart fotoğraf arasında işlevsellik açısından farklılıklar barındırmaktadır. Şöyle ki Post Mortem fotoğrafta, ölen kişiyi son kez görünür kılan bir yas ritüeli, anı, hatıra kavramlarıyla temsiliyet içerirken, fotoğraf görünen ile ilgilenmektedir. Post Mortem fotoğrafçılık genel olarak ölümü estetize ederek görüntü oluşturma kaygısı güderken, estetik sorunları da gündeme getirmektedir. Ölüm estetize edilebilir mi? Yoksa ölüm anlamı açısından anti estetik bir durum mu içermektedir?

Güzellik karşıtı olarak karşımıza çıkan çirkinlik Özkan Eroğlu'nun Resim Sanatı Terimle Sözlüğü' nde şöyle ifade edilmektedir: "Estetik ideale ters düşen ve biçimsiz, bayağı, kaba, yürek kabartıcı vb. gibi şey şeklinde algılanan" anlamı taşımaktadır. (Eroğlu, 2006:102).

Ölü bedeninin çürümesi ile birlikte çirkin bir görüntüye sahip olacak insanoğlu her daim güzellik arayışını sürdürür. Bu nedenler ölümün estetize edilmiş haliyle karşımıza çıkan post mortem fotoğraflarda kurgu esastır. Ölümlere en güzel kıyafetleri giydirilerek, makyajlanır. Aynı zamanda çeşitli destek aparatlarıyla oturur, yatar, ayakta durabilir halde kurgulanan fotoğraflarla ölen kişi estetik bir görüntü oluşturulur. Böylece aile albümlerinde yer almak üzere hatıra amaçlı çekilen Post Mortem fotoğraflardaki ölen kişiler dehşet verici kötü bir görüntü ile hatırlanmamaktadır.

"Fotoğraflar yeni bir şey gösterdikleri sürece çok yaratabilirler." Fotoğrafın daha çok modern çağda ortaya çıkardığı dehşet görüntülerinin çoğalmasında ve kişileri gerçeklerle yüzleştirme haliyle artık karşı karşıya gelmekteyiz. Fakat fotoğrafların hızla çoğalıp görüntülerin hızlıca tüketilmesi durumuna örnek olarak "Sahra'da açlıktan ölen Tuareg ailelerinin 1973'te her yerde yayılan fotoğrafları." Kişilerde alışlagelmiş bir tutum da açığa çıkarmaktadır (Sontag, 1999: 36).

Resim 22: Viktorya Dönemi, Post Mortem Fotoğraf



Kaynak:<http://www.belbin.info/vaak-post-mortem-photography-ub69.php>

Şöyle ki başkasının ölümü ve dehşet verici görüntüleri karşısında insanoğlu zamanla duyarsızlaşmaktadır. Alışagelmiş şok edici görüntülerin dışında, kaçılmaz son olan ölüme karşı insanlar, yalnızca sevdiklerinin ve kendi ölümleri üzerine endişe duymaya başlamışlardır.

Barthes ölümün dehşet vericiliğini şöyle ifade etmektedir: “... en çok sevdiğim insanın ölümü ve onun derinine inip dönüştüremeden bakıp durduğum fotoğrafı hakkında söyleyebilecek bir sözümün olmaması” Barthes çok sevdiği birinin ölümüne karşı duyulan sonsuz acı ile kendi ölümünü de hatırlatmaktadır. Fakat o acıyı ölümünden sonra duymayacağın için, içini kaplayan iki ölüm arasında karanlıkta ölümü beklemekten başka bir şey yoktur. Çünkü ölüm için söyleyebilecek sözümüz ve ondan kaçma imkânımız yoktur (Barthes, 2014: 110).

İnsanlar çoğalarak birbirlerine hayat veririler ve böylece bir sonraki nesle birbirlerine yaşam vermeleri için de kaynaklık ederler. Bir öncekinin ölmesiyle bir sonrakine geçen hayat aktarımı, her zaman bir sonrakinin bir önceki olma haliyle bir yaşam döngüsü durumuna gelmektedir.

Ölüm, doğum ve yaşam gibi doğamız gereği yaşamamız gereken mutlak bir sonudur. İnsana en çok keder veren ve kötü bir durum olarak tanımlanan ölümü kötü görmek yerine ölüm korkusu kötü bir durum içermektedir. İnsanın temel yapısı fanilik içerdiği için insan, ölüm ile birlikte var olmaktadır. Ölüm olmazsa insanlık da olmayacaktır. Bu nedenden dolayı ölüm kötü bir eylem değildir (Ökten, 2016:144).

Kaan Ökten, Michel de Montaigne'in denemeleri eserinden kaynaklanarak oluşturduğu bölümde ölüm konusu üzerine şöyle değinmiştir; otuz zalimler Sokrates'i ölüme mahkum ettiklerini söylediklerinde, Sokrates "tabiat da onları!" yanıtını vermiştir. Şöyle ki doğum nasıl hepimizin doğuşuysa ölüm de hepimizin ölümüdür. Tam da bu nedenden dolayı kendimizi dünyevi zevklere ve yaşama kaptırıp daha fazla yaşama arzusu içinde olup kederlenmek deliliktir. Çünkü tabiat bize şunları söylemektedir: "Bu dünyaya nasıl geldiyseniz, öylece çıkıp gidin. Ölümden hayata geçerken duymadığınız kaygıyı ve korkuyu; hayattan ölüme geçerken de duymayın. Ölümünüz varlık düzeninin, dünya hayatının şartlarından biridir." (Akt. Ökten, 2016: 181).

Ölüm korkusuyla uzun yaşam arzusuna kapılan insanoğlu, uzun yaşamak yerine iyi yaşamaya yönelirse hayatın değerini anlayabilir. Eğer ölüm olmasaydı, hayatta hiçbir yere varmayacak, bir yolda yürür gibi devam etmez miydik? Hayatta iyi ile kötü, doğru ile yanlış, güzel ile çirkin, ölüm ile yaşam acı ile tatlı vb. gibi birçok olumlu ve olumsuz kavram ile birlikte bir akış yaşamaktayız. Bu akışın sonunda ölümden kaçmaksızın her birimizin hayatına uzun ya da kısa bir yaşam, ölüm ile birlikte bir değer kazandırmaktadır. Öyle ki sanatta ölüm teması geniş bir şekilde yer tutarak, post mortem fotoğraf geleneği ile birlikte ölüm korkusu gösterge haline gelerek, aşılılmıştır.

2.2. Estetize Edilmiş Ölü Bedenler

1950 yıllarında, önce Londra'da daha sonra Amerika'da ortaya çıkan Pop Art'ın, klasik sanat anlayışına meydan okuduğu söylenebilir. Pop Sanat kitlesel iletişim araçlarının da sanat içerisine dahil ederek, popüler kültür eleştirisi yapmaktadır. Nesnelere sanat üretimine dahil edilmiş, reklam, fotoğraf, çizgi romanların sanat malzemesi olarak kullanılmış ve yeni bağlamlarda sunulmuştur (Ok, 2016:181,182).

1950'lerde Londra'da patlak veren Pop Sanat, Richard Hamilton'un tüketim kültürünü eleştiren çalışmalarıyla temellenmiştir. Pop Art, Andy Warhol ile New York'u da etkisi altına alarak "... medya ve tasarım dünyasının estetiğini temellük etmesiyle yetinmez, bu dünyanın ideolojisini de benimser." Ayrıca popüler kültür postmodern sanatın kuramsallaşmasıyla ilgilidir. 19. yüzyıldaki yoğun kentleşme, endüstrileşme hareketleri sırasında işçi sınıfın yarattığı devrimci hareket, isyankar kültürünü ifade eder. Böylece Pop Sanat ile birlikte popüler kültür çeşitli değişimlere uğrayarak estetik bir mana taşımaya başlar (Artun, 2011: 36).

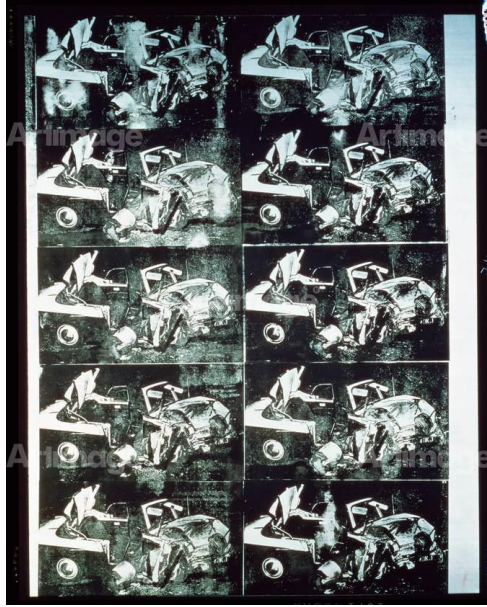
Teknolojinin gelişmesiyle fotoğrafın kullanımı sanata etki ederek, kavramsal işler üreilmeye başlanmıştır. Pop Art'ta fotografik kullanımları yaygın halde kullanan Andy Warhol, seri üretim ile görüntüleri çoğaltarak popüler kültür eleştirisinde bulunmuştur. Warhol popüler kültürde yer alan her şeyi tekrar üreterek anlamın içini boşaltmıştır. "Death and Disaster" "Ölüm ve Felaket" serisinde ana akım medya da yer alan reklamlar, markaların popülerliğinin artması ve aşırı tüketime, seri üretim ile eleştiride bulunmaktadır. Görüntüleri art arda sunarak ikonlaştıran Warhol, izleyicilere haberler gibi sanatı da hızlı bir biçimde çoğaltarak, sunar (Ok, 2016: 185, 186,187).

"Baudrillard'ın deyişiyle "kurban törenleriyle karşılaştırılabilir tek şey otomobil kazasıdır", zira "ölüm olayıyla ortaya çıkan enerjiyi etkin bir şekilde emebilme ritinden yoksun olan modern toplum için geriye kurban etme fantazmıyla ölümün yol açtığı şiddet dolu görüntülerden başka bir olasılık kalmamaktadır." Bu düşünceye göre, bu görüntülerin insanı derinden etkilemesinin nedeni ölüme -göreceli de olsa topluluğa ait, kolektif bir nitelik kazandırmasında yatar. Kurban olayında olduğu gibi bu "yapay" ölümün görüntüleri insanın düş gücünde estetik bir yansıma yaratır. Bununla birlikte ilkeller için kurban etme töreninin "estetik" ten çok öte bir anlam taşıdığı hatırlanmalıdır" (Akt. Acar, 2012:175).

Warhol, 1962 yılında ölüm ve felaket serisine başlamıştır. Bu serinin içinde yer alan araba kazaları, elektrikli sandalye gibi ölüm ve trajedi içerikli görüntüleri tüm gerçekliğiyle yansıtmıştır. Basında yer alan ölüm haberlerinden etkilenen ve her yerde ölüm haberlerini gördüğünü söyleyen Warhol, ölüm serisinde, bu görüntüleri yansıtmak istemiştir. Estetik bir içerik barındırmayan ölüm ve felaket serisindeki konu, estetik üretimler sağlanan serigrafiler ile çoğaltarak, estetik karşıtı bir duruşla görselleştirilmiştir.

Warhol'un Venedik sergisinde yer alan “Araba Kazaları” yapıtı gibi birçok şiddet içerikli görüntüleri anti estetik olarak sunmuştur. Warhol medyaya yansıyan bu şiddetli görüntülerini, gerçekliğine saygı duyarak olduğu gibi yansıtmaktadır (Baudrillard, 2011: 68).

Resim 23: Andy Warhol, " Silver Car Crash" (Gümüş Araba Kazası), 103 3/4 x 80 1/4 cm, Serigrafi Baskı, 1963



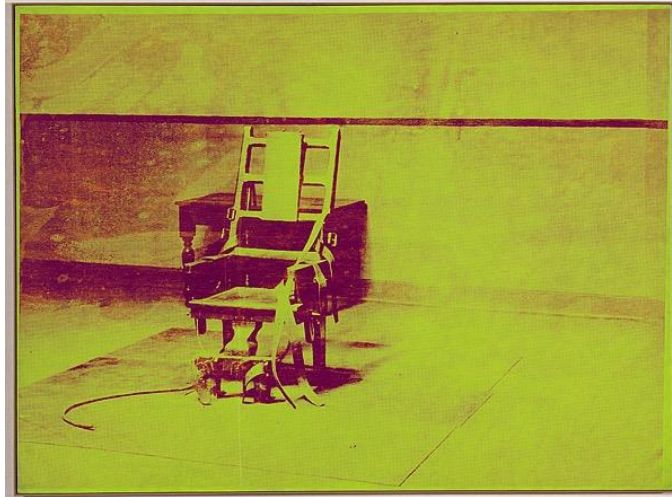
Kaynak: www.artimage.org.uk/15280/andy-warhol/silver-car-crash--1963

Warhol, 1963 yılında yapmış olduğu araba kazası baskısında tek bir kazanın görüntüsünü çoğaltmıştır. Seri üretimle ve tekrarlar ile anlamın, bir yandan sürekli okuyup geçtiğimiz şiddet içerikli haberler gibi anlamın içini boşaltmıştır. Çünkü böyle felaketler popüler kültür ile birlikte insanların karşısında çok hızlı bir şekilde ulaşıp, hızlı bir biçimde de tüketilmektedir.

Warhol, 1967'de elektrikli sandalye serigrafi baskı çalışmasında ölüm cezası dikkat çekmiştir. Ölüm cezası olarak elektrikli sandalye kullanımı 1963 yılında son infaz gerçekleştirildikten sonra ABD'de yasaklanmıştır. Sanatçı, ölüm ve felaket serisinin içinde elektrikli sandalyeyi dahil etmiştir. Warhol'un araba kazası, elektrikli sandalye gibi ölüm temalı çalışmalarının yeterince sansasyonel olmaması gerekçesiyle; Marilyn Monroe gibi güzelliğiyle ün kazanan fakat trajik ölümleri olan sanatçıların serigrafi baskılarını yaparak, çalışmaları sansasyonel hale gelmiştir. Bu amaç ile popüler kültürün ürünleri olarak son güzellikleri ile poz veren sanatçıların görüntülerini popüler kültüre tekrar kazanmıştır.

Andy Warhol, Marliyn Monroe'i sıradan biri olarak ele alarak, Monroe'nun resmini güzelliğin temsili olarak görür. Canlı ve parlak olan renkler güzeldir. Dönemin en güzel kadını da Monroe'dir. "Monroe'nun resmini yaptığım sırada ölüm serisini yapıyordum, bu resim de onun bir parçasıydı." Warhol'un ölüm serisine başlamasının nedeni, bir gazetede okuduğu haberden etkilenmesidir. "O anda yapmakta olduğum her şeyin aslında ölümle ilgili olduğunu farkettim." Gazetelerde, radyolarda ölümle ilgili haberler duyarak ölüm serisine başlayan Warhol, trajik görüntüleri tekrarlarla çoğaltarak, görüntülerin anlamını da yitirdiğini fark etmiştir (Antmen, 2010: 167).

Resim 24: Andy Warhol, "Electric Chair" (Elektrikli Sandalye), 137. 2 x 185.1cm, Serigrafi Baskı, 1967



Kaynak: <https://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=116213>

Klasik estetikteki ideal güzellik anlayışı, Warhol'un tekrarlarla çoğalttığı Marilyn Monroe ile idealize edilmiştir. Çünkü dönemin en güzel kadını Marilyn'dir. Fakat trajik bir ölümle yok olmuş bir güzelliştir. Warhol, Marilyn'i serigrafilerle çoğaltarak bir nevi ölümsüzlüğünü sağlayarak, onu ideal güzellikte sabitlemiştir. Ölümün trajikliğini ve tasvirini Marilyn' in görüntüsünde anlayamayız. Ancak Marilyn' in trajik ölüm bilgisine sahip olarak kavrayabiliriz. Warhol, renkli serigrafiler ve tekrarlarla çoğalttığı Marilyn portreleriyle, bir yandan ölümü kutsarken diğer yandan ise görüntüdeki anlamın içini boşaltmıştır.

"Serografiyle bayağılaştırılrsa bile Warhol' un yıldızlarında yoğun bir ölüm duygusu vardır..." (Baudrillard, 2011: 64). Serigrafi baskı tekniğinde fotoğraf geleneğinden

yararlanılmaktadır. Serigrafinin resimsel bir üslup ve seri üretimle biricikliği bozan konstrüksiyonu fotoğraftaki yeniden üretim ile benzer yapılar göstermektedir.

Resim 25: Andy Warhol, Marilyn Monroe, (Marilyn), 914x 914 mm, Renkli Serigrafi Baskı, 1967



Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/150044/marilyn-monroe-marilyn>

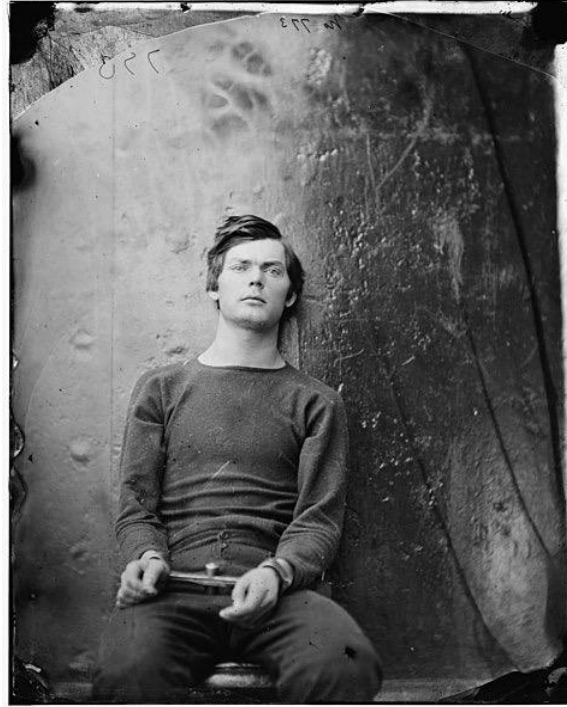
Sanattaki biriciklik, fotoğraftaki yeniden üretim ile zıtlık içinde yer almaktadır. Bu nedenle "... fotoğraf, görüntüyü sanata ve düşünceye direnen biricik gerçeklik olarak gören anlayışı somutlaştırıyordu. Görüntünün düşünselliği de düşünceyle sanatın hesaplarını bozan bir etkileme gücü sayıyordu." Bu düşünceden hareketle Roland Barthes studium ile "bilgi vericiliğin karşısına punctum'un düşüncelilik gücünü koyar" (Ranciere, 2015: 99).

Alexander Gardner 1865 yılında idama mahkum edilen Payne'ın portresini çekmiştir. Payne dönemin "Dışişleri Bakanı W. H. Seword'a suikast girişiminde bulunmaktan" idam cezasına çarptırılmıştır. Gardner'ın Payne'nın çektiği fotoğraf studium'ken, fotoğraftaki gencin gerçekte olması punctum dur. Fotoğraf izleyiciye bu gencin başına gelecekte ölümün geleceğini, görüntünün ardındaki dehşeti anlatmaktadır (Barthes, 2014: 113).

Gardner, Payne'ın ölümünün gerçekleştiği anda fotoğrafını çekmek yerine, onu en ideal haliyle göstermeyi tercih etmiştir. Çünkü ölüm geldiğinde biz orada olmayacağız. Payne

kendi ölümüyle yüzleşecektir. Ve Payne'nın ideal güzellikteki mahkum portresi yıllar sonra izleyiciye ölümün dehşetini sunmaya devam edecektir. Payne'nın fotoğrafı delip geçen bakışları belki de izleyiciye öleceğimi biliyorum ve ondan korkmuyorum mesajı veriyordur. Payne gibi Sokrates de idam cezasına çarptırılmıştır. Sokrates için ruh kavramı önemlidir. Bu nedenle idamı sonrası başına gelecek olan ölümden korkmamasın nedeni ruh kavramıdır.

