

SAVAŞ ŞİDDETİNİ KONU EDİLEN ÇAĞDAŞ SANAT YAPITLARINDA ATAERKİL FAİLİN İMGESİ/THE IMAGE OF PATRIARCHAL PERPETRATOR IN CONTEMPORARY ART IN THE CONTEXT OF VIOLENCE IN WAR

Ayşe Tülay İnce*

Öz:

İmgenin sanatsal bir dille aktarımının başladığı tarih öncesi çağlardan günümüze kadar devam eden savaş betimlemelerinde yer alan figürler savaş karşıtı yapıtların artmaya başladığı son yüzyıla kadar çoğunlukla bir kahramanlık anının ölümsüzlüğünü ve düşmanın yenilgisini ifade etmiştir. Bu makalede çağdaş sanat yapıtlarında eril utkuyu yücelten anlayışın eleştirildiği ve ardında yatan ataerkil failin özelliklerinin biraz daha açığa çıktığı örnekler yer almaktadır. Toplulukların yönetim biçimleri içinde öteden beri tartışılan ataerkil yapı belki de mücadele edilmesi, görünür kılınması, eleştirilmesi, tersyüz edilmesi gereken; ayrımcılığa, hiyerarşiye, eşitsizliğe yol açan en büyük etkenlerden birisidir. Devletin yapısında tamamen açık ve görünür olmayan bu ataerkil yapıyı uygulayan ve sürdüren fail ise sanat dahil çeşitli alanlarda eleştirilmektedir. Şiddetin fail üzerinden betimlenmesi çoğunlukla pasif ve ezilen konumundaki kurbanla izleyicinin özdeşleşmesini azaltır ve failin şiddetinin nasıl engellenebileceğine yönelik kendi konumunu sorgulamasına işaret eder.

Anahtar kelimeler: Fail, ataerkillik, erkeklik, şiddet, savaş.

Abstract:

The figures in war depictions starting from prehistoric times when the transfer of the image began in an artistic language to the present day, mostly expressed the immortality of a heroic moment and the defeat of the enemy until the last century that anti-war works started to increase. In the given contemporary artworks examples, the understanding that glorifies the masculine victory is criticized and the characteristics of the patriarchal agent behind it are revealed a little more. The patriarchal structure which is one of the biggest factors leading to discrimination, hierarchy and inequality, which has been discussed for a long time within the governance forms of the communities, perhaps should be struggled, made visible, criticized, turned inside out. The perpetrator who implements and maintains this closed and invisible patriarchal structure in the structure of the state is criticized in various fields, including art. The depiction of violence through the perpetrator often reduces the identification of the audience with the victim in the passive and oppressed position and points to the questioning the perpetrator through his own position on how to prevent violence.

Key words: Perpetrator, patriarchy, masculinity, violence, war.

Sanat bir şeyin yeniden üretilmesini, temsilini içerdiğinden ve temelinde kurguyu barındırdığından kullandığı medyumlar aracılığıyla imgeyi iletirken karmaşık bir iletişim biçimine dönüştürür. Sanatın yarattığı imgesel dil zaman, mekân ve bağlam açısından da değişkendir. Bu sayede sanat yapıtlarının farklı açılardan irdelenmesi ve yeni sonuçlar çıkarılması mümkündür. Çağdaş sanattaki çağdaş kavramı ise baskın olarak şimdiki vurgularken, kelimenin anlamını geçmişten ve gelecekte ayırır (Harris, 2006:67). İngilizce karşılığı *contemporary*'de bulunan *con-* ön eki Terry Smith'in de belirttiği gibi (2013:18) farklı düşüncelerin aynı zamanda birlikte var oluşu ve herkesin katılımını sağlayacak yaygın yön gösterici bir anlatımın olmaması anlamında birlikteliğe vurgu yapar. Bu bağlamda sanattaki çağdaş kavramı zamanların birbirine etkisi ve birlikteliğiyle imgenin etkileşimli yolculuğunu ifade eder. Ataerkil failin

betimlemeleri de ele aldığı konu, kavram ve onları sunuş biçimiyle çoğu zaman toplumsal yapıyı etkileyen erk konularına da değinen günümüzdeki sanat yapıtlarına ulaşırken böyle imgesel bir yolculuk geçirmektedir.