Resim 26: Alexander Gardner, Lewis Payne' in Portresi, 1865



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

Sokrates idam cezasına çarptırıldığında, ruhun yüceliğine inandığı için, şahide gerek duymayarak savunmasını yapmamıştır. Ceza evinden kaçmayarak, idamın son gününe kadar ruhun üstünlüğünü düşünmüştür. Bu nedenle zehri içerken, ölümden korkmayarak, ruhu göklere erişiyormuş gibi konuşma yapmıştır (Cicero, 2014: 75). Sokrates idam cezasının onun için iyi olduğuna inanır. Çünkü Sokrates'e göre öldükten sonra iki türlü durum olacaktır. İki ölüm tüm duyuları tamamen yok edecektir. İkincisi ise öldüğümüzde bu dünyayı terk edip yeni bir dünyaya gideceğimizdir. O halde duyum yok olup, ölüm sonsuz bir uyku gibiyse ölüm, güzel ve mutluluk veren bir şeydir (Cicero, 2014: 100).

İşkence görmüş bir vücudun görüntüsünü izlemek korkunç olmasının yanı sıra vücut içsel bir güzelliğiyle parlar. Çünkü dışsal ve içsel güzellik her zaman birbirinin zıttı

olarak karşımıza çıkar. Dünyevi güzellik halinin yitirilmesi insanı kederlendirir. Öyle ki Boethius' da "Felsefenin Tesellisi" isimli eserinde ölümü ve güzelliğin gelip geçiciliğini, baharda açan çiçeklere benzetmektedir (Eco, 2017: 30).

Zamanla kaybedilen güzellik karşısında, insan içsel güzelliğe sığınabilir. Sanattaki güzellik algısı ve sunumları, sanatçıların her zaman estetik öğeleri sanatına yansıtmasına neden olmuştur. Bu nedenden dolayı sanatçı ölüm gibi dehşet veren görüntüleri estetize ederek görselleştirme yolunu seçmiştir. Andres Serrano'nun "The Morgue" serisi, her birinin kimliğinin gizlendiği morgda çekilmiş fotoğraflarından oluşmaktadır. Serrano, belgesel fotoğraf mantığıyla yaklaştığı fotoğraflara kurgusal bir yaklaşımda bulunarak, estetik müdahalelerde bulunmuştur. Morg serisi kişilerin kimliğini açığa çıkarmadan, gizliliğini koruyarak, ölüm nedenleri hakkında bilgi vermemektedir. Bu sebeple belgesel fotoğraftan farklılıklar göstermektedir.

"Serrano, yakın plan çekimlerle, kullandığı yumuşak ışık karakteriyle, kişilere özel ölüm şekline dair ayrıntılara odaklanışıyla, fotoğraflara verdiği isimlerle ve sergileme sırasındaki düzenlemelerle bu fotoğrafların sadece belge niteliğinde kayıtlar olmadığı ipucunu verir." (Ok, 2016: 195). Andres Serrano "Morg" serisi ile çürümeye yüz tutmuş ölü bedenleri fotoğraf estetiğinden de yararlanarak, çalışmalarında ölü bedenleri estetik bir biçimde izleyiciye sunmaktadır. Cansız bedenler tüm canlı renkleri ile (kırmızı kanın, kadife kumaşın) yeniden can bulur gibidir.

Andres Serrano (1950) eserlerini kendi çocukluğunun estetiğine ve Barok Katolik hayal gücüne açık bir şekilde borçlu olan Hispanik bir sanatçıdır. "The Morgue", New York taki bir morgta isimsiz ya da bazı durumlarda istenmeyen ölümlerin renkli fotoğraflarından oluşan bir seridir. Serrano, çalıştığı morgun konumunu açıklamayarak ve pek çok beden yüzünün tamamını göstermeyerek, ölümlerin özeline korumayı garanti etmiştir. Fotoğraflardaki gerçeklerin haricinde, Serrano bize başka bir gerçeklik sunar. Ölümün sebebi bize verilmiştir. Öznelerin çoğunluğu zamansız, vahşi ölümlerdir; tanık, kanıt ve izin fotoğraflarıyla ilişkilendirilen kelimelere yeni bir anlam vererek, kabuslarımızın bir parçası haline gelirler. Philedelphi'daki Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde, Andres Serrano: Works 1983-1993 de "The morgue" tartışmalı Kızgın İsa'nın (1987) da dahil olduğu diğer eserlerin yanında sergilenmiştir. Bu sergiye itirazın çoğu Piss Christ ve National Endowment of the Art yoluyla halkın sanatı desteklemesine itiraz eden Senatör Jess Helm tarafından yeniden başlatılan tartışmanın sebep olduğu hakarete odaklanır. Serrano'nun eserleri bu tartışmanın açışından

bakıldığında sabit, değişmez görünür. Morg'un tartışmalarının çoğu ölümlerin itibarı ve rıza konularına odaklanır (Fisher- Riha, 2011: 132).

Resim 27: Andres Serrano, "Homicide" (Cinayet), Morg serisi, Fotoğraf, 1992



Kaynak:<https://andresserrano.org/series/the-morgue>

Güncel sanatta ölüm kavramına olan eğilim, içerik ve malzeme çeşitliliğiyle ölüm konusunda, pek çok örnek oluşmasını sağlamıştır. Bu bağlamda estetik disiplinin tüm alanları kullanılarak üretilen eserler, farklı örnekler sunarak, izleyiciye uygun bir ortam sunmaktadır. "Andres Serrano'nun, fotoğraf sanatıyla kavramsal sanat arasında bağlantı kuran "Morg" adlı yapıtı, izleyiciyi yanıltmaya yönelik sahte bir gerçeklik ..." kurgular (Acar,2011: 90).

"...Amerikalı sanatçı Andres Serrano New York Belediye Morgunda çektiği gerçek ölü fotoğraflarından oluşan Morg serisi de 1990'larda büyük tartışmalara neden olmuş: ölü bedeninin yaşamımızdaki farklı temsil biçimlerinin örneğin: adli tıp morgunda, haber fotoğrafında, cenazelerde veyahut estetik nedenlerle sanatta hangi hak üzerinden meşru kılındığı tartışmaların kaynağı olmuştur." (Başgelen, 2010:127)

Andres Serrano'nun "Morg" serisi her ne kadar estetize edilmeye çalışarak, kurgulansa da birçok eleştiriyi de beraberinden getirmiştir. Eleştirmenler, Serrano'nun çektiği fotoğrafları her ne kadar sahte, estetize edilmiş bir gerçeklik sunsa da etik açıdan gerçek bir ölümün sergilenmesini uygun bulmamıştır.

Serrano, niyetinin izleyiciye gizli olan ölümü tanıştırmak olduğunu söyler. Ölen bedenlerinin tipik bir otopsi görüntüsünden uzak oluşuyla bedenlerin kimliklerini açığa çıkarmaması nedeniyle postmortem fotoğraftan ayrılmaktadır. Fotoğraflar birebir gerçeklik sunarken, Serrano' nun acıya ve ölüme karşı romantikleştirdiği fotoğraflara müdahalesiyle, ölüme estetik bir bakış açısıyla bakmamızı sağlar. Bazı eleştirmenler, "Morg" serisindeki fotoğrafların kutsallığa ve dine saygısızlık ettiğini düşünüp, eleştiride bulunmuşlardır. Eleştirilere karşı kendini savunan Serrano fotoğraflarında saygısızlık değil, ironi olduğunu söyler (Ok, 2016: 196,197).

Resim 28: Andres Serrano, "Knifed to Death" (Bıçklanarak Öldürüldü) , Morg serisi, Fotoğraf, 1992



Kaynak:<https://andresserrano.org/series/the-morgue>

Fotoğrafın kanıt olma özelliği ve estetik açıdan eser üretme gibi iki konumu vardır. Fotoğrafın bu iki durumu zıt düşünce olarak görülmektedir. Öyle ki fotoğrafta yansıtılan acı dolu görüntüler estetize edilmemeli, güzel görüntü ortaya çıkmamalıdır. Böylesine düşünce güzel olan fotoğrafın verilen mesajı doğru aktaramayıp, fotoğrafın kanıt özelliğini de yok edebilir. Fotoğraf izleyiciyi dehşet içeren meseleler için uyarırken, aynı zamanda "Ne manzara ama!" dedirten görüntüler sunmaktadır (Sontag, 2004: 77).

Sontag'a göre dehşet içerikli görüntüler hem fotoğrafın belge olma niteliğini hem de estetik içerik barındırmadığını belirtmiştir. Bu bağlamda Serrano'nun çalışmaları her ne kadar estetize edilmeye çalışan yakın plan fotoğraflar olsa da, bizzat ölüm sonrasının gerçekliğini sunduğu için eleştirilmiştir.

"...Walter Schels'in çeşitli insanların kendi rızalarıyla ölmeden kısa bir süre önce ve hemen sonra çekilen fotoğrafları da yoğun ilgi görmüş, ancak belki de onları geleneksel siyah beyaz fotoğraf estetiği içinde sunduğu için Andres Serrano kadar tepki çekmemiştir." (Başgelen,2010:127). Shels'in fotoğraflarındaki hasta portreler ise son güzelliklerinden sonra derin bir uykuya dalmış gibidir. Siyah beyaz fotoğrafın estetikliği ile yaşam ve ölüm de bu iki karşıtlık arasında yan yana durmaktadır.

Resim 29: Walter Schels, Maria Hai – Anh Tuyet Cao Age: 52, First Portrait Taken: 5 th December 2003, Died: 15 February 2004



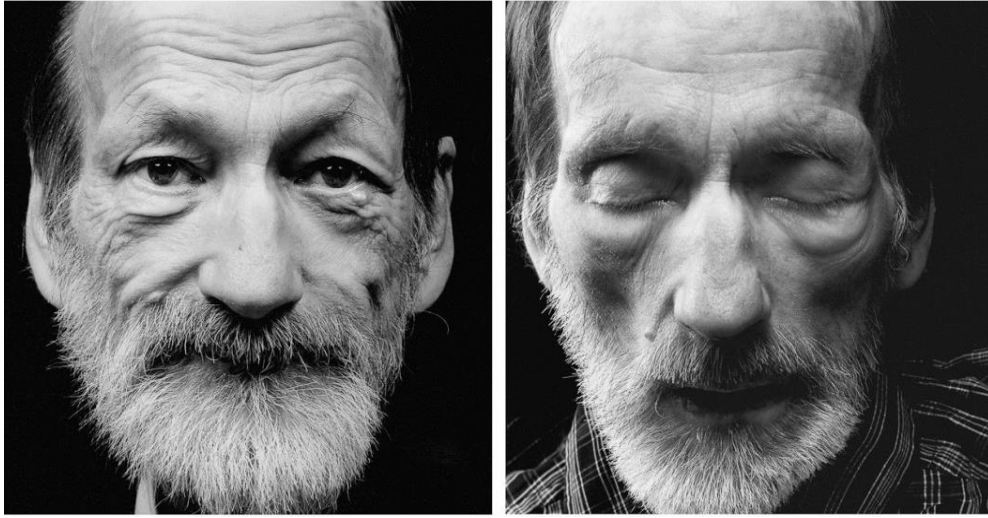
Kaynak:<http://www.walterschels.com/en/portfolios/portraits/album/8>

Walter Schels, ölümcül hasta insanların ve bu insanların ölümlerinin hemen arkasından fotoğraflarını çekmiştir. Ölümünden Önce Yaşam projesi bir garantileme amacı taşır, muhtemelen bu yüzlerde ölüm biraz da huzurlu bir uykuya benzediği için. Ancak yaşayanlarla ölenlerin ardı ardına sıralanması sadece bu bölümün metafiziksel korkusunu işaret etmez. Ölümcül bir hastalıkla yaşamak, ölümü ifade eder. Gelecekte kaçınılmaz olan olayın ve bunun kanıtı olan kadavranın açısından hastalık bir başlangıç ve hatta son durağa ulaşmaktır. Shels'in eseri ayrıca bize şiddet içermeyen ölümün fotoğraflanamaz olduğunu da anlatır (Rosengarten, 2015: 6)

"Epikuros'un dediği ise kabaca şu: Ölüm her türlü duyumun silinip gittiği mutlak bir son, evet. Ama duyumlarla birlikte ben de yok olacağım için, bunda ne korkacak bir şey var, ne de ölüm geldiğinde korku ya da acı duyacak bir ben kalacak ortada. Harfi harfine: "Ölüm bizim için hiçbir şey, çünkü biz var olduğumuz sürece ölüm yok, ölüm

var olduğunda da artık biz yokuz." (Nahum,2010: 86) Shels'in siyah beyaz portrelerindeki varlık ve yokluğun tüm masumiyeti aynı zamanda tüm cesaretiyle yan yana durmaktadır. Ölüm varken şimdi ve buralar, ölüm geldiğinde ise yok oluyorlar. Ancak bize kalan son imajlarıyla yani fotoğraflarının çekilmesi ile birlikte burada anı olmaya devam etmektedirler.

Resim 30: Walter Schels, Wolfgang Katzahn, Age: 57, First Portrait Taken: 15th Jan 2004, Died: 4 February 2004



Kaynak:<http://www.walterschels.com/en/portfolios/portraits/album/8>

Life Before Death 2007' de WC Londra da sergilendi. Fotoğrafçı Walter Schels ve bilim gazetecisi Beata Lakotta, iki bakımevini ziyaret ettiler biri Berlin de Ricam Darülacezesi ile Hamburg' taki Leuchtfeuer Darülacezesi, orada hastalarla konuşup, fotoğraflarını çektiler. Sergi, siyah beyaz büyük formatta portreler ile konuyla ilgili bilgilerin-yaş, fotoğrafın tarihi, yaşarken çekilen fotoğraf, ölüm tarihi – ki o da ayrıca ikinci ölüm sonrası fotoğrafın tarihinin eşlik ettiği bir form almıştır. Ayrıca Lokatta'nın ölmek üzere olan kişi ile sohbetinden elde ettiği bilgilerden oluşan bazı metinler de vardır. Fotoğraflardaki bazı kişiler, ölüm sürecindeki yalnızlığı açıklarken, "...bu yaptığınız çok hoş, bunun nasıl bir şey olduğunu göstermek gerçekten çok önemli. Kimse beni dinlemek istemiyor, hiç kimse bunun nasıl bir şey olduğunu duymak ya da bilmek istemiyor." demişlerdir. Görsellerin her iki tarafında sunulan ölen kişilerin sözleri genellikle sıkıcı ve sıradandır. Örneğin Bahrens "Daha yeni derin donduruculu bir buzdolabı almıştım. Keşke bilseydim..." demiştir ve bu sözle hem açıkça banal hem

de olabildiğine dürüsttür. Diğerleri ise ölümün yalnızlığından ve bu gerçekle henüz yüzleşmek zorunda kalmamış olanların korkusundan kaynaklanan tecritten bahsederler. Sergiye ayrıca, eserlerin oluşturulma sürecinde çiftlerin yolculuğunun anlatımı ve başlangıcın masalı eşlik eder. Bu sergi süresince WC ayrıca eserlerin anlaşılması ve tartışılması için düzenlenen bir dizi etkinliğe de ev sahipliği yapmıştır. Serginin sanatsal, etik ve eğitsel faydaları medyada ve halkın sergiye olan tepkisinde sorgulanmamıştır, ki bu da bu kadar zor bir konunun böyle hassaslıkla ve zekice nasıl örnek olabileceğini gösterir (Fisher ve Riha, 2011: 132, 133).

Eflatun ruhun ölümsüzlüğüne inanmaz. Her canlı doğuyorsa ölüme de mahkumdur. Nitekim bu meseleye gündelik hayatta kanıtlar arar. Eflatun'a göre bir canlı hastalanıyorsa acıya duyarlıdır ve ölecek demektir. Öyleyse ruhta acıyı duyumsadığı için, ölecektir (Cicero, 2014: 81).

Schels'in fotoğraflarındaki kanser hastalarının öleceğini bilmesi de Eflatun' un sözlerinden yola çıkılarak düşünülebilir. Öyle ki Schels' de, kanser hastalarından izin alarak gerçekleştirmiş olduğu projesi ile yaşamı ve ölümü siyah beyaz fotoğraflar ile estetize ederek izleyiciye sunmaktadır. Fotoğraflardaki kişilerin ölmeden önce izinin alındığı için etiklik meselesi, Andres Serrano'nun morg serisi eleştirel açıdan daha fazla tepki çekmiş olabilir. Schels siyah beyaz fotoğrafın dramatik etkisinden faydalanmasından dolayı, kişilerin bizzat ölüm hali uyku gibi belirlemektedir.

“The Morgue” ve “Life Before Death”in okumaları ile bunlara halkın ve profesyonellerin tepkileri, onlar sergilendikleri için değerlendirilmeleri gerektirdi. Ölümlerin görüntülerinin izlenmesi, eğitsel bir kapsamda olduğu zaman kabul edilebilir. Ancak, Aborjin toplumlarından elde edilen kanıtlar, bu varsayımın kültürel doğasına işaret eder. Bir görselin yalnızca aşırı eğitsel bir konseptte eğitsel olabileceği anlayışı, sınırlayıcı bir görüştür ve bireylerin günlük yaşamlarında karşılaşabilecekleri gayriresmi eğitim tecrübelerine engel olur. Verilen rızaya odaklanmak, bu eserlerin sebep olduğu etik konularının çoğuna etki etmiştir. Biz belkide, Zygmunt Bauman'ın dediği gibi, “önlenemez bir şekilde ahlakdışı varlıklar” olarak, etik konuların en çok bilinen ve kolayca değerlendirilebilen endişelere indirgenme olasılığı da mevcuttur. Aydınlatılmış onam konusu biraz sorunludur çünkü rızanın eğitsel bir konsept için alındığını varsayar ve bir sanatçı da bunu anlayamaz. Aydınlatılmış onamın kendisi, bu eserlerin değerlendirilmesinde sorunlu kriterler barındırır (Fisher ve Riha, 2011: 134).

Ross'un portresi "Felix Gonzalez Torres'ın şekerden yapılmış meşhur yapıtlarından biridir. Felix Gonzalez Torres Vakfı'ndan alınan resmi altı yazısının bilgilendirdiği üzere "ideal kilo"su yaklaşık 80 kg. olan "azaldıkça yenilenen" "ayrı ayrı çeşitli renklerdeki sefeonlara sarılmış şekerler"den oluşmaktadır. Felix Gonzalez Torres'ın "İsimsiz" (Ross) adlı yapıtı Ross'un portresi ve 80 kiloluk ideal ağırlıkta da, erişkin bir erkeğin, yani Ross'un ağırlığına bir gönderme olarak görülebilir. İzleyici şeker alıp, yediğinde, mecazi olarak Ross'un bedeninin bir parçasını yemektir. Sonsuz bir şekilde tüketilen, ama "azaldıkça yenilenmesine" bağlı olarak devamlı yenilenen bir bedendir bu; ABD'nin Cumhuriyetçi yılları olan 1990'ların başında, HIV' lı olduğu için sıklıkla önyargıların hedefi, uzakta tutulması gereken bir beden. Yiyecekten temsil edilmiş bir erkek bedeninin mecazi olarak yenmesi, o yiyeceğin bu bedenin anılması veya hatırlanması için sonsuz olarak çoğaltılması kudas ayinini anımsatıyor. Katolik kilisesinde, kudas ayininde ekmek ve şarap yendiğinde, bunlar somut varlıkların çıkıp İsa'nın bedeni ve kanına dönüşür. İsa "bu benim bedenim" demiştir. Felix Gonzalez Torres de kendisinin cömertçe sunduğu şekerleri yiyen bizlere "Bu Ross' un bedeni der gibidir." (İsimsiz- 12. İstanbul Bienali, 2011: 47,48)

"Öte yandan et ve kan İsa'nın ebedi hayat için ruhun yegâne gerçek yiyeceği ve içeceği olarak havarilerine sunduğu kendi etini ile kanını ve bu öğretiyi çerçevesinde gelişen "eucharistie" ayinini simgeler. Bazı Protestan mezhepler bu törenin kurban niteliğini kabul etmemekle birlikte, Hristiyan ve özellikle de Katolik öğretisi kurban edilen İsa'nın etini ve kanını ekmek ve şarapla değiştirerek (transsubstantiation'a uğratarak) yasak ve günah sayılan bir eylemi simgesel anlamda ebedileştirmiştir." (Acar, 2012:171)

"Ölümü öğrenmek de işte bu nihai edime hazırlanmak demek: Sürekli olarak ölümü düşünmek, onun zaten bizi her gün azar azar kemirdiğini bilmek, hep onunla haşır neşir olmak, onu iyice sindirmek ve böylece onun ürkütücü yanını ortadan kaldırıp, bu konuda kayıtsızlığa yani mutlak bir içsel özgürlüğe ulaşmak..." (Nahum,2010: 88) Torres'ın Ross'a attığı isimsiz çalışmasında da şekerlerin, galeriye gelen ziyaretçiler tarafından azar azar yenme, tükenme hali de Ross'u şekerlerin yendiği tüm bedenlerde ölümsüz kılmaktadır. Şekerler yenilip azaldıkça yeni şekerlerin gelmesi, şekerlerin tükenmemesi, Ross'un yeni vücutlarda özgürleşmesini sağlamaktadır.

"İmge sınırları ve anlamları yok edip sürekli dönüşerek varlığını sürdürmektedir. Tam da bu noktada, o halde imge, bir şeye benzetilen; benzetildiği şeyin yerini tutan ama tam

da bu benzetme amacıyla birlikte, artık o olmayan; görünen gerçekle bağlar koparıldığında ortaya çıkan yeni bir gerçekliktir. İmge; bakanın yaşantısıyla şekillenmiş ve sürekli dönüşüm halinde oluşuyla da şekillenmeye devam eden görüntü ya da ötesidir." (Demircan, 2014: 77)

Resim 31: Felix Gonzales Torres, "Untitled" (İsimsiz), "Portrait of Ross in L.A'", (Ross'un Portresi L.A), 1991



Kaynak:<https://publicdelivery.org/felix-gonzalez-torres-untitled-portrait-of-ross-in-l-a-1991/>

Felix Gonzalez Torres Ross'u şeker olarak temsil edilmektedir. Ross selafon kağıtlarına sarılı şeker olarak yenilip, tükendikçe farklı vücutlara dönüşerek, yeniden can bularak varlığını sürdürmektedir. Böylece Ross, insanlar tarafından yenildikçe çoğalarak artık kendi varlığını kaybetmiştir. Yeni vücutlarda yeni gerçekliklere kavuşarak, yenildikçe yeniden doğmaktadır.

Varoluşumuz gereği her insan vücutsal bütünlüğünü ölüm ile kaybedecektir. "Ölümsüzlük maddesel evrenin doğasına da insanın bedensel doğasını da ayırır." Nitekim dünya düzeninin sağlanması için birilerinin ölüp, birilerinin doğması gerekmektedir. Fakat insan doğası gereği her zaman ölümsüzlük arzusuna kapılmıştır. Öyle ki bu durum hiçbir zaman gerçekleşmeyeceği için kişilerde hayal kırıklığına yol açmaktadır. Bir insan ne kadar fazla ölümsüz olmak isterse yaşayacağı hayal kırıklığı da

daha fazla olacaktır. Çünkü bedenimiz hiçbir zaman ölümsüz olamayacak ve bu talebi karşılayamayacak şekilde oluşmuştur (Bayzan, 2013: 246,247). Öyle ki ölüm, hiçlik gibi insanın varlığını anlamsız kılmaktadır. Felix Gonzalez Torres 12. İstanbul Bienali'ne de ismini veren İsimless (Ross) çalışması da Ross'un yaşamı sona erse de yaşam devam ettikçe, Ross Felix Gonzalez Torres'un şekerlerinde yaşamaya devam edecektir.

"Doğal ölüm, bilim tarafından doğrulanan ve kendisine bunu yok etme görevi verilen şeydir. Bu ölümün açıkça, evcilleştirilmemiş doğa konusunda olduğu gibi insanlık dışı, akıldışı, saçma bir şey olduğu anlamına gelmektedir. İyi ölüm, malubiyeti kabul eden ve yasaya uyandır, bir başka deyişle doğal ölüm budur." (Baudrillard, 2016: 290)

"Daha önceki dönemlerde az da olsa denenmiş, ancak olumsuz tepkilerle karşılaştığı için ilk olarak Rönesans üniversitelerinde uygulanmaya başlamış olan diseksiyon ile mahremiyetini kaybederek teşrihe ve teşhire açılan ölü beden ve halka açık operasyonlar giderek ressamların gözde konuları arasına girecektir. 18. yüzyılda anatomi çalışmaları için hazırlanmış desenler de artık dönemin alışılmış konuları arasındadır. İskelet ve kas sistemini göstermek amacıyla tasvir edilen değişik pozisyonlardaki figürler ve derisi yüzülmüş bedenler, çeşitli manzaralar önünde sürrealist bir anlayışta resmedilir. Veya bir diseksiyon masasının üzerindeki numuneler, deyim yerindeyse natürmortlar, ölüm, bilim ve sanatı birleştirmeye devam eder." (Acar, 2011: 86-87)

19. yüzyılda sanat ve bilimin birbirinden ayrışmasıyla birlikte bilim hastalıkla mücadele ederken, ölüm kavramıyla da bütünleşmiştir. Estetik ve etik kategoriler nedeniyle toplumun modernleşmesi için ölüm kavramı sanattan ve hayattan uzak tutulmuştur. 20. yüzyılda ise "Body Worlds" sergisiyle birlikte bilimin sanatla olan birlikteliği, aynı zamanda ölüm kavramının kaçınılmazlığı, tıbbın olanaklarından yararlanılarak tekrar sanata dahil edilmiştir. 2004 yılında İstanbul'da da ziyarete açılan The Human Body Exhibition 200 vücut, organ ve hayvan örnekleri sergilendi. Bilimin sanatla olan eşsiz yansıması sergiyi ziyaret edenleri büyülerken; ölüm ve yaşam meselesi de sorgulamaktadır. "Body Worlds" sergisi, sergiyi ziyaret edenlerin hiçbir zaman tanık olamayacağı ölmüş vücutların incelenmesine olanak sağlamıştır.

Ölüm ile birlikte canlı, ifade gücünü, hareketlerini ve tüm fonksiyonlarını yitirir. " Ölüm yanıt yokluğudur. Bu hareketler istemsiz kıpırdamaları saklar, bilgilendirir. Ölmek örtülü olanı böylece çıplak hale getirir ve tıbbi inceleme sunar." (Levinas, 2014: 12)

Çin yasalarıyla uyumlu olarak "The Human Body Exhibition" da oluşturulan örnekler, Plastinasyon tekniğinin araştırma ve geliştirilmesiyle ilgilenen Dalian Biyoteknik Laboratuvarı'na bağışlandı. Dalian Biyoteknik Laboratuvarı, eğitim amacıyla tıp fakültelerine ve kamuya gösterilmek üzere örnekler geliştirir, sunar ve onları korur. Plastinasyon süreciyle, insan dokusu, işlenmiş ve güçlendirilmiş sıvı silikon kauçuk kullanılarak kalıcı olarak korunur. Kauçuklu, hücresel düzeyde korunan, kemik, kas, sinir, kan damarı ve organların karmaşıklığını gösteren bir örnek elde edilir. Tam vücut örneklerin hazırlanması bir yıldan fazla sürebilir. The Human Body Sergisi'nde yer alan bizzat ölmüş gönüllü insanların vücudu örnekleri, vücudumuzun katmanlı yapısını, tüm doku ve kas sistemleri sergilenmektedir. Öyle ki tıbbın sanata dahil olması süreciyle birlikte, tıptan anlamayan insanlar da sergide de tıp öğrencileri tarafından bilgileri paylaşılmaktadır. Ayrıca hasta insan, hayvan vücutlarının üzerinden kişileri sağlıklı beden, sağlıklı yaşam mesajı verilerek, bilinçlendirilme sağlanmıştır. (<http://www.gercekbilim.com/body-worlds-insan-vucuduna-carpici-yolculuk-yeniden-turkiyede/>)

Resim 32: Body Worlds, Plastinasyon Örneği



Kaynak:<https://bodyworlds.com/exhibition/heidelberg/>

Body Worlds sergisinde yer alan vücutların sahipleri bu çalışmaya dahil olmak için gönüllü olan kişilerdir. Gerçek insan ve hayvanların anatomik yapısını incelememizi sağlayan Body Worlds sergisinde, plastinasyon (plastikleştirme) yöntemi kullanılmıştır. Bu teknik ilk kez 1977 yılında Dr. Gunther von Hagens tarafından bulunmuştur. Bu yöntemle su ve kas dokusu yerine plastikte değiştiriliyor, böylelikle modeller koku yaymıyor veya bozulmuyor. Ayrıca özellikler korunduğundan kaslar, lifler, kemikler olduğu gibi kalıyor.

Gunter von Hagens'in plastinasyon sergisi hem ana hem alt başlıkta kışkırttığı tartışmanın özüne ifade eder: Body Worlds: Gerçek İnsan Vücudu Anatomik Sergisi. Vücutlar kelimesi ikinci kez “gerçek” ve “insan” gibi önemli atıflarda bulunarak tekrar eder. “Anatomik Sergi” ifadesi belirgin bir şekilde ikincil bir öneme sahip görünmesine rağmen, von Hagens' in geçmişin büyük anatomistleri bağlamında görülmek istediği yadsınamaz. Vurgularında von Hagens anlayışlıdır (kavrayıcıdır): insanlar sergilere anatomi öğrenmeye gelmezler. Gerçek insan bedenlerinin varlığı ne insan bedenleri ne de hayvan bedenleri modelleri insanları içine çeken yoğun duyguları uyandıran şeydir. Yaşam ve ölüm, ceset ve gerçek beden etkileşimi Body Worlds'de hiçbir zaman yüzeyden uzak değildir. Bizi ölümümüze ve kendi ölümlerimize karşı duyduğumuz cazibe-itme duygularını sergilememize ve sağlamamıza yardım eder. Plastinasyon, cesedi bize ölü yakma ve cenazeye (cesedi görünür şeklinden gizlemeye) yeni bir alternatif sunacak şekilde gösteriyor ve en azından ölümden sonra vücutlarımız üzerindeki kontrolün bizim tarafımızdan yapılmasına olanak sağlıyor. Body Worlds, gerçek veya otantik olmanın hakkında da sorular doğuruyor. Tekniğin insan vücuduna uygulanmasında, Body Worlds neredeyse gerçek olamayacak kadar iyi hatta gerçek olamayacak kadar iyi tasarlanmış görünüyor (Annas, 2011: 27, 28).

Lawrence Burns Body Worlds'ün etik uygulamaları hakkında şunları savunur: beden kalıntılarına saygıyla davranma ve eğitim yapıldığı sürece insan kalıntılarının sergilemenin kabul edilebilir yanının olduğunu savunur. Ancak sergiyi düzenleyenlerin eğitimsel iddialarının geçerliliğini ve sergilenen insan parçalarına olan saygının korunmasını sorgular. Burns serginin, eğlence amaçlı olduğu için eğitsel olarak kabul edilemeyeceğini ve Von Hagen'in bedenlere saygısızca davrandığını, bedenleri esere dönüştürdüğünü ifade eder. Maienschein ve Creath ise saygısız olmaktan ziyade pozlanmış figürlerin insan olmanın neşesi ve Burns' ün neyin eğitsel olduğunu

kavrayamayacak kadar sınırlı bir görüşe sahip olduğunu ifade ederler. MOSİ'nin ziyaretçileri gibi genel ziyaretçiler, Burns' ün düşüncelerini paylaşmıyorlar; ki dünya çapında 28 milyon ziyaretçisi olmuştur. MM'ın "insan kalıntılarının sahibinin olmadığı iyi bilinen bir gerçektir" değerlendirmesi, Body Worlds olayının sonuçlarından biriyle çelişir. Beden ticaretindeki artış, Üniversiteler ve tıp okulları, plastine edilmiş cesetler için 19000£, ve £37000 arasında ödeme yaparlar (Fisher ve Riha, 2011: 131).

Resim 33: Body Worlds, Plastinasyon Örneği, Amsterdam



Kaynak:<https://www.musement.com/us/amsterdam/skip-the-line-ticket-body-worlds-of-amsterdam-the-happiness-project-2193/>

Mumyaların örtülmesi ve Body Worlds'ün her ikisine de toplumun cevabı, ölü bedenlerin sergilenmesine toplumun itiraz etmediği yönündedir. Ancak, her ikisinin de koruma açısından eksikliklerinin olduğunu söyleyebilirim. Ne mumyalar ne de plastine edilmiş bedenler bizler gibi görünüyor. Kurumuş, derisi yüzülmüş ve mitoloji ve tarihin birbirine geçtiği bulanık bir dünyaya ya da ziyaretçilerin filmlerden ya da bilgisayar oyunlarında tanıdık oldukları bir korku dünyasına aitler. Örneklerin isimleri, Burns tarafından bu estetiğe bağlanmıştır. Bu duruma zıt olarak, The Morgue'daki ve Life Before Death'te sergilenen eserler oldukça insan görünür ve Morg'ta da ölü görünür. Böylece farklı kritik ve sosyal cevaplar sunar. Ölü, ayrıca finansal fayda için de uygundur. Wootton Bassett de finansal fayda dolaylıdır, ayrıca doğrudan bir fayda da söz konusudur. Body Worlds'e itirazların örtük metninde yazılmamış bir dolaylı fayda

söz konusudur. Life Before Death'te ya da bağlantılı etkinliklerde bir giriş ücreti yoktu. MM ücret almaz. Serrano nun sergilerinin giriş ücretleri değişiklik gösterir; bazen de ücretsizdir. Body Worlds'ün ücretleri de değişiklik gösterir, MOSI £11.50 yetişkinler için £8.00 çocuklar için alır. Her iki sergideki ücretlerin değişikliği bir kar amacının olduğunu gösterir (Fisher ve Riha, 2011: 132).

Body Worlds sergisi kar amacının yanında, ölü vücutları sergilemesinde estetik kaygılar da taşımaktadır. Öyle ki ölü vücutlar teknik geliştirilerek korunmuş, estetik bir poz verdirilerek sabitlenmiştir. Sanat eseri olarak sunulan bizzat ölmüş vücutların estetik görüntüleri, izleyicilere güzel, çirkin kavramlarını sorgulatmaktadır. Çünkü kişiler estetik kategorileri dahilinde sunulan eserleri güzel ve çirkin olarak nitelendirmektedir.

Orta Çağ'da güzellik bilinci iki türdür. İlkine göre güzellik bilinci "ahlaki ve psikolojik gerçektir" eğer bu koşullar yerine gelmezse kültür gelişemezdi. İkincisinde ise güzellik deneyimi "analoji yoluyla, açık veya örtük koşullar kurarak, duyulur güzelliğe, doğadaki şeylerin ve sanatın güzelliğine ilişkin çeşitli görüşler geliştiriyorlardı." (Eco, 2017: 22,23) Birinci kategoriden hareketle kültürün ilerlemesi için estetiğe yani onun içinde doğacak olan güzellik bilincine ihtiyaç vardır. Kişinin ahlaki ve psikolojik durumları kültüre ve estetiğe yansıtılmaktadır. İkinci koşula göre ise her zaman güzellik arayışında olan insanoğlu üretilmiş bir sanat eserinde de güzellik bulma öğretisine devam etmektedir.

"Estetik, insanın sanata sunulan güzelliğe yakınlığının, tüm tanım ve açıklamalarının standardını belirlediği, sanat üzerine bir düşünüm türüdür; bu düşünüm başlangıç noktası ve hedefi insanın duygu durumudur. Sanatta ve onun meydana getirmeliğine karşı hissedilen ilişki, bir üretim veya algılama veya zevk alma ilişkisi olabilir." (Bolt, 2015: 131) Bu bağlamda estetiğin tanımlarından yola çıkılarak, sanatta güzelliğin duyumsanmak istenmesi kaçınılmazdır. Fakat bu duyumsama sanatının evrilmesiyle estetik kategoriler dahilinde olan çirkinlikle de bir birliktelik kurmaktadır. Öyle ki güzel ile birlikte çirkin anılarak bir sanat eseri üzerinden değerlendirmeler yapılabilir, çirkinliğin göstergeleri de sanatta sunum haline gelmektedir. Popüler kültür "...hastalık, ölüm ve soyun tükenmesi" gibi konuları eğlence kültüründe kullanmıştır. Nitekim ölen kişilerin haberleri her gün basında sunulmasının yanı sıra popüler kültürde eğlence objesi olarak yer almıştır. Böylece ölümün değişen yapısı sanat üzerinde etkisini göstermiştir (Braidotti, 2014: 128).

İzleyiciler, gündelik yaşamda güzel olma çabası ardında yatan gizil acılar olarak tanımladılar. Bazı izleyicilerse bu görüntünün "...katlanılmaz bir yanı olduğunu söyleyerek karşı çıktı, çünkü takılan öfke maskesinin arkasına saklanarak dikizcilerin2007 Milano Moda haftasında günlerce sergilenen "anaroksik genç bir kadını çıplak gösteren afiş", Oliviero Toscani tarafından çekilen bir fotoğraftır. Bu afişi, bazı bakışlarına güzel görüntü sunmakla kalmıyor, iğrenç bir gerçeklik de sunuluyordu." Toscano, Anaroksik hastanın görüntüsüyle imge ile hakikati tüm zıtlıklarıyla bir arada gösterirken, gerçeklik imajıyla, görüntünün ardındaki tahammül edilemeyen gerçeklik iç içe sunulmuştur. Dolayısıyla "...Görüntüde katlanılmaz olandan görüntünün katlanılmazlığına olan geçiş, politik sanatı etkileyen gerilimlerin tam ortasında durur." (Ranciere, 2015: 78)

Resim 34: Oliviero Toscani, 2007



Kaynak:<https://theartstack.com/artist/oliviero-toscani/no-anorexia-no-l-ita>

Toscani, afişindeki katlanılmaz gerçeklikle izleyiciye bir yandan uyarı verirken diğer yandan ise gerçeklerle izleyiciyi tedirgin etmektedir. Politik sanatın eylemlilik hali, konuya dikkat çekiciliği Toscani'nin afişiyle eleştirilmiştir. Kapitalizmin bir getirisi olan moda olan her şeyi deneyimlemeye çalışan insanoğlu, güzellik uğruna kendi ölümünü unutarak ölüme yaklaştığını gösterir nitelikte bir afiştir bu. Öyle ki anaroksik kızın tüm estetik öğeleri barındıran duruşu izleyiciye her ne kadar estetik bir imaj vermeye çalışsa da, ardında yatan gerçeklik izleyiciye kendi hastalığını ve ölümünü düşündürmektedir.

Güzellik aruzuyla istenilen idealizm görüntüsüne kavuşma tehlikesine karşı Toscani anaroksik kızın sağlıksız vücudunu sergileyen afişiyle, bu hastalığa dikkat çekmiştir.

2.3. Ölüm ve Şiddet

"XVIII. Yüzyıla kadar bir insanın ölümüne yol açan hayvanlar,
göstermelik bir mahkemeden sonra asılıyordur.

Atlar da asılıyordu."

Yazarı Bilinmiyor.