Ataerki sözcüğü ata, baba, dede anlamına gelen “ata” ile iktidar anlamındaki “erk” kelimesinin birleşmesinden oluşur. Ataerki babanın veya en yaşlı erkeğin ailenin başı olduğu, soyun erkek dizgisinde hesaplandığı, erkeklerin gücü elinde tuttuğu ve kadınları önemli ölçüde dışladığı toplum veya devlet sistemi olarak tanımlanmaktadır (www.lexico.com). Ataerki ilk kez avcı-toplayıcı kültürden tarım kültürüne geçişte ortaya çıkmıştır (Berktaş, 1996:39). MÖ 3. binyılda kanunların yazılmaya başlanmasıyla hukuksal, toplumsal, ekonomik ve politik sistemlerde erkek egemenliğinin geçerli olması ve kabul edilmesiyle derinleşmiştir (Ruether, 2007:1105). Erkek egemenliği ve ataerkillik toplum bireylerinin üzerinde cinsiyet, sınıf, ırk gibi konularda ayrımcılık yaratan, hiyerarşik olarak baskı kuran ve toplumun ekonomik, siyasi, kültürel kurumları vasıtasıyla bu baskıyı bireyler tarafından görünür kılan bir anlayıştır. “Fail” ise Arapçadan Türkçeye girmiştir. Genel olarak “bir fiili bir eylemi bir edimi yapan, eden, eyleyen” anlamına gelmektedir. Dil bilgisinde ise “eylemi yapan kişi” yani “özne” anlamına gelir. Bu anlamdaki İngilizce karşılığı “actor”dır. Hukukta “hukuksal bir sonuç doğuracak bir eylemi gerçekleştiren suçu işleyen” anlamına gelen “fail”in İngilizce karşılığı *perpetrator*’dır. Latince *perpetratus* kelimesinden İngilizce diline girmiş; “yoluyla” anlamındaki *per* önekinin “üstesinden gelmek” anlamındaki kökeni *pater* yani “baba” olan *patrare* ile birleşmesinden oluşmuştur (www.etymonline.com).

Yapılan araştırmalara göre ataerki belirli bir cinsiyeti, ismen erkeği, diğer cinsiyetlere göre üstün görmekte ve o cinsiyete ayrıcalık sağlamaktadır (Kandiyoti, 2013:10). Ataerkilliğin eril hegemonik sistemi sürdürmeyi hedefleyen bu anlayışı onu erkeklik meselesiyle de çok yakınlaştırır. Devlet yapısındaki politik ve etik birçok anlayış gibi ataerkillik de uygulanan politikalar aracılığıyla kurumların iş yapış tarzlarında etkilidir (Walby, 1990:202). Askeri erkekliklerle ilgili eleştirel çalışmalar da savaşın ve askeri örgütün hegemonik erkeklik uygulamaları olduğu yönünde görüş bildirmektedir. Savaş ağırlıklı olarak askerlerden yaşamlarını yöneten elitlere kadar erkeklerin işidir. Bir grup

olarak erkekler, yapısal ve çoğu zaman bireysel anlamda hem devlet hem de toplumsal onaylı şiddetin başlıca ataları olarak nitelendirilmektedir (Christensen ve Rasmussen, 2015:1899). Devletin asayişini sağlayan silahlandırılmış yapıları kapsamındaki ordu, devlet onaylı şiddetin başlıca faillerinden biri olarak görülmektedir. Çağdaş ordular bir yandan medeniyet, hoşgörü ve eşitlik idealini göstermeye diğer yandan ise birincil işlevi öldürmek ve sömürgeleştirmek olan bir örgütü korumaya çalışırken ilginç bir çelişki içinde yer alır (Wadham, 2007:25). Askeri kurumlar belirgin bir şekilde yaşam, ölüm ve savaş ile ilgilenmektedir. Temel işlevleri meşru şiddeti organize etmek ve kullanımını denetlemektir (Gerth ve Mills, 1954:26). Bu yükümlülüğü yerine getirirken askeri kurumlar, dış tehditleri püskürterek veya iç tehditlere karşı güç kullanarak devleti korumaktadır. Akıl, düzen, disiplin ve rasyonel bir kuralın ifadesini temsil eden ordular demokrasinin koruyucuları, yeni toprakların sömürgecileri, kamu yararı savunucularıdır. Mülkiyet, hukuk, yönetim ve toplum; birçok yolla oluşan düzensizlik ve kaosa karşı son engel olarak anlaşılan ordu aracılığıyla kurulmaktadır. Böylece ordular insanın kutsal alanı, disiplinli koruyucunun evi, aklın somutlaştırılmasıyla birlikte sivil, politik, teknolojik ilerleme ve aydınlanma vizyonudur.