(Baudrillard, 2016: 299).

Nesnellik, kendi ölümümüzle ve deneyimizin yanı sıra başkasınınikiyle de açığa çıkar. Her tür canlılığın ve soyların devamlılığı için birilerinin doğması için birilerinin yaşamlarının sonlanması gerekir. Bu yüzden her canlı kendi ölüm deneyimini öznel bir biçimde tatmaktadır (May, 2015: 58).

İnsanoğlu ölüm kavramını her zaman varlık ile birlikte anlamaya çalışır. Eğer yaşıyorsak ölüm de yaşamımızla birlikte sürmektedir. Ölümü her an düşünmeden ama bilerek yaşamak, insana korku verse de, herkes yaşamını uzatma çabası içindedir. Bu nedenle ölümü anlayabilmek için ilk olarak varlık kavramını anlamak gerekir.

Varlık kavramını açıklamak için ilk olarak Heidegger'in Dasein kavramını izah etmek gerekir. Nitekim varlık sorununun yanıtını Dasein'la açıklamaya çalışan insanların cevabı yine varlıktadır. Çünkü varlık, yapısı gereği kendine sorular sorar. Yine de Dasein kavramı varlığı açıklamak için yapılan bir girişimdir (Levinas, 2014: 32). Heidegger için varlık kavramı önemli bir yer tutar ve varlığı Dasein kavramıyla açıklamaya çalışır.

Heidegger'in 1927 yılında yayımlanan "Sein und Zeit" Varlık ve Zaman yapıtı, "Almanya'nın bu siyasal tarihsel durumunu, varlık tarihsel bir bağlam içine" yerleştirmiştir. Heidegger varlık sorusunu irdeleyerek, insanın varoluşunu ve varlığını sorguladığı Dasein kavramıyla incelenmiştir. "Dasein, yabancılaşmışlığın otantikliğinin, ulusal oluşunu varlık sorgusunun derinliğinde tecrübe edecektir." (Ökten, 2002:7,8)

"Sein und Zeit' ta Heidegger ölümü, en alasından bir kesinlik bir olasılık olarak düşünmekte ve anlamını da yok olmakla sınırlamaktadır (Levinas, 2014: 17). Heidegger Dasein kavramıyla varlık ile birlikte varlığın sonu olan ölümü de; kendini bularak,

ondan kaçmanın mümkün olmadığını belirtir. Böylece ölüm de kabullenilmiş bir son olarak, kendi varlığının içinde düşünülmalıdır.

Heidegger' in Dasein formülünde ölüm, "...bir sürenin bitmesi değil, ama hep açık kalan bir imkandır. Hep açık kalan bu imkan en kendine özgü imkandır, başkasından kendini ayrı tutar, kendini yalıtır, aşılmaz ve uç bir olanaktır. En kendine özgü benimkilikle ilgisini gösterir, bu ilişki onu ölmek zorunda olmaktan kendine götürür. Sonuna kadar düşünüldüğüne benimki olan ölümlülüktür: Sadece benlik ölür ve ölümlü olan sadece ben'dir." Bu nedenle Dasein da varlığını sürdürdükçe, ölümden kaçarak ölür. Heidegger'in akış noktası da ölmekten kaçmaktır. Bu nedenle kaçma eylemine karşı duyulan kabullenışı açığa çıkarır. Burada ölüm, kendine has ve varlık olarak düşünülür (Levinas, 2014: 56-57)

Ölüm kavramı Heidegger'in Dasein kavramıyla birlikte düşünülür. Çünkü Dasein da açığa çıkan varlık kavramı, zorunlu olarak var olma eyleminin zaman içerisinde son bulacağını belirtir. Yani Dasein'daki varlığımız zamana karşı yok olacak, Dasein'la birlikte ölecektir.

Heidegger, ölüm düşüncesini kendinin ve başkasının ölümüyle açıklar. Ona göre başkasının ölümüyle kendimizinkini anlayabiliriz. Fakat böylesi ölümlü yaşanan zorluklar kendininkiyle rastlaşır. Bu nedenle başkasının ölümü sondur ve "Dasein'ın bütünlüğünün deneyimine dasein olarak ulaşmayı sağlamaz." Dasein için tükenme, varlığın içindeki tükenmeyi yani ölümü üstlenmektir. "Ölüm Dasein'ın var olmasıyla üstlendiği bir varlık tarzıdır." Bu nedenle ölüm varlığın mecburi hayatta bulunuşuyla düşünülmalıdır. İnsanlar, doğduğundan itibaren ölüm için hazırdır. Hayatta olmak gibi ölmek de zorunludur. Ölüm zamanın içinde değil, zaman ölmek içindir. Dasein'ı sona ulaştıran ölümse, kendine has ve bütüncül bir anlayıştır (Levinas, 2014: 48, 50). Heidegger'in Daisen kavramı da ölümlü birlikte son bulacaktır. Sanatta da ölüm kavramı, savaş sırasında yaşanan ölümlerden etkilenerek, sanatçılar tarafından konu haline getirilmiştir.

Goya'nın İspanya iç savaşını yansıttığı resimleri tam olarak gerçekliği yansıtmaz. Çünkü askerler o anda Goya'nın resmettiği gibi sabit durmaz ve o mekandaki imgeler belki de orada yer alamaz. Ama fotoğrafın böyle bir yorumu olmadığı gibi görüntünün bir duygu barındırması da beklenmez. Fotoğrafın resimden farkı da bu belge niteliğinden gelmektedir (Sontag, 2004: 46).

Fotoğrafın icadıyla birlikte resmin ölüm anını resmetmesi yeterli olmamıştır. Çünkü resmin doğası gereği sanatçı ürettiği çalışmalarına üslubunu yansıtacaktır. Gerçeklik sanatçının yorumuyla gerçekleşecektir. Bu nedenden dolayı resmin, savaş sırasında ya da ölüm esnasında o anı yansıtacak kadar kısa bir sürede aktarım sağlayacağı bir olanağı yoktur.

Ölümün anını resimle yakalamayıp, yansıtmak zor ve uzun zaman gerektirmektedir. Ölüm anının kamera ile yakalanması bu nedenle daha olanaklıdır. Bu yüzden savaş fotoğraflarında bu belgeleme yöntemi tercih edilmiştir. Nitekim fotoğrafın çoğaltılabilir ve anı hızla yakalama özelliği ölümün gerçekliğini yansıtmaya açısından önemlidir (Sontag, 2004: 59).

Asıl olan şudur ki savaş fotoğraflarında savaşın yansıtamadığı noktalarda vardır. Öyle ki savaşın gerçek yüzü, nedenleri, toplumsal durumu, savaşı kazananlar, savaş fotoğraflarında yansıtılmamaktadır. Nitekim savaş fotoğraflarında yansıtılan acıyla görüntüleri görenlerin alışması istenmektedir. Bu nedenle günümüzde savaş fotoğrafları "birer meta muamelesi görüyor." (Ünal, 2012: 83) Savaş fotoğraflarında genel olarak savaşın acı dolu yüzünün seyirlik hale gelmesine alışmış durumdayız.

Resim 35: Robert Capa, Düşen Asker, İspanya, 1936



Kaynak: <https://www.magnumphotos.com/photographer/robert-cap/>

Robert Capa'nın 1936 yılında İspanya İç Savaşı'nda çekmiş olduğu bir askerin vurulma anı, savaş fotoğraflarına verilecek en kült örneklerdendir. Capa'nın fotoğrafında savaşın

şiddeti tüm gerçekliğiyle yansımıştır. Düşen askerin vurulma esnasındaki anı izleyenleri fotoğrafın dinamizmi içinde, dehşete sokmaktadır. Askerin vurulduktan sonra öldüğü bilgisine vardığımız Capa' nın fotoğrafında, kan gibi şiddet unsuru belirtileri görülmemektedir. Fakat ölüm anının dehşeti ve savaşın şiddeti belgelenmiş durumdadır.

Virginia Woolf savaş fotoğraflarındaki acı ve dehşeti karşısında herkes gibi savaşın durdurulması gerektiğini söyler. Savaş fotoğrafları yıkım ve dehşet içeriklidir. Hepimiz bu görüntülere şok olarak tepki vermekteyiz. Woolf için savaşın cinsiyeti vardır ve erkektir. Savaş bir erkek oyunudur. Savaş fotoğraflarındaki ölü bedenlerin sarsıcılığı aynı zamanda retoriktir. Çünkü savaş fotoğrafları böylesi sarsıcı görüntüleri çoğaltarak, anlamını basitleştirir (Sontag, 2004: 3,4). Savaş Woolf'ün de aktardığı gibi kötü bir şeydir. Şavaşı yaşamakta, savaş sonrası görüntüleri görmekte insana acı verir. Ayrıca savaş fotoğrafları, savaşın tüm şiddeti ve gerçekliğini yansıtamamaktadır. Çünkü fotoğrafçı da kadrajının yettiği ve bulunduğu açığa göre fotoğrafları çekmektedir.

Fotoğraf savaşın dehşet görüntülerini yansıtırken izleyiciye iki türlü mesaj vermektedir. İlki zulümlere karşı canice yaşatılan acı dolu görüntülerdir. Diğer ise dünyanın her yerinde böylesi acıların olabileceğini gösterir. Nitekim bu felaket görüntüleri dünyaya hızla yayılarak görünürlüğünün artmasıyla birlikte trajediden kaçmanın mümkün olmadığına dair inancı da desteklemektedir (Sontag, 2004: 72).

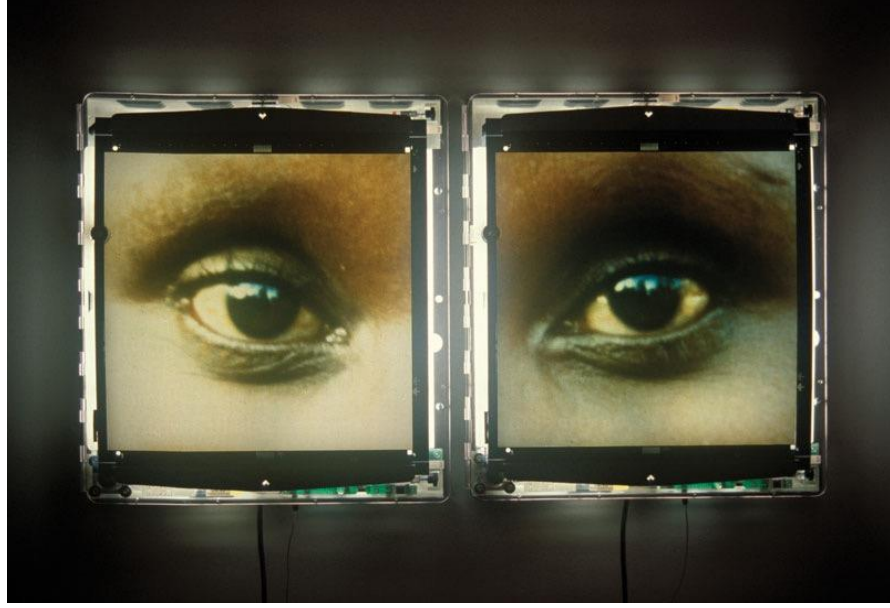
"Dehşet sıradanlaştırılmışsa bile, bunun nedeni çok sayıda dehşet görüntüsü görmemiz değildir. Ekranda acı çeken çok sayıda bedenler görmeyiz aslında. Gördüğümüz, çok sayıda isimsiz beden, kendilerine yönelttiğimiz bakışı bize iade etmeye muktedir olmayanlar bedenler, kendileri söz hakkında sahip olmadıkları halde sözün nesnesi olmuş bedenlerdir." (Ranciere, 2015: 90)

Wejcman, "görüntü bize güven verir" demiştir. Nitekim dehşet görüntülerindeki gerçekliğe izleyicinin tanıklık etmesi bu sözün ispatı niteliğindedir. Wejcman'ın aynı zamanda bahsettiği mesele gerçekliğe şahit olmayı tercih etmektir. Çünkü dehşet görüntülerindeki gerçekliğe şahit olmayı istemek, gerçek bir tanıklık gerektirmektedir (Ranciere, 2015: 85). Alfrerede Jear'ın çalışması olan Gutete Emerita' nın gözleri savaşın gerçekliğine tanıklık etmiş gözlerdir.

Savaşın ve ölümün şiddetli göstergeleri Gutete Emerita' nın gözlerine gizlenmiştir. Jear fotoğrafında bizzat ölümü sergilemek yerine Emerita' nın gözlerini temsil olarak kullanmıştır. Bu gözler her ne kadar ölümü, şiddeti içerse de ilk bakışta estetik bir

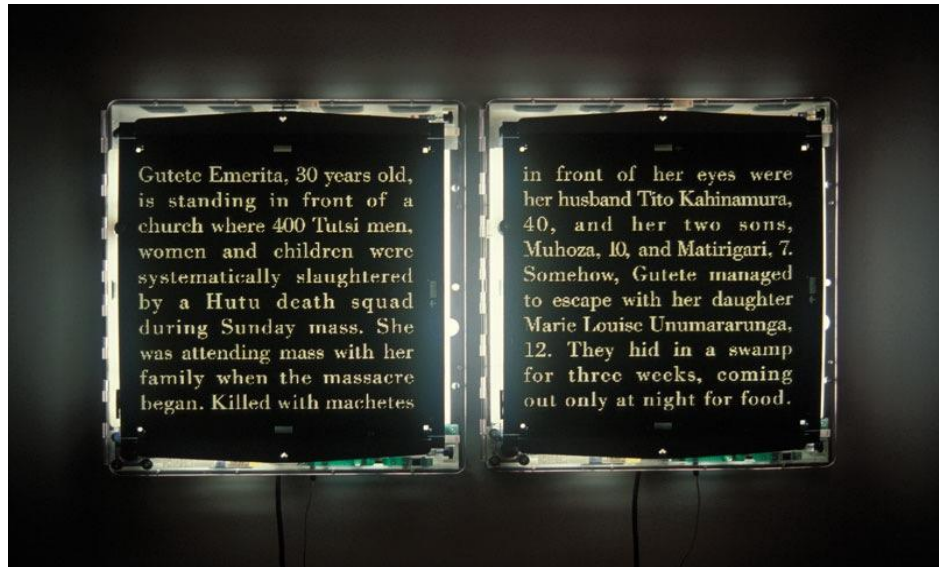
görüntüyle sunulduğu için izleyiciyi rahatsız etmemiştir. İzleyicinin görüntüden rahatsız olması için, Emerita'nın hikayesinin yazılı olduğu sergi metnini okuduktan sonra Emerita' nın gözlerinin içine bakıp gerçekliğe ulaşmalıdır.

Resim 36: Alfredo Jear, " Detail from The Eyes of Gutete Emerita" (Gutete Emerita' nın gözlerinden detay), 1996



Kaynak:<http://artpulsemagazine.com/the-penetrating-epic-poem-a-conversation-with-alfredo-jaar>

Resim 37: Alfreredo Jear, " Detail from The Eyes of Gutete Emerita" Two quadvision lightboxes with six b/w text transparencies and two color transparencies. Courtesy the artist, New York, 1996



Kaynak:<http://artpulsemagazine.com/the-penetrating-epic-poem-a-conversation-with-alfredo-jaar>

İnsanın kendi ölümüyle olan ilişkisi başkasının bilgisiyle ölçülemez. Heidegger ölümün kesinliğinden o kadar emin olduğunu söyler ki, bu kesinlik her türlü kesinliğin kaynağını görerek, başkalarının ölüm deneyiminin kesinliğinden gelebileceğini kabul etmez. Fakat ölüm bilgisinin tam anlamıyla da bir kesinliği yoktur. Çünkü kendi ölümümüzle olan bağımızı, başkasınıkinden aldığımız deneyim ve yansımayla meydana getiririz. Bu bağlamda ölüm farklı birinin ölümünden kaynaklanabilir (Levinas, 2014: 13).

Kendi ölüm bilgisine yaşarken vakıf olması mümkün olamayan insanoğlu, başkalarının ölümü üzerinden kendi ölümünü düşünür. Emerita' nın gözlerine yansıyan ölüm kesindir. Fakat biz o ölümün bilgisine sahip olmadığımız için, Emerita' nın gözlerine bakarak o ölümün gerçekliğine inanmaya ve kendi ölümümüzü düşünmeye çalışmaktayız.

Hayvanların hayatına insanların ritüeller vb. durumlarla son vermeye çalışması insanı hayvanlaştırmaktadır. Bu bağlamda "İnsan hayvan, cellat kurban arasındaki bu refleksi andıran anlamlara, korkunç bir şekilde görsel yeniden canlandırma olayının içine karışmakta" dır. Nitekim insanlar tarafından ritüellerle hayvanları kurban etme eğilimi, insanları hayvanlaştırarak cellat olan insan, kurbanı dönüştürmektedir. "1906 yılında İsviçre'de bir köpek, bir hırsızlık ve cinayet olayına karışmaktan yargılanıp mahkum edilmiştir." Bu haber bir hayvanın öldürülmesine duyulan duygu ile aynı doğrultudadır. Hayvan insanlık dışı bir şekilde ötekileştirilerek aşağılanmaktadır. Birçok ritüellerin insanlar tarafından hayvanlar üzerinde yapılmak istenmesi de hiçbir ahlaki özellik taşımamaktadır (Baudrillard, 2016: 300,301).

Guillermo Vargas Jimenez (Habacuc)'un 2007 yılında açlıktan ölmek üzere olan bir sokak köpeğini galeride sergilemesi dünyada büyük yankılar uyandırmıştır. Sanatçı" bir uyuşturucu bağımlısının polisin ve medyanın gözleri önünde iki Rotweiler tarafından öldürülüşünden esinlenmiştir. "Jimenez, sergi esnasında enstelasyon olarak sergilenen köpeğe hiçbir izleyicinin yemek vermek veya köpeği özgür bırakmak gibi bir müdahalelerinin olmadığını belirterek, sokak köpeğinin akıbiyeti hakkında bilgi vermemiştir. Sanatçı amacının sokak hayvanlarına karşı duyarsız davrananların gerçek halini göstermek istemiştir (Başgelen,2010:128).

Guillermo Vargas Jimenez 2007’de yapmış olduğu enstelasyonu olan sokak köpeği bir çok unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Sergiyi ziyaret edenlere, bir seçim sunulduğunun bilgisi verilmiş midir? Bilinmez. Jimenez’in çalışması olarak gördükleri için mi köpeğin bulunduğu konuma müdahalede bulunamadıkları ise tam bir muammadır. Jimenez sokak köpeğinin konumunu değiştirerek ona yeni bir mekanda yeni bir anlam sunarken; köpeğin yaşamı izleyicinin duyarlılığına bırakmaktadır. İzleyici köpeğin buradalığını seyrederken bir cellat konumuna düşmektedir. Sokak köpeği ise kurban. Guillermo Vargas Jimenez cellat olmayı da duyarlı olmayı da adeta gizli bir seçime bırakmaktadır.

Resim 38: Guliermo Vargas Jimenes,“Eres Lo Que Lees” (You Are What You Read),2007



Kaynak:<https://oicr-e4.org/supplemental>

"Ahlak yasası nasıl kesinlikle  ld rmeyeceksin! Diyorsa toplumsal yasa da kesinlikle  lmeyeceksin! Demektedir; en azından öyle kafana göre estiği gibi değil, yalnızca yasa ve hekimin uygun gördüğü şekilde  lebilirsin."  l m ve şiddet devlet kontrolü altındadır. Dolayısıyla "...devletin denetimi dışında kalan her türlü olumlu şiddet, yıkıcı bir özelliğe sahip olmaktadır." (Baudrillard, 2016: 316,317).