Orduların bünyesinde askeri güç olarak yer alan erkekleri ötekine karşı şiddet kullanmaya ikna etmek için vatanseverlik güçlü bir araç olmuştur. Geleneksel toplumda savaşan erkek imgesi, çağdaş toplumlarda milliyetçilik kavramıyla birleştirilmiştir. Çiğdem Akgül milliyetçilik konusunda araştırma yapan Anne McClintock gibi kuramcıların “milliyetçi söylemde ulusun bir aile benzetildiğini ve bu ailede kadın ve erkeğin ataerkil sistemin özdeşleştirdiği geleneksel rollerini oynadıklarını” belirttiğini aktarmaktadır (Akgül, 2010:13). Cinsiyetlendirilmiş anlamların oluşumunda milliyetçilik, erkeği kadına göre üstün konumlandırılan ataerkil geleneklerden yararlanmaktadır. 20. yüzyılda imparatorlukları bir kenara bırakan antikolonyal ve milliyetçi hareketler, bu sömürgeci ekonomik ve politik ilişkilerin bazı yönlerini bozmuş, ancak ulusal cinsiyet düzenlerinin yapısı ve işleyişinde çok az değişiklik yaratmıştır. Sömürge sonrası patriarkiler, sömürgeci ataerkil yapıların yerini almış ve erkeklik günümüz devletlerinde örgütleyici bir ilke olarak yerleşmeye devam etmiştir. Cynthia Enloe de milliyetçi hareketlerin erkek gururu ve ayrıcalığına dayandığı ölçüde,

küresel sistemdeki devlet sayısındaki artışın sistemin veya onu çoğaltan devletlerin dönüşümü ile sonuçlanmayacağını belirtmektedir (Enloe, 1990:64).

Erkeklik ve savaş arasındaki kesişme, sadece erkekler tarafından işgal edilmeyen bir alandır. Tarihsel olarak savaş alanında aktif görev alarak bulunmaları da kadınlar, destekleyici rollerde, erkekliğin askeri üretimlerinde yaşamsal karakterleri oluşturmaktadır. Evdeki kadınlar, erkeklerin anneleri, kız kardeşleri, kızları, sevgilileri ve işgücündeki geçici yedekleri olarak hizmet ederler; savaş alanında ise kadınlar tehdit edilecek ve ihlal edilecek düşman erkeklerin mülkiyeti, fahişeleri, yardım ve konfor sağlayıcıları olarak sığınakları arasında yer almaktadır. Hem kadınlar hem de erkekler savaşın izleyicileri ve tüketicileridir. Savaşlar kahramanlık, vatanseverlik, gurur ve sadakat sergilemek; görev ve fedakârlık yapmak için sağlanan fırsat olarak değerlendirilmektedir (Nagel, 2007:626-9).

Erkekler, savaş zamanlarında erkekliğin yürürlüğe girmesinde ortak olarak sadece kadınlara değil hemcinslerine de bağımlıdır. Diğer erkeklerle hem arkadaş hem de düşman olarak iş birliği yapar. Erkekler, dostlar olarak iyi bir dövüşle savaşmak için birbirine bağlandıkça, arkadaşlarla güçlerini kardeşler ve silahlı erkekler grubu olarak birleştirmektedir. Ayrıca, güvenilir ve başarılarıyla övünen düşmanlar olarak hizmet etmek için düşman erkeklere güvenmektedir. Rakiplerini çatışmanın ölümcül kucağına katılmaya davet ederek düşmanlarını yakın tutmak için savaş hatlarına uzanırlar. Erkekler savaş tiyatrolarındaki hem müttefiklere hem de muhaliflere güvenirken dövüş sanatlarındaki takım arkadaşları, erkekliğin askeri gösterilerindeki ortak yıldızlardır (Nagel, 2007:628).