Vargas'ın enstelasyon olarak sokak köpeğini sergilemesi içinde ahlaki özellikler barındırmaktır. Bu nedenle köpeğin haklarına saygı duyulmadan, ölmek üzere olan bir köpeği galeride tekrar ölüme terk etmek dikkat çekmeye çalıştığı konu ile tezat

düşmektedir. Dolayısıyla ölmek ve öldürmek, ahlak tarafından kontrol altına alınmıştır. Aksi takdirde toplumsal yapıya zarar verebilir.

Resim 39: Guliermo Vargas Jimenes, "Eres Lo Que Lees" (You Are What You Read), 2007



Kaynak: <https://hongyihongyi.wordpress.com/2008/05/30/dying-in-the-name-of-art/>

Savaşın etkileri, dehşeti, acıları siyaseti de etkilemektedir. Bu bağlamda yeni çalışma alanları yalnızca yaşamın olanakları gibi konuların yanı sıra farklı ölüm çeşitlerini amaçlayan şiddet biçimleriyle ilgilenmektedir. Hayati siyasal ifadelerle karşıt olarak gelişim gösteren ilgi, ölme ve öldürme biçimlerinin konumu da değiştirmektedir. Archille Mbemle Foucault'un düşüncelerini geliştirerek, nekro politikayı "ölümün idaresi" biçimde düşünmektedir (Braidotti, 2014: 137,138).

Çağdaş sanatta, sanat ile hayat ilişkisi sıkı bir bağ içindedir. Bu düsturuyla hareket eden performans sanatçıları gösterilerini hayatın tüm gerçekliğini baz alarak sunmayı amaçlamaktadır. Belirlenen amaçlar dahilinde sınırlandırılmaya çalışan performanslar, bazen acımasız sahneler sergilerken, bazen de acı dolu sahnelerle sonuçlanmaktadır.

İki sanatçının kendilerini Barış gelinleri olarak tanımladığı performanslarındaki amaçları dünya barışını sağlamaktır. Barış gelinleri iki kadının dünya barışı için yola çıkmasıyla kadınlara atf edilen pasivize olma halini alaşağı etmektedir. Çünkü iki kadının barış için yola çıkmaları cesaret içermektedir. Pippa Bacca ve Silvia Moro'nun performanslarını gerçekleştirmeden önce internet sitesinde duyurdukları açıklama da dünya barışı için, iyi niyetlerinin göstergesi niteliğindedir. "Otostop yapmak, başka

insanlara inanmayı seçmekle ilgilidir. Ve insan, tanrının küçük bir sureti gibi, kendisine inananları ödüllendirir." (Acar, 2012: 80)

Resim 40: Pippa Bacca, "Brides on Tour" (Barış gelinleri), 2008



Kaynak: <https://emadion.it/en/homicides/the-murder-of-pippa-bacca-the-bride-tour/>

8 Mart 2008 tarihinde Pippa Bacca ve Silvia Moro dünya barışını sergilemek için gelinliklerini giyerek, çizdikleri rota üzerinden yola çıkmışlardır. Otostop ile çizdikleri rotadaki ülkelerde performanslarını gerçekleştiren sanatçılar, 31 Mart 2008 tarihinde Türkiye'ye geldiklerinde tecavüz edilerek öldürülmüştür.

"Bu performansın, ölüm olmadan önce iki maceraperestin yolculuğu, ölüm olduktan sonra ise adi suç sayfalarındaki bir vaka olarak gündeme geldiğini ve kapandığını söylemek mümkün; ancak "Barış Gelinleri performansının, çağdaş performans sanatının sınırları (ya da sınırsızlığı) açısından yeterince gündeme gelmediği kanısındayım." (Acar, 2012: 76). Bir barış sürecinin cinayete sonuçlanması sonucunda performansın tamamlanamayarak anlam tamamen yapı bozuna uğramıştır. Çağdaş sanatta barış gelinlerinin dünya barışı için çıktığı yolda başlarına gelen talihsiz ölüm trajedisi, çalışmanın amacına gölge düşürmektedir .

Gevher Gökçe Acar, "Ölüm, Sanat, Mekan sempozyumu" kitabında Suzi Gabrik'in çağdaş sanatta gerçekleştirilen riskli performansların toplumsal düzendeki duyarsızlığa

dikkat çektiğini belirtir. Ona göre risksiz performanslar çok edicidir ve izleyiciye kötü bir tecrübe vererek sanata karşı olarak performanslar gerçekleştirilmektedir. Fakat günümüzde toplumsal yapı idealizmiyle başarı ve rahatlığa odaklanan insanoğlu dehşet, sıkıntı, üzüntü veren içerikler ile ilgilenmemeye başlamıştır. Bu bağlamda Barış gelinleri performansının trajik bir şekilde sona ermesiyle anılabilir. Fakat bu performansı eşsiz yapan etken sanattaki gösterinin gelenekselliğini yıkararak, sanat ve hayatı birbirinden ayırmaksızın hayata müdahale etmiş olmasıdır (Acar, 2012: 80, 81).

Resim 41: Pippa Bacca, "Brides on Tour" (Barış gelinleri), 2008



Kaynak:<https://www.pippabacca.it/2012/11/13/sposa-in-viaggio/>

Feminist performansların çarpıcı görüntülerinden daha naif bir performans için yola çıkan Barış gelinlerinin şiddete karşı başlattıkları eylemin şiddet ile son bulması sadece kötü bir talihsizlik olarak değerlendirilmemelidir. Barış gelinleri; her ne kadar çıktıkları yolda her türlü şiddet unsurunu göze alsalar da iyi niyetle başlatılan bu performansın barış getirmesi şiddetin son bulması istenmektedir. Bu nedenle Barış gelinleri bu trajedi ile değil, dünya barışı güttüğü amaç ile hatırlanmalı ve onun için mücadele edilmeye devam edilmelidir.

Walter Benjamin için kişiler, "kendi kendisi için seyirlik bir nesneye dönüşmüştür." Nitekim insanlar Benjamin'in dediği gibi durumu abartarak kendi ölümlerini " estetik haz alma gösterisine dönüştürebilir." Bu durum ölümü bir şölen görüntüsüne çeviren

"estetik bir politik sapkınlıktır." Dolayısıyla her şeyin gösteri haline dönüşümü sanatı da öldürmüştür (Baudrillard, 2016: 338).

Bugün çağdaş sanatta sanat anlayışının sürekli değişmesi ile birlikte sanat ve güzellik kavramlarında da değişimler meydana gelerek; yeni estetik kategoriler oluşmaktadır (Tunalı,2002: 18). Orlan'ın estetik ameliyatı performans sanatı içindeki sunumu, çağdaş sanatın uzantısı niteliğindedir. Güzellik uğruna yapılan acı dolu estetik ameliyatları, görsel bir şölene dönüştüren Orlan, gerçekleştirdiği performanslarında estetik kategorilere sığınarak, sanata dahil edilmeye çalışmaktadır.

Resim 42: Orlan, "Omnipresence Smile of Pleasure", (Omnipresence Zevk Gülümsemesi), 7. Cerrahi Performans, 1990



Kaynak:<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-70-body-modification-artist-orlan-reinventing>

Fransız asıllı Orlan, 1990 yılında insan bedenleri üzerine yapmış olduğu ameliyatları performansa dönüştürmüştür. Orlan, gerçekleştirdiği ameliyatlarda insan bedenlerini "sanat tarihinin Mona Lisa, Venüs, Europa gibi efsanevi simalarını hatırlayacak biçimde yeniden tasarlayarak, bedenleriyle onların birer röprodüksiyonunu üretmektedir." Ameliyat olan kişiler artık sanat tarihindeki ünlü yapıtlarla benzerlik göstermektedir. Orlan "Beden sanatı, et sanat yapıyorum. Bedenimi sanat olarak satıyorum." Diyerek eti yeniden diyazn ederek, sanat malzemesi olarak kullanmaktadır (Artun, 2011: 68).

Baudrillard' a göre: "...her şeyin bir görüntüye dönüştürülmesi, trans- estetikleştirilmesi sürecinde, en marjinal veya en sıradan veya en müstehcen şeyin bile estetikleşebildiği,

kültürelleşebildiği, müzelik bir hal alabildiği de bir gerçektir." (Akt. Başgelen, 2010: 124)

Orlan, Rönesans resimlerinde tasvir edilen portrelerden yola çıkarak, modellerini estetik ameliyatla onlara benzetmektedir. Ameliyatlarında modelleri ve kendisi dönemin modacılarının kostümlerini giyerek, performanslarını şölene dönüştürmektedir. "Amerikalı sanat kuramcısı Linda Weintraub'a göre Orlan, "Kendisini yıldızlaştırırken, ameliyatı gerçekleştiren cerrahlara da yardımcı oyuncu rolü veren bir yönetmen gibidir. O aynı zamanda bir sahne tasarımcısı, senaryo yazarı ve koreografıdır." Gerçek bir ameliyatın her şeyi Orlan'ın tasarımıyla bir gösteriye dönüşmektedir. Hatta müzik eşliğindeki gösteriye izleyici kendini o kadar kaptırır ki, "tüpten kan aktığını görmemek" gerçek bir ameliyat olduğunu anlamayacaktır (Başgelen, 2010: 126).

Estetik ameliyatlar insanlar tarafından çok fazla talep edilen, kişilere bir deneyim sunmaktadır. Estetik ameliyatın Orlan tarafından sanat malzemesi olarak kullanılması, güzellik uğruna çekilen acıları, zahmeti, idealize edilmiş güzelliğin karşısında çirkinliğin de gösterimini sağlar niteliktedir. Çünkü insanlar güzellik uğruna acı çekmeye hazırdır ve duyumsanan güzellik karşısında haz almayı amaçlamaktadır.

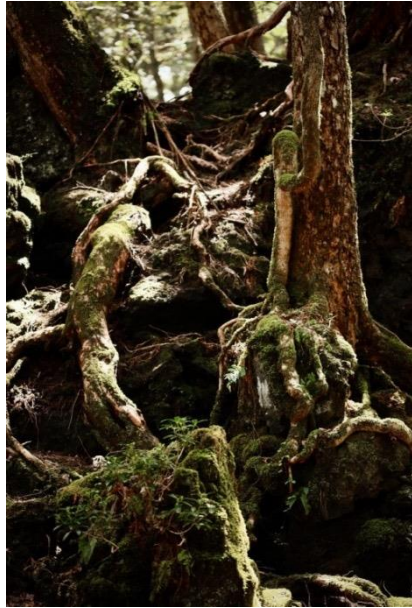
Barbara Bolt, Owa'nın duyumsanan estetik üzerine söylemlerini şöyle aktarmaktadır: "İnsanın sanatı deneyimleme biçiminin, sanatın özüne dair bilgi verebileceği sanılır. Yaşanmış deneyim, sadece sanatın takdir edilmesi ve ondan zevk alınmasının değil, sanatsal yaratıcılığın da kaynağı ve standardı olmuştur. Her şey bir yaşanmış deneyimdir, ama belki deneyim sanatın içinde öldüğü unsurdur. Bu ölüm o kadar yavaş olur ki birkaç yüzyıl sürebilir." (Akt. Bolt,2015:123)

Ölüm her yaşayan canlının karşısında bir sonuç olarak belirlemektedir. İnsanlar yaşamsal faaliyetlerini sürdürürken bazen doğal olarak ölümü bekler, bazen de yaşamdan vazgeçerek, sonuca kendileri ulaşmak isterler. Bilinçli olarak ölümü deneyimlemeyi istemek, kişinin tercihleri sonucunda gerçekleşmektedir.

Hayatın anlamı ve amacı konusunda en trajik sonlardan birisi intihardır. Amerika'da yapılan araştırma sonuçlarına göre üniversiteli öğrencilerin büyük bir çoğunluğunun yaşamın manasız görünmesi sebebiyle hayatlarına son vermektedir. Olayın garip tarafı hayatı anlamsız bulan ve yaşamına son verilerin çoğunun, eğitilmiş, aktif arkadaş ve aile ilişkileri olan bireylerin olmasıdır (Bayzan, 2013: 246, 247).

Japonya'da Fuji Dağı eteklerinde bulunan Aokigahara intihar ormanı olarak bilinmektedir. Bu ormanda 1998 yılında 73, 2002 yılında 78, 2006 yılında 16, 2010 yılında 57 ceset bulunmuştur. Japon hükümeti intihar oranlarının artmaması için intihar edenlerin sayılarını gizli tutmaya başlamıştır. Fuji Dağı Japonlar için kutsal bir mekandır. Bazı efsanelere ve halkın inanç sistemine göre dünya ile ölüm arasında kalan ruhlar Aokigahara'da kendini arındırmaktadır. Bu ormanda sadece intihar edenler değil, ormanın altının yüksek demir rezerveleriyle kaplı olması nedeniyle pusular yön göstermediği için masumlar da bu ormanda ölmüştür. Orman genel müdürlüğü Aokigahara'daki cesetleri toplayarak, mevcut ceset odalarına götürmektedir. (<https://listelist.com/aokigahara-ormani/>) Bazı fark edilmeyen ölümlerin cesetleriye Aokigahara'da hiç dokunmadan çürümektedir.

Resim 43: Aokigahara Suidice Forrest, (İntihar Ormanı), Japonya



Kaynak:<https://www.atlasobscura.com/places/aokigahara-suicide-forest>

Japonya'da yapılan istatistik sonuçlarına göre 40 ile 50 yaş aralığındaki erkekler genellikle ülkedeki iş stresi nedeniyle Aokigahara ormanında intihar etmektedir. İnsanların streslerinden arınmak ve yaşamına son vermek için Aokigahara cazip bir mekan haline gelmiştir. 1993 yılında Tsurumi "İntiharın El Kitabı" adlı yapıtında, Aokigahara'nın intihar etmek için mükemmel bir yer olduğunu belirtmesiyle birlikte ülkedeki intihar oranlarının artmasına neden olmuştur. (<http://www.aokigaharaforest.com/>)

Aokigahara'da yaşanan intiharlar dolayısıyla bilinen uyarı levhalarındaki yazıların aksine, intihardan caydırıcı yazılar bulunmaktadır. "Yaşamınız, aileniz tarafından size verilen değerli bir şey. İntihar etmeden önce polisi arayınız" gibi insanları intihardan vazgeçirmeye yönelik uyarıcı levhalar ormanın içinde yer almaktadır. (<http://www.aokigaharaforest.com/>)

Aokigahara intihar ormanına, intihar etmek için gelen insanlar, ormanda düşünmek için bazen kamp kurmaktadır. Örneğin 2010 yılında Aokigahara'ya 247 kişi intihar etmek için gelmiş, 54 kişi intihar etmiştir. Ormanda kalan cesetler ülkenin yerlileri ve turistler tarafından büyük ilgi görmektedir. Bu nedenle intihar ormanına insanlar, cesetleri ziyaret etmek için gelmektedir. Benzer bir durum Palermo'da da ortaya çıkmaktadır.

Resim 44: Aokigahara Suidice Forrest, (İntihar Ormanı), Japonya



Kaynak:<https://www.atlasobscura.com/places/aokigahara-suicide-forest>

Palermo'daki ölümler bir müzede sergilenmektedir. Bu sergide sekiz bin ölü ilk olarak sadece yakınları için Pazar günleri ziyarete açıkken, şu an turistler de gezi yeri olarak ziyaret edebilmektedir. "Bu ölümlerine toprağın altından çekip çıkararak, onlarla birlikte eğlenerek ve çok yakın ilişkiler kurabilecek, onların varlığına korkmadan katlanabilecek, müstehcen sayılabilecek bir merak duygusuna sahip olmayacak kadar sağlam bir toplum, bir başka deyişle, Tarahumara'ların ritleri kadar kanlı olmasa bile yine de vahşiliğin hissedilebileceği, bize özgü ölüm tiyatrosudur." (Baudrillard, 2016:330)

Capuchin Manastırı'nda 45 ceset bozulmadan saklanmıştır. Haberin kısa sürede yayılmasıyla birlikte Capuchin'a, 1783'te ülkede cenazesini manastırda sergilemek

isteyenler kabul edilmeye başlanmıştır. Böylece Palermo'nun Capuchin Katakombaları genişletilerek, ilave koridorlar oluşturulmuştur. On yedinci yüzyıldan, on dokuzuncu yüzyıla kadar, binlerce kişi, özellikle de Palermo'nun zengin vatandaşları ve zengin ünlüler, Katakombalara gömülebilir: cömert bağışlarla, Friars, mumyalama sürecini karşılayabilir ve yeraltındaki duvar nişlerinde ebedi sergileme için hazırlanabilirlerdi. Mezarlık, mumyalama ve ölenlerin ailelerinin sadece sıradan mezarları değil, aynı zamanda iyi korunmuş cesetleri de ziyaret etmelerine ve saygı göstermelerine imkân tanıyarak, ölüm durumunda bile statü ve saygınlığı korumanın bir yolu olmuştur. Böylece manastır bir çeşit ölüm müzesi haline gelmiştir. (<http://www.palermocatacombs.com/catacombs/history>)

Resim 45: Carlo Vannini, "La Veglia Eterna", La Veglia Eterna, Logos Edizioni



Kaynak: <http://www.palermocatacombs.com/gallery/photo>

Sicilya'daki Palermo ölüm müzesi, bizzat ölen kişilerin mumyalarını sergileyen bir müze olarak birçok ziyaretçiye ev sahipliği yapmaktadır. Bu bağlamda ölen kişilerin yığınlar halinde vücutlarının sanat eseri gibi sergilenmesi, bir yandan tartışmaları da beraberinde getirirken diğer yandan izlenmek üzere ziyaret edilmektedir. Ölümlerin estetize edilmeden yığınlar halinde sergilenen ve zamanla çürümüş olan iskeletleri, izleyiciye varoluşsal meseleleri de düşündürmektedir.

2.4. Mahrem Ölümün Sunumu

Ölüm geliyor aklıma birden ölüm
Bir ağacın gövdesine sarılıyorum.
Cemal Süreya "Ölüm"

İnsanın ölüm hakkındaki düşünceleri hayat hakkındaki hipotezlerine bağlıdır. Hayat "... boş bir kaos ve mutlak hız veya hareket olan kozmik enerjidir. "Yaşama karşı ölüm ise " insan dışı kavramsal fazlalıktır: Hepimizin korktuğu temsil edilemez, düşünülemez ve üretken olmayan kara deliktir. "Gilles Deluze, ölüm kavramını idrak etmek üzere iki ayrımda bulunmuştur. Kişisel olarak ölüm, egonun yok olmasıyla ilintiliyken, bireysel olamayan ise "...egonun ötesindedir: Her daim önümde olan ve ortaya çıkacak enerjimin eşiğini işaretleyen ölüm." Yeni hayatın bireysel olmayışı düşüncesi, ölümle aynı düşüncede ve birliktedir (Braidotti, 2014: 146).

Ölüm kavramı gibi kader de insan hayatında önemli bir konudur. Her insan kendi hayatını ve kaderini yaşadığı gibi herkes sadece kendi ölümünü yaşayacaktır. Bu bakımdan varlığımızın getirisi olarak ölüm, geçmişimizi ve egomuzu öldürmektedir (May, 2015: 23). Ölüm bu bakımdan varlığın yalnızca geleceğini değil geçmişini de şekillendirmektedir.

Ölüm her zaman bilinçli bir biçimde olmuş ve olacaktır. Ölüm bireysel olarak başımıza geleceğinden, fiziksel son bulma olarak gelir. "Hepimiz ölümle senkron halindeyiz, hepimiz ödünç alınmış bir zamanda yaşadığımızdan ölüm, yaşamımızın zamanıdır." Yaşam yorucu fakat zorunlu olmakla birlikte zevk ve kederin ötesindedir. Dolayısıyla yaşamda varoluşumuzun sınırlarını genişleten şey zamandır. (Braidotti, 2014: 148, 149) Zaman kavramı Heidegger için önemli bir yer tutmaktadır. Ona göre ölüm için varlığa ihtiyaç olunduğu gibi zaman da ihtiyaç vardır.

Heidegger'de sonsuzluk düşüncesi yoktur fakat varoluşun bir akıbeti ve trajik olma hali vardır. "Zamanın ölüm için olmaktan başka anlamı yoktur." Heidegger'de zaman kavramı varlığın sonluğunda belirerek gerçekleşir ve zamanı ölümün uzantısı olarak düşünür (Levinas, 2014: 101-103).

Ölüm, şimdiki zamanda değil gelecek olarak düşünülmelidir; çünkü ölüm insanın başına gelecekte geleceği için, bu gelecek kimileri için daha yakın bir gelecekte olabilirken ölüm, yarında dahi olsa da gelecektir. Ölüm gelecek gibi katlanılmaz ve kavranmaz olandır. Böylece kendini gelecekte açığa çıkarır.

1980'li yıllarda video sanatının gelişmesiyle, sanatçılar videoyu sanat üretiminde kullanmaya başladılar. Sanatçılar gerçek olanın gösterisini oluşturduğu videoyu

malzeme olarak kullanarak "elektronik bir sinyal eylemiyle üretiliyordu." Bu bağlamda video sanatı sanatçı tarafından istediği kadar üretilebilen, görünenleri aktaran bir sanattır (Ranciere, 2015: 113).

Paris doğumlu çağdaş sanatçı olan Calle, 2007 Venedik Bienali'nde annesinin son nefesini verdiği anları yayınladığı "Pas pu saisir la mort" isimli video çalışması, mahremiyeti hiçe sayarken, bizzat ölüm halini sergilemektedir. Videonun olanakları ile birlikte zamanın istenilen sürede durdurulması, uzatılması, kısaltılması söz konusudur. Bu bağlamda Calle, annesinin ölümünü sergilediği videoyu dilediği gibi montajlamanın yanı sıra istediği kadar da üretebilir. Calle'ın annesi teknolojinin gelişmesi ile birlikte, videonun daha sonra video sanatının ortaya çıkmasıyla tekrar, tekrar ölebilmektedir.

Resim 46: Sophie Calle, "Pas Pu Saisir La Mort", "Couldn't Capture Death", (Ölüme Yakalanamadı), Video 3:13, 2007



Kaynak:<https://fisunguner.com/shes-lost-control-sophie-calle-whitechapel-gallery/>

Sophie'nin annesinin ölümünü sergilemesinin nedeni, insanların ölüme karşı olan tutumlarından, korkularından arındırıp "ölümün gerçek doğasını sergilemek" tir. Epikuros'un Menece'e yazdığı mektupta dediği gibi "ölümün hiçbir şey olmadığına" inanmalıyız. Çünkü her şey duyumla algılanır halde olmasıyla "ölüm duyumun yokluğudur." Bu nedenle, ölümün insanlar için yokluğun hakikatini açığa çıkararak, fani hayatın dünyevi zevkleriyle ve "ölümsüzlük arzusuna girerek" yaşamasını sağlar (Nahum, 2010: 86).

Sophie'nin annesinin ölümüyle hesaplaşmasına tanık olmaktadır. Sophie'nin tüm düşündükleriyle, biriktirdikleriyle yaşanan acıya böylece dahil olmaktadır. İzleyiciler bir yandan kendi acılarıyla da yüzleşirken, kendi ölümünü veya sevdiğinin ölümüyle de bu çalışma arasında bağlantı kurarak, Sophie'nin acısına dahil olmaktadır. Ayrıca Sophie'nin enstalasyonundaki annesinin ölümünün sergilenmesi bir sanat eserinden daha çok, ağıt ya da bir cenaze törenini anıştırmaktadır.

Barbara Bolt'un Chrisafis'in yazısından aktardığı yazıya göre: "Sophie Calle'ın acıyı sanata dönüştürmesinin mükemmel bir örneği" dir. Calle'ın Venedik Bienali'nde sergilediği çalışması "Pas pu saisir la mort" annesinin ölümünün son dakikalarını gösteren video çalışmasıdır. Annesinin bir aylık ömrünün kaldığını öğrendikten sonra Calle, annesinin her anında yanında olmayı planlamıştır. Annesinin hiçbir son anını kaçırmak istemeyen sanatçı bu nedenle annesinin her anını odaya yerleştirdiği kamera ile videoya çekmiştir. Saplantıya dönen annesinin ölüm anını bekleme ve onu kayıt altında tutma işi, bir süre sonra annesinin son anını beklemek yerine kasetin sonunu bekleme durumuna yol açmıştır. Calle annesinin ölümüne şahit olduktan sonra Venedik Bienalinde bu videoları göstermek istememiş olmasına rağmen küratörü sayesinde video enstalasyonu bienalde yer almıştır. Annesi bienale katılmadan ölümü gerçekleştirdiği için Calle bu sayede annesini konu haline getirerek bienale getirmesinin en doğrusunun olduğunu düşünmüştür (Akt. Bolt, 2012: 39).

Calle'ın video enstalasyonunda annesinin ölümü 12 dakika sürmektedir. Uyku halinde gibi gözükken annesinin, yatarken alınan kadrajında, annesinin öldüğü an muammadır. Ancak hemşirelerin annesinin çevresinde yapmış olduğu müdahalelerle annesinin ölmekte olduğunu anlayabiliyoruz. Bu nedenle Calle'ın annesinin ölümünün izleyici tarafından onaylanması da 12 dk. sonunda anlaşılmaktadır. Calle annesinin ölüm anı ve son arzularını izleyici ile paylaşarak; izleyiciyi, ortak bir yas tutmaya davet etmektedir. Calle'ın temel sorunsalı varlıktan yola çıkarak yokluk, ölümün ölümsüzlüğünden yola çıkarak hiç ölmeyecek bir varlık oluşturduğu da söylenebilir. Annesi artık bienalde sonsuza dek Calle'ın yanındadır. Videoyu seyreden izleyiciler ise; o ölüme şahit olurken, Calle ile birlikte ortak bir yas tutmaktadır. Bu bağlamda ölümün ölümsüzlüğü Calle'n video enstalasyonu ile kayıt altına alınmıştır.

Teknolojinin ilerlemesiyle kişinin özel ve günlük hayatı gösterilebilir, gözlemlenebilir hale gelmiştir. Mahremiyetin ihlaliyle birlikte, kişiler bu durumdan rahatsız olmuş ve "hukuksal yollara" başvurmuştur. "Toplum, içinde gerçekleşen herhangi bir değişimi tüm toplum yapısına yansıtan bir sosyal yapı olduğu için, belli gruplar içinde, ilişkilerde yapılan seçimler, toplumun yaşadığı gözetim durumları özel alanda keyfi davranma özgürlüğü gibi konular irdelenmiş ve mahremiyet kavramı sosyal bilimlerin alanının merceği altına girmiştir." (Aslan, 2018: 1)

Acının ve ölümün teşhiri Sophie Calle'in videosunda ölümün paylaşılmasıyla birlikte, acının azalması amacı güttüğü düşünülebilir. Fakat ölümün görsel seyirlik durumu, ölen kişinin mahremiyetinin sınırlarını aşmaktadır. Öyle ki kişiyi ölümünden sonra huzura kavuşturmak yerine onu sanata dahil etmek etik korozyona yol açmaktadır.

Oya Ogünler ve Nuri Selim Kadoğlu' un, (2017) Türkiye Biyoetik Dergisinde yayımlanan makalesinde yapılan anket sonucunda: 130 kadın, 74 erkek 201 katılımcıya "Ölü insan bedeninin mahremiyeti korunmalı; ilgisiz kişiler tarafından görülmesi ve hakkında bilgi sahibi olunması engellenmelidir " sorusu sorularak puanlanması istenmiştir. Katılımcılar bu ifadeye 10 üzerinden 7.77 puanla katılım sağlamıştır. Aynı şekilde bir başka anket sorusu olan "Ölü insan bedeni görüntülerinin (fotoğraf, video) kitle iletişim ortamlarında (gazete-dergi, televizyon, internet siteleri) yer alması sakıncalıdır." Sorusu sorulmuş, katılımcılar 10 üzerinden 7.28 ile bu ifadeye katılmışlardır (Ogünler ve Kadoğlu, 2017: 9). Ayrıca Ogünler ve Kadoğlu'nun makalesinden yola çıkarak, sanat üretiminde ölü insanların görüntüsünün sunumu orta seviyede rahatsız edici bulunmuştur. Bu bağlamda "gerçek ve simülasyon" un rahatsız ediciliği ilişkisinde farklar açığa çıkmaktadır. Katılımcıların ölü insan üzerindeki üretimine nesne olarak bakması söz konusudur. Çünkü bu görüntüler toplum tarafından garipsenerek "... yüksek bir benimseme puanı almıştır." (Ogünler ve Kadoğlu, 2017: 11)

Çağdaş sanatta kişilerin kendi ve ötekinin mahremiyetini sergileyen, sanat eseri üretimi, mahremiyetin sınırlarını başkalaştırmaktadır. Böylece kişinin kendisi ile ötekinin mahremiyeti sanat eseri ile birlikte farklı bir birliktelik oluşturmaktadır. Böylece sanat üretimiyle kişilerin mahrem alanları ihlal edilmiş olur.

Hollandalı sanatçı Erwin Olaf fotoğraflarında ölüm temasını farklı açıdan ele almıştır. Sanatçı fotoğraflarında insan bedeninin dehşeti üzerinden ölümü yansıtmak yerine

ölünün arkasından tutulan yas sürecine değinmiştir. Böylece Olaf'ın fotoğraflarındaki modeller; durağan, uzaklara bakan, yalnız mekanlar da yas tutmaktadır. Sanatçının fotoğraflarındaki insanlar, ölüm olgusundan sonra yaşanan durağanlığı, mutsuzluğu, evdeki boşluk hissini yansıtmaktadır. Yas tutan insanların acısını, boşluğunu gösteren bu fotoğraflar, kişilerin ölüm sonrası yaşadığı çaresizliği de gözler önüne sermektedir. Mekanların boşluğu ölen kişinin yokluğunu belirtirken yaşanan üzüntüyü de modellerin uzakları izlemesinden anlarız (Yılmaz, 2015:145).

Resim 47: Erwin Olaf, "Caroline", Grief Series, (Kader Serisi), Lambda Print, (Lambda Baskısı), 2007



Kaynak: https://www.erwinolaf.com/art/Grief_2007

Olaf'ın ölüm konusu ile ilgili çekmiş olduğu fotoğrafları; izleyiciye boş bir mekandaki derin hüznü sunmaktadır. Fotoğraftaki modeller ölen kişinin ardından yaşadığı mutsuzluğu, umutsuzluğu yansıtırken, aynı zamanda da kendi ölümünü bekleyen birinin umutsuzluğu da göze çarpar.

Bireylerin özel yaşamları, herkesin görmemesi ve bilmemesi gereken "mekanlar, kişiler, eşyalar, bilgiler, özel konular" insanların mahrem alanlarını meydana getirmektedir (Aslan, 2018:1). Ev, insanların güvenliğini ve huzurunu sağlayan mahrem alan oluşturan bir mekan dır. Evlerin kapısı, güvenlik esaslı kişilerin belirlediği ölçüde, ötekine açılır veya kapanır. Kişiler özel yaşamın gizliliği ilkesiyle hareket ederek mahremiyetini ve bu mekanlar sayesinde münferit halini korumaktadır. Bu bağlamda en güvenli ve en mahrem yer olan evler, Olaf'ın fotoğraflarında ölüm sonrası boşalan mekanlar olarak kullanılmıştır. İnsanın varlığını ve mahremiyetini koruması için evlerin

mekânsal olarak kullanımı, kişinin yokluğundan sonra boşalmaktadır. Bu nedenle Olaf'ın fotoğraflarındaki ölüm teması izleyiciyi rahatsız etmeyerek, gösterilen mahremiyete yani mekanın içine davet etmektedir. Burada ölüm teması kişileri rahatsız edecek boyutta acıya ortak etmeyerek, eksik bir imaj çizmektedir ve izleyiciyi eksikliği tamamlama konusunda tahrik etmektedir.

Bergson için ölüm, "enerji bozulması, entropi, yetkin bir dengeye kavuşmuş, potansiyel farklı kalmamış madde demektir. "Bergson'a göre yokluğa erişmek mümkün değilken, Heidegger'e göre mümkündür. Yokluk kavramı Heidegger ile çürüyerek" yokluğa onun deneyimine ulaşan kaygıda ulaşır." (Levinas, 2014: 81).

Varlık ile birlikte ortaya çıkan yokluk kavramı, zamanla birlikte anlaşılmaya çalışılır. Heidegger de yokluğu kişinin ölümü üzerinden tanımlarken, Olaf'ın "Kader" serisinde yokluk mekandaki bekleyiş ile birlikte okunur hale gelmektedir. Zamanın geçmesi ile birlikte bir yokluk başka bir yokluğu da beraberinde getirecek, başka bir ölüme ve bekleyişe neden olacaktır.

Ölüm korkusu gerçekliği yargılar. Hayatta olan insan bir gün kaçınılmaz olarak ölecektir. İnsan, ölmek için yaşayan canlı olarak algılanmaktadır. Heidegger' in varlık ve zaman kavramına göre varlık, ölümlerle birlikte son bulacak böylece insanın "tarihsel bir varlığa dönüşmesini" gerçekleştirecektir. Ölüm sonlu varlıkların içinde görünüm kazanmaktadır. Nitekim varlık olmak ölüme karşı çıkmak gibi gözükse de ölüme razı gelmektir (Baudrillard, 2016: 264).

Bu bağlamda ölüm sonrası yaşanan acıyla birlikte tutulan yaslar da kaçınılmaz olarak bir başka yası doğuracaktır. Olaf'ın fotoğrafında tutulan yas estetik kategoriler dahilinde sunularak kişileri rahatsız etmemektedir. Mekanın ve modelin dinginliği, ölüm sonrası yaşanan boşluk hissi, yokluğun, modern estetik anlayışla sunulduğu aşıkardır. Bu nedenle izleyici, modelin baktığı yöne doğru bakarak, kaybolan yokluğun yeniden var olarak görünmesini amaçlar.

"Modern estetik alanı, Baudrillard'a göre, kökten yanılısama dünyasını yanılısamadan kökünden kurutarak ortadan kaldırmayı çabalar. Bu yüzden modern kültür yokluk yerine varlığa, her şeyden çok da gerçeklik ile onun gerçeküstü, hiper gerçek, sanal gerçek vb. alt türlerine önem verir." (Murray, 2009: 50).

İnsanoğlu Baudrillard'ın da belirttiği gibi yokluktan çok varlığa önem vermektedir. Bu kişinin kendi varlığını koruması, ötekinin varlığına saygı duyması ve kendi varlığını sürdürmeye çalışmasıyla aşıkardır.

"Modern toplumlarda ölüer, gruba özgü simgesel dolanım düzeninin dışına itilmektedir. Onlar birer gerçek varlık, kendileriyle değiş tokuş da bulunmaya değmeyecek varlıklar olarak görüldükleri için yaşayanlardan uzakta yer alan mezarlara gömülmektedir." Kişiler öldükten sonra mezarlar kentin merkezinin dışına konuşlandırılmışlardır; çünkü modern toplumlarda ölüm hala kabul edilmeyerek, normal olarak görülmemiştir. Bunun yanı sıra ölüm, zararlı olarak düşünülerek ölüm dışındaki her şey zararsızdır. Bu nedenle "ölüme ayrılmış zaman mekan, yer falan yoktur. Onlara kalacak bir yer bulunamadığı için radikal bir ütopyanın ellerine terk edilmekte, yerleştirilecek bir yer bile bulunmadan küle dönüştürölmektedirler (Baudrillard, 2016: 220-221).

Baudrillard'ın sözlerinden yola çıkarak, ölümün ötelenerek, kent mezarlıklarının ötekileştirilmesi söz konusudur. Çünkü öldükten sonra mezarlıklar da bir mekan oluşturmaktadır. Mısırlılarda da olduğu gibi özel mülkiyetle gömölme durumu, mezarlıkların kişinin mahrem alanını korumaya çalıştığının göstergesidir. Aynı zamanda mezarlıklar sadece ölen kişinin mahremiyetini değil, geride kalan canlıların da mahremiyetini korumaktadır.

2.5. Ölüm Temasında Eleştirelilik

İnsan ölmesi gerektiği için ölmez. Ölmek insan bilincine

kısa süre önce kazandırılmış bir alışkanlıktır.

Vaneghem

(Akt. Baudrillard, 2016: 255)

Ölüm insanın başına ansızın ama mutlak bir son olarak belirlemektedir. Yaşamın büyüüne kapılan insanoğlu ölüm düşünceğini öteleyerek, kendini ölüm düşünceğinden uzaklaştırarak ve ondan kaçmaya çalışarak, yaşamını sürdürmeye çalışır. Bu bağlamda ölüm mutlak son olarak bilinmesine rağmen her insan tarafından ölüm, öznellik içerdđiđi

için farklı biçimlerde ele alınmıştır. Bu nedenle her toplumda ölüm düşüncesi farklılıklar göstermektedir.

İnsanoğlu kamusal alandaki yaşamın içine ölümü dahil etmek istemez; çünkü onu yaşamını rahatsız eden bir unsur olarak görür ve mümkün olmasa bile ondan korkarak kaçmak ister. Ölümün mutlaklığı "... sadece olgusal düzeydedir ve ölümle sahici ilişkinin a priori kesinliği öyle bir kesinliktir ki onun açısından bakıldığında bu ampirik bir kaçıştır." Ölüm birçok olanağı muhtemel yapan bir ihtimaldir (Levinas, 2014: 58).

"Bazı toplumlar ölüm karşısında suskun, bazıları konuşkan, gevezelikten dem vurmuyorum. Her kültürün, geleneğin farklı hazırlanışları var." Her toplumda değişkenlik gösteren duygu durumları kişiden kişiye de değişkenlik gösteren çok çeşitli bir yapı oluşturur (Batur, 2013: 269). Nitekim bazı toplumlarda ölüm bir kaçış, kurtuluştur. Çünkü bu toplumların inanışlarına göre ölüm sadece bedenin fiziki ölümden ibaret olup, ruhun ölümsüzlüğü fikriyle; ölüm güzel, huzur veren bir şey olarak tanımlanmıştır.

"Dünyada iki tür insan vardır: yaşayanlar ve yaşayanları seyredip eleştirenler. Seyretmek ölümü, katılmak ise yaşamı simgeler." Bir insan kendisini tanıyarak yaşamalı, çünkü yaşamak hayata katılım sağlamayı gerektirir (Geçtan, 2002: 159).

Engin Geçtan'ın bahsettiği üzere hayata bir gözlemci gibi yaklaşmak, varlığın da tartışılabilir olması için yeterlidir. Hayatın tüm zevklerini deneyimlemeye çalışan insanlar yaşamla bütünleşirken, ötekinin ölümü gibi ötekinin yaşamıyla ilgilenmek de kişinin ölümünü gerçekleştirmektedir. Yaşamsal faaliyetlerini gerçekleştirmeye çalışan insanlar, kamusal alanda hayatlarını ölümden kaçarak sürdürmeye çalışırken, hayata sonsuz bir bağla bağlılık gösterir. Hayata dair olan ölüm düşüncesi sanata dahil olmak üzere birçok alanda konu olarak incelenmiştir. Bu bağlamda ölüm teması sanata tezahür edince birçok eleştirmen ve seyirciler tarafından eleştiriler gerçekleştirilmiştir.