Savaştaki şiddet konu ve kavram olarak sanat yapıtlarında yer alırken etkilenen öznelere de görünür kılar. Şiddet temsillerinde çoğunlukla şiddete maruz kalanın deşifre edilerek betimlenmesi, vahşetin failer üzerinden değil de kurbanlar üzerinden kurulan ilişkiyle algılanmasını sağlamaktadır. Bu temsillerde fail imgesinin nasıl tasvir edildiği, gerçek faillerin görünür olup olmadığı, nasıl yorumlandıkları ve bunların ardında yatan sebeplerin tartışılması gerekmektedir. Şiddet içeren olgularda, tek zarar gören taraf kurbanlar gibi algılanmakla beraber failerin uğradığı manipülasyonların anlaşılması da şiddeti onarma açısından olumlu katkı sağlayacaktır. Sanat yapıtlarının güç ilişkilerine

dair anlam yüklenen imgeleri içermeleri, yapıtlardaki fail ve kurban imgelerinin yanı sıra sanatçının kendisinin bulunduğu pozisyonu da tartışmalı duruma getirmektedir. Stanley Cohen (2001:14) “vahşet üçgeni” olarak adlandırdığı sac ayağının bir köşesine kurbanları, ikinci köşesine failleri, üçüncüsüne ise bu vahşeti gören ve ne olduğunu bilen tanıkları yerleştirir. Fail, kurban ve tanık olarak imlenen bu üç kimliğin birbirine geçişli bir yapı oluşturduğunu belirtir. Sanatçının bu üçgenin tam olarak neresinde konumlandığı ise şiddeti yeniden üreten rolüyle muğlaktır.



Resim 1: Jacques-Louis David, *The Oath of the Horatii*, 1784.

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

Savaşın, terörün, nükleer tehditlerin, etnik temizliğin, sivil huzursuzluğun ve ekonomik çöküşün yaşandığı çağımızda, şiddetin çerçeveleme, aracılık etme ve temsil stratejileri yoluyla düzenlenme biçimlerini eleştirmek önem kazanmıştır (Matthews ve Goodman, 2013:1). İmgenin sanatsal bir dille aktarımının başladığı tarih öncesi çağlardan günümüze kadar devam eden savaş betimlemelerinde yer alan figürler savaş karşıtı yapıtların artmaya başladığı son yüzyıla kadar çoğunlukla bir kahramanlık anının ölümsüzlüğünü ve düşmanın yenilgisini ifade etmiştir. Devlet, ordu ve savaş ekseninde şiddet konusunu ele alan ve savaşın yıkıcı etkisinden çok kahramanın etkisinin betimlendiği bu sanat yapıtları birçok temsilin yanı sıra failin ataerkil özelliklerini yansıtan temsilleri de içerir. Savaşın ve savaşa bağlı şiddetin temsil yoluyla aktarılması ve ideolojik bir malzeme olarak kullanılması bu temsillerin ötesinde yatan dehşetin algılanmasını ise karmaşık bir zemine oturtur. Jacques-Louis David'in 1784 yılında yaptığı *The Oath of the Horatii* (Resim 1) (Horatilerin Yemini) tablosu veya Antoine-

Jean Gros'un 1806 tarihli *The Battle of Abukir* (Resim 2) (Abu Qir Muharebesi) yapıtı da ataerkil bir anlayışla eril utkunun betimlendiği savaşın erkeklik, kahramanlık, zafer olarak sunulduğu örneklerdendir.

The Oath of Horatii erkek silahşörleri bir ant anında cesur ve insanüstü güce sahip mitsel bir anlatımla yüceltirken (Becker ve Eagly, 2004: 163-178) kadınları güçsüz, korunacak figürler olarak betimler. Bu yapıtta güçlü ve savaşçı erkekler dikey pozisyonda, parlak renklere bürünmüş olarak kompozisyonun merkezine yerleştirilmiştir. Dinamik görünümüleri sağdaki birbirine sokulmuş yaşlı kadın figürlerle tezat oluşturur (Solomon-Godeau, 1997). Kahramanlık fiziksel güç, zekâ ve cesaret gibi özellikleri barındıran erkeklikle özdeşleştirilirken kadınların görünümüleri de savunmasızlık, güçsüzlük, boyun eğme gibi tanımlamalarla eşleşmektedir. Üreme faaliyetlerinin birçok ortamda hareketlerine getirdiği kısıtlamalardan dolayı (bu kısıt olmasaydı “vah dünyanın haline!” derirtecek bir nedensellik) insanlık tarihinde özellikle savaş alanlarında elde edilen kahramanlık kadınlara uygun olmayan bir erkeklik kavramı olmuştur (Wood ve Eagly, 2002:704). Thomas Carlyle'e göre dünya tarihi de işte bu kahraman, erkek, büyük insanların biyografisinden başka bir şey değildir (1841:12). Savaş ise elden ele ganimet olarak dolaşan kadınlar adına yapılmaktadır. Bu anlayışla bugün vatana ait sınırların kadın bedeniyle özdeşleştirilmesi arasında benzerlik bulunmaktadır.