"Kökleri Frankfurt Okulu'na dayandırılan eleştirel kuram kavramı bir kuşku yorum bilimi ya da yorum ve anlama yetisine ilişki genel bir ihtiyat geliştiren Marx, Sigmund Freud ve diğerlerinin çalışmalarından doğmuştur: bu kuramcılar gerçeğe ilişkin tüm doğruluk, hakikat iddialarının iktidar ve menfaatlerinin etkisi altında olduğunu düşünür." "...Marksist eleştirmenler toplumsal yapı ve ilişkilerin sanat eserinin üretimini ve algılayışını etkileme biçimlerine bakar. Sanat ve sanat üzerine yapılan çalışma

sahipsiz ya da tarafsız değildir; sanatın üretimi ve algılanışı toplumsal anlamda dinamik ve bağlama uygundur." (Barret, 2014: 63)

Sanatçılar, sanat eseri üretimlerinde kaçınılmaz olarak yaşadığı toplumun meselelerinden etkilenmektedir. Üretimlerini toplumsal meselelere çeviren sanatçılar, olaylara eleştirel bir biçimde yaklaşarak sunumlarını gerçekleştirmektedir. Sanatçılar tarafından eleştirel bir şekilde üretilen eserler ise eleştirmenler ve izleyiciler tarafından da eleştirilmektedir. Bu döngüsel durum, eleştirel kuramın bağlarını genişleterek, hakikate dikkat çekmektedir.

Resim 48: Martha Rosler, "Balloons", (Balonlar), House Beautiful: Bringing the War Home, (Güzel Ev: Savaşı Eve Getirmek), 1967-72



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

Her gün gazetelerdeki acı verici haberleri okumak için kişiler dayanıklı olmalıdırlar. Hicks'in fotoğraflarındaki "acıma ve iğrenme duyguları" yine de insanların savaşın gösterilmeyen yüzlerini, merak edip, sorgulamaları gerekmektedir. Çünkü tek bir görüntü insanlara, savaşın tüm zulümlerini göstermez (Sontag, 2004: 12). Martha Rosler "Savaşı Eve Getirmek" foto kolajlarıyla, savaş karşısında insanların duyarsızlığına dikkat çekerek, eleştirel bir bakış açısıyla eserlerini gerçekleştirmiştir.

Rosler "Savaşı Eve Getirmek" çalışmasıyla "... aydınlık ve ferah bir dairenin ortasında, ölmüş bir çocuğu kucağında taşıyan Vietnamlı, fotomontajlardan oluşmuştur. Rahat Amerika evlerinin içine göz ardı edilen tüm gerçeklikler, politik sanata eleştirel bir biçimde ölüm ve onun tüm gerçekliği Rosler 'ın kolajlarıyla evin içinde yerleştirilmiştir. "Ölü çocuk görüntüsünden beklenen şey, Amerikan yaşantısının suni mutluluğunu bozmasıydı; bu mutluluktan keyif alanları savaş karşıtı mücadeleye dahil etmek için, fotoğraftaki katlanılmaz gerçekliğe ve kendilerinin de o suça ortak olduklarına gözlerini açmaktı." (Ranciere, 2015: 79)

Dehşet görüntüleri, görüntü sistemiyle kaydedilip izleyiciye aktarılır. Bu görüntüler birçok insan tarafından izlenir ve bir süre sonra yeni bir görüntünün yerine gelmesiyle anlamını yitirir. Rosler'ın dikkat çekmek istediği hususta, savaş sırasında bile insanların duyarsızlaşmasıdır.

Dehşet, acı içerikli görüntülere bakmanın şok edici etkisi vardır. Bu görüntülere bakan kişilerse, acıyı paylaşacak ya da yardım edecek olan kişilerdir. Örneğin doktor gibi ya da şok edici görüntüleri öğretici bulan kişiler gözlerini kırpmadan bu görüntülere bakabilirler. Çünkü acı görüntüleri aynı zamanda utanç vericidir. Aynı zamanda bu görüntülerin anlamı ne ifade ederse etsin gören kişiler dikizci konumundadır (Sontag, 2004: 41).

Savaş sonrası görüntüleri sadece izleyip, duyarsız kalan izleyiciler, savaşın şiddetine kapılmamaktadır. Sadece izleyici konumundadır. Çünkü onlar kendi yaşamının ve ölümünün dışında her ölümü başkasının ölümü olarak duyumsanmaktadır. Öyle ki savaşa ve ölüme dahil olmak için savaştan etkilenenlere yardım etme gerekliliği duymayanlar, bu insanlık durumunun dışında yer almaktadır.

Günümüzde ölen kişi geleneksel törenlerle uğurlanmaktadır. Yas tutmak huzursuz eden bir durum olarak karşılanarak sınır dışı edilmiştir. Esas olan ve iyi olan tutum ölümün saklanmasıdır. Çünkü birinin ölümü başkalarının rahatını bozmaktadır. "Toplumsal terbiye kuralları ölümden herhangi bir şekilde söz edilmesini yasaklamaktadır." (Baudrillard, 2016: 331). Baudrillard'ın sözleri Rosler'ın kolajlarında dikkat çekmek istediği meseleyle ters düşmektedir.

Postmodernizmin fotoğraf üzerindeki etkisiyle, fotoğraflarda "savaş, acı, ölüm, ahlak, toplum, siyaset, din, kimlik, ırk" konuları yer alarak postmodernizm ile birlikte daha özgür bir anlatıma kavuşmuştur (Ok, 2016: 180). Bu bağlamda Rosler'ın kolaj

çalışmaları toplumsal eleştiri vermesiyle özgür bir dile sahiptir. Rosler foto kolajlarıyla savaş sırasında yaşanan şiddet karşısında duyarsızlaşmamayı önermektedir.

Eleştiri Sanatı 19. yüzyılda Schlegel ile Novalis tarafından temellenmiştir. "Modern eleştiri kavramının, sanat eserini yargılamak ve yorumlamak yerine, onun hakikatini ortaya çıkararak" eleştiri sanatını tanımlamışlardır. Günümüz sanatında önemli yer tutan çağdaş sanat eleştirisi, geçmiş dönemdeki sanat eleştirisinin tam zıttı olarak karşımıza çıkmaktadır (Artun, 2011: 52).

Sanat eserlerini inceleyen eleştirmenlerin tutumu her zaman negatif algılanmamalıdır. Yapılan eleştiriler eseri, başka bir bağlama yerleştirerek, farklı bir bakış açısıyla düşünülmesini ve hakikate kavuşmasını da sağlayabilir. Sanatçılar, eleştirilerin iyi yönlerini alarak, sanat eserlerini gelişime, dönüşme uğratabilir ve daha etkili hale getirebilir.

Sanat eleştirisi, eleştiri kelimesinden dolayı olumsuz bir yaklaşımda bulunacağı düşüncesiyle sevimsiz bir eylem olarak görülse de nitekim eleştiri olumlu bir anlam da barındırmaktadır. Çünkü eleştiriler, eksiklikleri gideren objektif bir alandır. "Sanat eleştirisi: sanat niteliği olan eserlerin sağlam bir kuramsallık çerçevesinde araştırılması; analiz ve sentez yoluyla incelenmesi, yorumlanması ve değerlendirilmesidir." (Akkaya, 2014: 21)

Nitekim Adorno için sanat eleştirisi her zaman olumlu bir anlam barındırmamaktadır. Çünkü sanat eserlerinin biricikliği ve sunumlarının gerçekleştiği ortam, eserlerin eleştirel yanlarını ve söylemlerini daraltabilir. Bu nedenle eserlerin içerdiği anlam da hasar görmektedir.

Adorno sanatsal içerikli durumun uygun görülüp daha sonra kutsanmasının eleştirinin amacının aksi bir anlam taşıdığını düşünür. Adorno'ya göre "sanatın kabul edilmesi onun eleştirel yanını köreltebilir. Sanat yapıtları bir kez kültürel sergilerin mabedine gömüldüklerinde, bunların içerdikleri hakikat bozulur." (Murray, 2009: 26)

Adorno'ya göre sanat eserlerinin galeri veya müzelerde sergilenmesi, çalışmaların gerçekliğine zarar verebilir. Ayrıca sanat eserlerinin müzeler tarafından onaylanması, eserlere karşı sanat eleştirisi yapılmasını da dumura uğratmaktadır. Kant'ın sanat eleştirisinde ise biçim ve içerik birbirinden farklı algılanmaktadır.

"Kantçı sanat eleştirisi yanlış, biçimi içerikten ayırmasıdır. Güzellik, ödüllendirdiği yapıtların içeriğin bir parçasıdır ve bu yapıtların sunum kipi, bizden güzelliğin anlamına tepki vermemizi ister." (Danto, 2010: 129)

Kant'ın sanat eleştirisinde estetik kategoriler hakimdir. Bu nedenle üretilen sanat eserine, izleyiciler, güzellik algısıyla yaklaşmalı ve eserin anlamına uygun olarak eleştiride bulunmalıdırlar. Pessoa'nın da bahsedeceği gibi, bir eserin üretimi sanatçı tarafından öznel bir biçimde yaratılmaktadır. Aynı zamanda eleştirmenler ve izleyiciler de üretilen sanat eserlerini, bireysel olarak değerlendirmektedir.

Fernando Pessoa "Huzursuzluğun Kitabı" adlı eserinde algı üzerine şu sözleri söyler: " eski ahlak anlayışının günümüzde estetik dışavurumlara dönüştüğü ve her toplumsal algının da yerini bireysel algılara bıraktığıdır." Böylece günümüzde Pessoa' nın sözlerinden yola çıkarak, sanat üretiminde kişiliğin önemi vurgulanmaktadır. Sanatta bireysellik üretilen her eser izleyici tarafından da bireysellikle karşılanarak yeni manalar açığa çıkmaktadır (Akt. Ok, 2016:284).

Bireysel algılayışın önemini vurgulayan Pessoa'nın sözleri bu bağlamda üretilen eserlere izleyicinin kattığı yorumların, eserlerin anlamlarını genişlettiği düşüncesinin altını çizmektedir. Eserlerin yansıttığı anlamın dışında, izleyicilerin bireysel düşüncesi, sanat yapıtlarının yeni anlamlar taşımaya da neden olmaktadır. Bu durumda estetik ve etik kategoriler dahilinde izleyiciler tarafından bireysellikle algılanan eserler, izleyicinin eleştirel yaklaşımlarıyla da eserlerin sunulan bağlamlarının da değiştiği gözlemlenmektedir.

Çağdaş bir insanı dönemine eleştirel bakış açısıyla bakabilen, muhalif biri olarak görebiliriz. Çünkü artık genel ahlaksal normların ve estetik kuralların ötesinde hakikatin ve doğruların oluşması sağlanmaktadır. Çağdaş sanatın oluşmasıyla sanatta eleştirelliğin artışı söz konusudur. Özetle postmodernizm çağdaş olarak tanımlanan bireysel fikirlerin ve eleştirilerin ön plana çıkmasına olanak sağlayarak, sanatta yeni oluşumların meydana geldiği bir dönem olarak belirlemektedir. Böylece sanatta yeni pratiklerin oluşmasıyla birlikte, daha önce sanata dahil olmayan konular, alternatif malzemeler kullanılarak, tüm doğrular ve bilinenlerle yeniden inşa edilmiştir (Ok, 2016: 178, 179).

Çağdaş sanat, sanatçı tarafından üretilen eserlerin ve izleyicilerin yorumlarındaki eleştirelliğin çoğalmasına neden olmuştur. Böylece ölüm ve dehşetin sanatçılar tarafından konu olarak alınmasıyla birlikte, eleştirel bir biçimde üretilen sanat eserleri,

sanatta gzellekle birlikte çirkinliğin sunumlarıyla da görsel hale gelmiştir. Günümüz sanatında ölümün şiddet içerikli görüntülerinin çoğalmasıyla birlikte, sanatta estetik ve etik kategorilerin de ihlaline neden olmuştur. Bizzat lmn sunumlarını eleştirel bir biçimde sanata dahil eden sanatçıların çalışmaları, izleyicileri şok ederek, konuya dahil olmalarını ve kendi ölümlerini düşünmelerine neden olmuştur. İzleyiciler ve eleştirmenler şiddet içerikli bazı sanat eserlerini ise estetik ve etik bağlamda değerlendirerek eleştirilerde bulunmaktadır.

BÖLÜM 3: SELEN GÜL ŞENTÜRK PROJE ANALİZİ

Tez kapsamında yapılan çalışmalar, varoluş ile birlikte kendi varlığını ortaya koyan ölüm temsillerinin, günlük yaşamda varlığını hangi biçimlerde ortaya koyulduğuna ve ölümün belgelenme, resmedilme durumu araştırılarak yön kazanmıştır. Tarihsel dönemler içerisinde kullanılan ölüm imgeleri, vanitas resimleri, post mortem fotoğraf, memento mori gibi kavramlar içerisinde ölüm imajının göstergeleri referans alınarak; ölüm göstergelerinin izleyici tarafından nasıl karşılandığı üzerine deneysel çalışmalar yapılmıştır. Sanat tarihindeki *Memento Mori* kültürünün resim sanatına yansımaları ve ölüm temalı Vanitas resimlerine göndermede bulunularak, ölüm imgelerinin temsilleri gerçekleştirilmiştir. Serideki çalışmalar: gündelik gerçekliği birebir yansıtan fotoğraf ve gerçekliği imge düzeyinde soyutlayabilen malzemeler, çizgi, leke gibi plastik unsurlar ile yansıtılarak gündelik gerçeklik ve bunun metoforik algısı ölüm teması etrafında kurgulanmıştır.

Çalışmalarda kullanılan malzemeler: cam üzerine kuru kazı, dijital baskı ve pentür yapılarak katmanlı bir yapı oluşturulmaktadır. Saydam malzemenin geçirgenliğinden de yararlanılarak; görüntünün iç içe geçmesi, zaman zaman kaybolması, gizlenmesi ile ortak bir görüntü oluşturulmuştur. Çalışmalar içerisinde yeralan portreler; ön eskizlerden yararlanarak pentür çalışılmış olup, ölümün donukluğu, yaşamın durduğu an temsil edilmiştir. Varlık- yokluk meselesi: portrelerin ışık oyunları ile gizil kalması sağlanarak; görüntünün geçiciliği, değişkenliği ruhun bedenden ayrılış anındaki görünmezliği resmedilmektedir. Aynı zamanda cam üzerine çift katman olarak yapılan çalışmalarda; alt katmanına: eski bir fotoğrafın görüntüsü yerleştirilirken; üst katmanında günümüze kalan eski fotoğraftan ölen kişilerin çıkartılmasıyla geçmişten günümüze, varlık yokluk, anı hatıra kavramları temsil edilmektedir. Beşeri bedenin ölümünü göstermek yerine ölüm temsili olarak çalışmada kullanılan eski fotoğraflar, kişilerin ölümlerinden sonra hatıra, anı amaçlı saklanması, post mortem fotoğraftaki gibi ölen kişilerin hatıra amaçlı ölümler ile fotoğraf çekilmesine bir gönderme yapılmaktadır.

Post mortem fotoğraftaki ölen kişinin yaşayan aile fertleri ile fotoğraflardaki buradalığına, çalışmada uygulanan, ölen kişilerin şimdi ve buradalığının üst katmanda eksilmesiyle, aile fotoğrafındaki yokluğuyla anlam yer değiştirmiştir. Çalışmalarda:

ölümün her şeyi sıfırlayıcı ve yok edici hali temsil edilmektedir. Dolayısıyla yapılan uygulamalarda temsil materyaller kullanılarak, çalışmalardaki ölüm temasını açmak ve ölümün çeşitli temsil biçimlerini kullanmak amaçlanmıştır.

Resim 49: "Cehennemden Kaçanlar", Kağıt Üzerine Akrilik, Cam Üzerine Kuru Kazı, 40x50 cm, 2018



Resim 50: "Akış", Pileksi Üzerine Karışık Teknik, 40x50 cm, 2018



Resim 51: "Portre", Cam Üzerine Karışık Teknik, 25x25 cm, 2018



Resim 52: "Öte", Kağıt Üzerine Akrilik, Cam Üzerine Karışık Teknik, 40x50 cm, 2018



Resim 53: "Yokoluş", Kağıt Üzerine Karışık Teknik, Cam Üzerine Kuru Kazı, 25x25 cm, 2018



Resim 54: "Yokluk", Kağıt Üzerine Karışık Teknik, Cam Üzerine Kuru Kazı, 25x25 cm, 2018



Resim 55: "Vernem Nihaden", Cam Üzerine Dijital Baskı, 100 x 60 cm, 2017



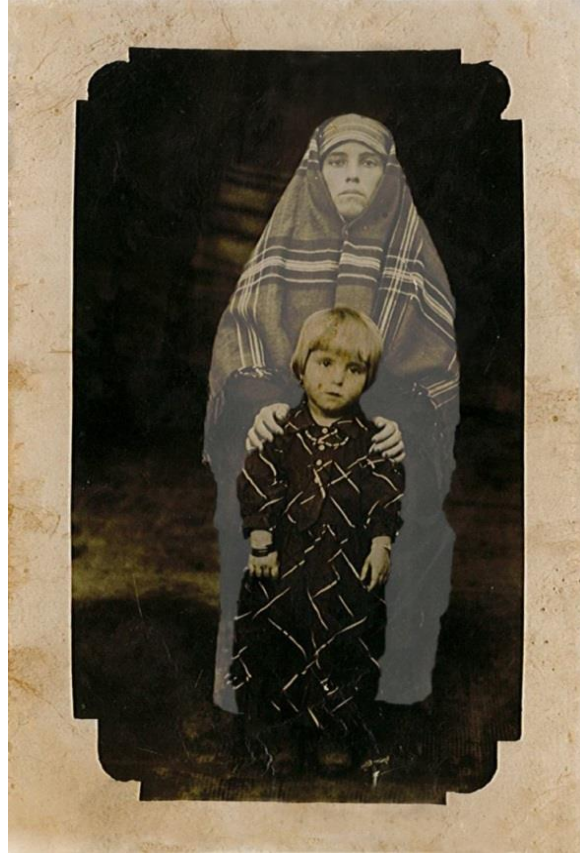
Resim 56: "Kefen", Cam Üzerine Dijital Baskı, 100 x 60 cm, 2015



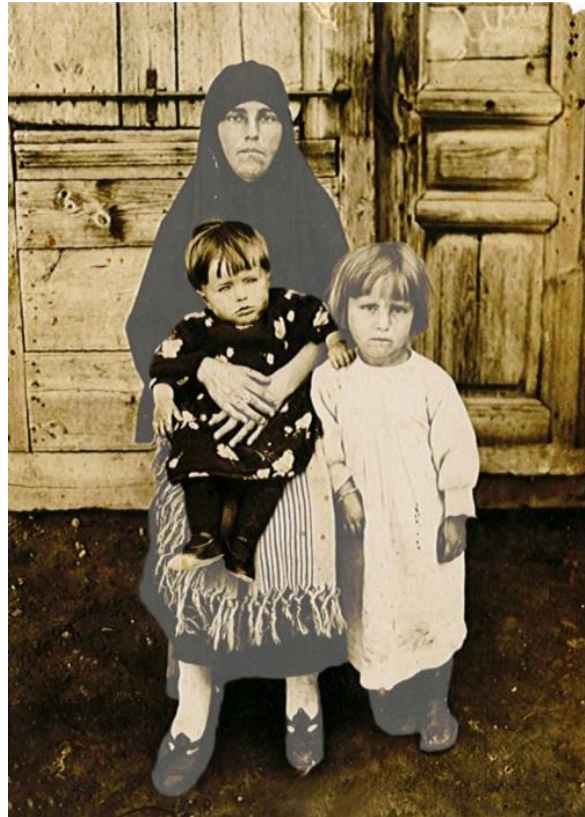
Resim 57: "Yaşama Karşı Ölüm", Cam Üzerine Dijital baskı, 100 x 60 cm, 2015



Resim 58: "Aile", Cam üzerine dijital baskı, 30x40, 2015



Resim 59: "Aile 2", Cam Üzerine Dijital Baskı, 30x40, 2015



Resim 60: "Tin", 100x140 cm, c- print, 2013



Resim 61: "Tin 2", 100x120 cm, c- print, 2013



SONUÇ

Tez kapsamında ölüm temasının sanat alanındaki yeri sorgulanmıştır. Yapılan sanat eseri incelemeleri sonucu, ölüm temasının 17. yüzyıl Hollanda resim geleneğiyle Vanitas resimlerinde memento mori kavramının yerleşmesiyle birlikte, ölüm imgelerinin yer aldığı görülmüştür. Dünyevi hayatın geçiciliğini ve hayatın içinde ölümün hatırlanması gerekliliğinin savunuculuğunu yapan sanatçılar, ölüm temasını sanata yansıtarak, ölümü hatırlatan imgeleri natürmort gibi resimlerin içine dahil ettiği görülmektedir. Ölüm temsillerinin resim sanatında gerçekleştirilmesi sonucunda ölüm temasının fotoğraf sanatını da etkileri görülmüştür. Post mortem fotoğraf geleneğiyle ölümün görsel şiddeti ve dolayısıyla reddelir tavrı, fotoğrafın olanaklarıyla birlikte ölen kişiyi yaşamsal faaliyetlerine geri döndürür niteliktedir. Post mortem fotoğraf kültü ile ölen kişinin aile albümlerinde anı kültürünün oluşum süreçlerine katılım sağladığı gözlemlenmiştir. Post mortem fotoğraflar ile ölen kişinin yaşamına devam ediyormuş gibi estetize edilen görüntüleri, anti-estetik bağlamda ve ölümün şiddetli görüntüsünden kaçınılarak kurgulandığı incelenmiştir. Memento mori kültürünün güncel sanata gelinceye dek, sanatçılar tarafından konu olarak ölüm temasının çeşitli varyasyonlarının oluşmasından dolayı izleyicilerde oluşan etik ve estetik problemler saptanmıştır. Modern estetik bağlamda sanatta şiddetli görüntülerin yer almasından dolayı sanat alanında değişimler meydana gelmiştir. Sanatsal ifadeye ölüm temsillerinin ve dehşet görüntülerinin dahil edilmesi, izleyiciler ve eleştirmenlerce etik ve estetik tartışmalara yol açarak, etik ve estetik ifadelerin de dönüşüme uğradığı görülmektedir. Çünkü klasik estetik ile etiğin tarihsel sürecini incelediğimizde, klasik estetikteki ideal güzellik anlayışı ve reform hareketi sonrası yaşamsal etik ifadelerin 19. yüzyılda klasik sanatın sorgulanmasıyla birlikte modern estetik ve etik ifadelerle birlikte anti- estetiğin gelişimine katkı sağlamıştır. Sanatçıların sanata karşı oluşturdukları eleştirel bakış, estetik pratiklerin anti-estetik tavrın sanatsal ifadelere yansıdığı gözlemlenmektedir. 1960 sonrası sanatın modern estetik tavrı içerisinde sanatçılar tarafından ölüm temasının sanatsal sürece dahil eden temsilleri yaşamsal bir faaliyete dönüşmüştür. Tez kapsamında ölüm temasının, estetik ve anti- estetik biçimleriyle sanatsal ifadeye yansması bağlamında, çağdaş sanatın içinde etik bir sorun da oluşturduğu gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Acar, Gevher Gökçe, (2011), Ölüm, Sanat, Mekan Sempozyumu 4-5 Kasım 2010, Dakam yayınları, İstanbul

Acar, Gevher Gökçe, (2012), Ölüm, Sanat, Mekan Sempozyumu 31 Ekim-2 Kasım 2011, Dakam yayınları, İstanbul

Akkaya, Tayfun, (2014), Akademik ve Disiplinlerarası Yeni Sanat Eleştirisi Kuramı, Arkeoloji Sanat Yayınları, İstanbul

Aksoy, Mehmet, (2014), Rönesans Resim Sanatında Ölüm Teması, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, Resim Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Annas, J. Georges, (2011), Lifelike Humans: Playing Poker with James Bond Ted Williams, Johns Hopkins University Press.

Antmen, Ahu, (2010), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul

Arat, Necla, (1987), Etik ve Estetik Değerler, Say Yayınları, İstanbul

Artun, Ali, (2011), Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik ve Modernizm Tasfiyesi, İletişim Yayınları, İstanbul

Aslan, Aslı, (2018), Sanatta Mahremiyet, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara

Badiou, Alain, (2016), Çev. Tuncay Birkan, Etik Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme, Metis Yayınları, İstanbul

Barret, Terry, (2014), Çev. Güney Aldoğan, Sanatı Eleştirmek: Günceli Anlamak, Hayalperest Yayınevi, İstanbul

Barthes, Roland, (2014), Çev. Reha Akçakaya, CameraLucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler, Altı Kırk Beş Yayın, İstanbul

Başgelen, Nezih, (2010), Kırılmalar Sınırlar Yolculuklar- Sanat Ve Felsefe Buluşması, Arkeoloji ve Sanat yayınları, İstanbul

Batur, Enis, (2013), Ölesiye Sanat. Yeni Faltaşları, Alakarga Yayıncılık, İstanbul

Baudrillard, Jean, (2011), Çev. Elçin Gen- Işık Ergüden, Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik, İletişim Yayınları, İstanbul

- Baudrillard, Jean, (2016), Çev. Oğuz Adanır, Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Bauman, Zygmunt, (2016), Çev. Alev Türker, Postmodern Etik, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Bayzan, Ali Rıza, (2013), Sufi ile Terapist, Etkileşim Yayınları, İstanbul
- Belge, Murat, (1989), Marksist Estetik: ChristopherCoudwell üzerine bir inceleme, BFS Yayınları, İstanbul
- Berger, John, (1998), Çev. Gönül Çapan, Şiirin Saati, Anlam Yayınları, İstanbul
- Bloch, Ernst, (2012), Umut İlkesi, Çev. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul
- Bolt, Barbara, (2012), Çev. Murat Özbek, Yeni Bir Bakışla Heidegger, Kolektif Kitap, İstanbul
- Bolt, Barbara, (2015), Çev. Murat Özbek, Yeni Bir Bakışla Heidegger, Kolektif Kitap ve Bilişim, İstanbul
- Bozkurt, Nejat, (2000), Sanat ve Estetik Kuramları, Asa Kitapevi, Bursa
- Braidotti, Rosi (2014), Çev. Öznur Karataş, İnsan Sonrası, Kolektif Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Büyükerman, A.Fulya, (2016), Melankolinin Görsel Grameri, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi
- Cevizci, Ahmet, (1999), Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul
- Çiçek, Zehra, (2016), Teknolojinin Gölgesinde Resimde Estetik Süreç, Agora Kitaplığı, İstanbul
- Cicero, Marcus Tilius, (2014). Çev. Cana Aksoy, Ölüm Övgü, Sel Yayıncılık, İstanbul
- Cömert, Bedrettin, (2008), Estetik, De ki Felsefe, Ankara
- Danto, Arthur C., (2010), Çev. Zeynep Demirüstü, Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Debort, Guy, (2017), Çev. Ayşen Ekmekçi- Okşan Taşkent, Gösteri Toplumu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Dino, Abidin, (2005), Ölüm mü? Ne Buluş, Sel Yayıncılık, İstanbul
- Doğan, Mehmet H, (2006), Estetik, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir

- Eco, Umberto, (2017), Çev. Kemal Atakay, Orta Çağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Can Sanat Yayınları, İstanbul
- Eroğlu, Özkan, (2006), Resim Sanatı Sözlüğü, NelliSanatevi Yayınları, İstanbul
- Erzen, Jale Nejdet, (2011), Çoğul Estetik, Metis Yayınları, İstanbul
- Fisher, Robert- Riha, Daniel, (2011), Ed. Ben Garner, Sonia Pavlenko, Solma Shahen, Alison Wolanski, Cultural and Ethical Turns: Interdisciplinary Reflections on Culture, Politics and Ethichs, İnter- Disciplinary Press, Oxfordtd, United Kingdom
- Geçtan, Engin, (2004), Varoluş ve Psikiyatri, Metis Yayınları, İstanbul
- Gençtan, Engin, (2002), İnsan Olmak, Metis Yayınları, İstanbul
- Heidegger, Martin, (2007), Çev. Fatih Tepebaşılı, Sanat Eserinin Kökeni, De Ki Basım Yayım, Ankara
- Heinich, Nathalie, (2017), Çev. Turgut Arnas, Sanat Sosyolojisi, Bağlam Yayıncılık, İstanbul
- Hünler, Hakkı, (2011), Estetiğin Kısa Tarihi, Doğu Batı Yayınları, Ankara
- İpşiroğlu, Nazan – İpşiroğlu Mazhar, (2009), Sanatta Devrim, Hayalbaz Kitap, İstanbul
- İren, Ceren, (2017), Yirminci Yüzyıldan Günümüze Sanatta Böcek Formu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi
- Jimenez, Marc, (2008), Çev. Aytekin Karaçoban, Estetik Nedir?, Doruk Yayınları, İstanbul
- Kreft, Lev, (2016), Sanat ve siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, İletişim Yayınları, İstanbul
- Kula, Onur Bilge, (2012), Kant, Schiller, Heidegger Estetik ve Edebiyat, Türkiye İş Bakası Kültür Yayınları, İstanbul
- Lenoir, Beatrice, (2003), Çev. Aykut Derman, Sanat Yapıtı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Levinas, Emmanuel, (2014), Çev. Nami Başar, Ölüm ve Zaman, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- May, Rolla, (2015), Çev. Alper Oysal, Yaratma Cesareti, Metis Yayınları, İstanbul.
- Murray, Chris, (2009), Çev. Suğra Öncü, Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar, Sel Yayıncılık, İstanbul

Nahum Alber, (2010), Çev. Can Evren, Ceren Özselçuk, Emre Koyuncu, Mehmet Ak, Sanat ve Arzu Seminerleri, Norgunk Yayıncılık, İstanbul

Nietzsche, Friedrich, (2012), Tragedya' nın Doğuşu, Çev. Elif Yıldırım, Oda Yayınları, İstanbul

OK, Selba Selin, (2016), Fotoğrafın Belleğinde Acının Tasviri, Hayalperest Yayınevi, İstanbul

Ökten, H. Kaan, (2002), Heidegger ve Üniversite, Everest Yayınları, İstanbul

Ökten, H. Kaan, (2016), Ölüm Kitabı: Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri, Agora Kitaplığı, İstanbul

Ranciere, Jacques, (2014), Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika, İletişim Yayınları, İstanbul

Ranciere, Jacques, (2015), Çev. E. Burak Şaman, Özgürleşen Seyirci, Metis Yayınları, İstanbul.

Renouf, Peter le Page (2015), Çev. Erhan Altunay, Mısır'ın Ölüler Kitabı, Onbir Yayınları, İstanbul.

Rosengarten, Ruth, (2015), Arrested Development: Death in the Expanded Field of the Family Album, Wide Angel, Critical Questions: Photography As A Medium

Shiner, Larry,(2017), Çev. İsmail Türkmen, Sanatın İcadı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Sim, Stuart, (2000), Çev. Kaan H. Ökten, Derida ve Tarihin Sonu, Everest Yayınları, İstanbul

Singer, Peter, (2012), Çev. Nedim Çatlı, Pratik Etik, İthaki, İstanbul

Sontag, Susan (2004), Çev. Osman Akınhay, Başkasının Acısına Bakmak, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Sontag, Susan, (1999),Çev. Reha Akçakaya, Fotoğraf Üzerine,Altı Kırk Beş Yayın, İstanbul

Sontag, Susan, (2005), Çev. Osman Akınlıay, Metafor Olarak Hastalık Aids ve Metaforları, Agora Kitaplığı, İstanbul

Taylor, Charles, (2017), Çev. Uğur Canbilen, Modernliğin Sıkıntıları, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Tunalı, İsmail (2002), Estetik I, Remzi Kitapevi, İstanbul

Tunalı, İsmail (2003), Marksist Estetik, Kaynak Yayınları, İstanbul

- Ünal, Mehmet, (2012), Yaşamın Aynası Fotoğraf, Espas Yayınları, İstanbul
- Whitham, Graham- Pooke, Grant, (2010), Çev. Tufan Göbekçin, Çağdaş Sanatı Anlamak, Optimist Yayınları, İstanbul
- Wilde, Oscar, (2014), Çev. Esin Soğancılar- Kaya Genç vb., Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil Etik ve Estetik Üzerine, İletişim Yayınları, İstanbul
- Yalom, Irvin, (2001), Zeliha İyidoğan Babayiğit, Varoluşçu Psikoterapi, Kabala Yayınevi, İstanbul
- Yetişken, Hülya, (2009), Estetiğin ABC'si, Say Yayınları, İstanbul
- Yetkin, Kemal S. (2007), Estetik Doktorinler, Palme Yayıncılık, Ankara
- Ziss, Avner, (2009), Estetik, Çev. Yakup Şahan, Hayalbaz Kitap, İstanbul
- Ziss, Avner, (2016), Estetik, Çev. Yakup Şahan, Hayalperest Yayınevi, İstanbul

Kataloglar

İsimsiz, 12. İstanbul Bienali, (2011), Yky

Sürelî Yayınlar

- Acar, M. Songün, (2011), Nietzsche ' nin Sanat Anlayışı Bağlamında Apollon ve Dionysos, Felsefe Dünyası Dergisi, Sayı: 53
- Aytemiz, Pelin, (2012), Arada Kalmış İmgeler: Ölüm, Fotoğraf ve Ölü Doğan Fotoğrafçılığı, Povolka, sayı:22, yıl:7
- Bilge, Muhittin, (2012), Geleneksel Modern Etik ve Siyaset, Zkü Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:8, Sayı:15
- Bozdurgurt, Önuçak, Ayşe, (2013), Flaman Resmi Bağlamında Gerçekliğin Post-İkonografik Resmi Olarak Fotografik Görüntü, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 61-75, Sayı:25
- Büte, Mustafa, (2011), Etik İklim, Örgütsel Güven ve Bireysel Performans Arasındaki İlişki, Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt:25, Sayı:1
- Çeler, Zafer, (2012), 17. Yüzyıl Hollanda Toplumunu ve Resim Sanatı Üzerine: Bakış, Üslup ve Yorumlama, Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi 16,78.

Demircan, Havva, (2014), Plastik Sanatlarda İmge- Biçim- Anlam Etkileşimleri, Sanat Yazıları, Sayı: 31

Gül, Evren, (2016), Caspar David Friedich'in Romantizmi, Düşünüyorum Dergisi, Anadolu Aydınlanma Vakfı Sosyal ve Kültürel Bülteni, Sayı:69, (Temmuz)

Karacan, Nesrin, (2013), Tarihsel Süreç İçerisinde Heykel Formu, Anadolu Üniversitesi Sanat Tasarım Dergisi, Sayı: 4, Cilt: 4, (Haziran)

Ogünler, O., Kadioğlu, N. Selim, (2017), Ölü İnsan Bedeni ile İlişkiler: Mersin Üniversitesi Sağlık Hizmetleri Meslek Yüksek Okulu Öğrenci Görüşleri, Türkiye Biyoetik Dergisi, Vol. 4, No.1, 3-13

Ülger, Kani, (2018), Rönesans'tan Sürrealizme Resim Sanatının Tarihsel Gelişim Sürecinde Figür ve Kompozisyon, Dergi Park Akademik, Doi:1032547

Ünal, Burçin, (2018), Fanilik Üzerine Yeniden Düşünüş, Dergi Park Akademik, 245-263, (Haziran)

Yılmaz, Burhan, (2015), Deklanşör ve Tetik: Fotoğraf Sanatı ve Ölüm, Art Sanat -4

Zengin, Meral, (2015), Edvard Much' un Sanatında Yas Olgusu, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi, Sayı:1, (Aralık)

Diğer Yayınlar

<https://www.nytimes.com/2007/06/13/arts/design/13skul.html> (Erişim Tarihi:21.02.2019).

<http://justinereyes.com/galleries/vanitas> (Erişim Tarihi: 22.02. 2019).

<http://www.gercekbilim.com/body-worlds-insan-vucuduna-carpici-yolculuk-yeniden-turkiyede/> (Erişim Tarihi: 24. 02. 2019).

<https://listelist.com/aokigahara-ormani/>(Erişim Tarihi: 26. 02. 2019).

<http://www.aokigaharaforest.com/>(Erişim Tarihi: 26. 02. 2019).

<http://www.palermocatacombs.com/catacombs/history> (27. 02. 2019).

(<https://www.nkfu.com/amiens-nerededir-amiens-katedrali-hakkinda-bilgi/>) (Erişim Tarihi: 01.03.2019).

(<https://www.tarihlisanat.com/masaccio-kutsal-uclu-freski/>) (Erişim Tarihi: 01.03.2019).

<https://www.sanatabasla.com/2016/04/01/oluler-adasi-the-isle-of-the-dead-bocklin/>)
(Erişim Tarihi: 02.03.2019).

<http://blackmoralresistance.blogspot.com/2013/08/serie-las-pinturas-negras-de-goya-dos.html>) (Erişim Tarihi: 03.03.2019).

<https://hyperallergic.com/459453/the-carcass-and-the-canvas-and-other-chaim-soutine-stories/>) (Erişim Tarihi: 05.03.2019).

<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-ve-estetigin-yikimi/566>) (Erişim Tarihi: 07.03.2019).

<https://www.e-skop.com/duyuru/jacques-ranciere-estetigin-huzursuzlugu-sanat-rejimi-ve-politika/222>) (Erişim Tarihi: 09.03.2019).

https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-intihar-sanati/3416#_edn10)
(Erişim Tarihi: 10.03.2019).

ÖZGEÇMİŞ

1991 yılında Edirne'de doğdu. 2005 yılında Edirne Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde resim eğitimine başladı. 2009 yılında Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne başladı. 2013 yılında Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nden mezun oldu. 2014 yılında Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde Yüksek Lisans eğitimine başladı.

Kişisel ve Karma Sergiler

- Mayıs 2019- Cehennemden Kaçanlar, Kişisel Resim Sergisi / Sakarya
- Kasım 2018- Sınırlı Sayıda Özgün Baskı Resim Sergisi/ İstanbul
- Mart 2018- Galata Yuvam Kimyon Rum Okulu Resim Sergisi / İstanbul
- Kasım 2017- Engravist Baskı Resim Sergisi Trump Art Gallery / İstanbul
- Nisan 2017- Sınır Resim Sergisi / Sakarya
- Haziran 2017- Summer Sun Resim Sergisi / İstanbul
- Mayıs 2016- Maçka Sanat Galerisi Resim Sergisi / İstanbul
- Nisan 2016- Bazaart Sofa Hotel Resim Sergisi / İstanbul
- Kasım 2015- Dört-Köşe, 8. Salon, Tüyap- Artist Sanat Fuarı / İstanbul.
- Nisan 2014- Bazaart- Chalabi Art Gallery Resim Sergisi / İstanbul
- Mart 2014- f:5.1 Karma Fotoğraf Sergisi / Eyüp/ İstanbul
- Şubat 2014- Genç-iz Gravür Sergisi /Çetaş/ İstanbul
- Mayıs 2013- Saü Mezuniyet Sergisi/ Sakarya
- Mart 2013- Bazaart- Chalabi Art Gallery Resim sergisi / İstanbul
- Mart 2013 -Gravür ve Ekslibris Sergisi / Sakarya
- Mart 2012- Sa 'kar' ya- Arkaplan Sanat galerisi Karma Sergisi / Sakarya
- Mayıs 2011 Temel Fotoğraf Sergisi / Sakarya
- Mayıs 2010- Temel Sanat Eğitimi Atölyesi Sergisi / Sakarya