Resim 2: Antoine-Jean Gros, *The Battle of Abukir*, 1806.

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

Gros'un tablosunda da onca vahşetin içindeki komutan beyaz atının üstünde tüm asaleti ve ihtişamıyla endamını gösterir. Savaş dehşeti içinde neredeyse ona hiç kan değmemiş, asaletinden bir şey kaybetmemiş hatta kutsallık atfedilmiş şekilde betimlenir. At

üzerinde savaş kahramanları günümüzde halen anıtsal heykeller olarak hemen hemen tüm şehirlerde bulunmaktadır. Bu heykeller savaşçı, cesur, yenilmez, kahraman erkeklik olgusunun altını çizer. Zeynep Yasa Yaman da “meydana yukarıdan bakan yüksek bir kaide üzerinde, erkekliklerini, gençliklerini, atletik oluşlarını vurgulayan, muzaffer ve mesafeli bir duruşta, askeri, törensel ya da özenle seçilmiş giysiler içinde, heykelleştirilmiş ve idealleştirilmiş olarak kamuya sunulurlar” sözleriyle bu anlayışı ifade etmiştir (2011:70). Yaman’a göre bu heykeller “ülkelerin kendi geçmişlerini kutlamanın ve yaratmanın bir aracı olarak ulus devletlerin takıntısı haline” gelmiştir (2011:76). Heykeli dikilen liderler ulusal idealleri, özgürlüğü ve bağımsızlığı temsil ederler. Kaidenin boşluğundaki at ve atın üzerindeki kahraman figür ise heybetini iki kat yükseklikten sergileme fırsatını bulur. Aralarındaki fiziksel uyumun yarattığı hareket, şahlaniş, yükseliş, başarı, sınırları aşma ve yücelme at bedeniyle kahraman erkek figürünü neredeyse ayrılmaz bir ikili olarak birleştirir.



Resim 3: Hans Haacke, Gift Horse, 2013.

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

At geçmişten bugüne savaş ve zafer temsillerinin merkezinde yer almaktadır. Kahramanlık ise hala kitleleri harekete geçiren, aynı hisleri duyumsatan bir meseledir. Hans Haacke Londra Trafalgar Meydanı’nda boş kaide üzerine yerleştirdiği *Gift Horse* (Resim 3) (Hediye At) yapıtıyla savaşta başarı göstermiş liderlerin meydanlarda konumlandırılan heykellerini kendine has diliyle zamanlar ve kurumlar arası bağlar kurarak eleştirmektedir. Kültürel, toplumsal ve ekonomik güçler arasında kurulan bu bağlantılar; Haacke’nin araştırmalarında öne çıkan sanat dünyasının saklı ekonomi ve politikalarıyla mekanların hikayelerini birleştirir.

Gift Horse hisse senedi fiyatlarındaki değişimi yansıtan finansal bağlantılar ve sanat eserlerine yaptığı açık referanslarla, başka bir hediye olan “Truva Atı”ndan başlayan uzun bir tarihsel yolculuktan gelmektedir. Haacke’nin yapıtında temsil edilen kahramanlık kavramı iskelet at bedeninin içinin tamamen boşaltılmış haliyle savaşçılarla doldurularak hediye edildiği ulusun yıkımına yol açan “Truva Atı”nın kahramanlık düşünceleriyle ilişki kurmaktadır. Aynı zamanda İngiliz sanatçısı George Stubbs’un 1766 tarihinde yaptığı meydandaki müzede sergilenmekte olan *Whistlejacket* (Resim 4) isimli tabloya da atıf yapar. Ekonomi piyasanın borsada atan nabzına yaptığı göndermeyle de İngiltere’nin büyük ekonomisti Adam Smith’in *Wealth of Nations* (Ulusların Zenginlięi) kitabını hatırlatır.



Resim 4: George Stubbs, *Whistlejacket*, 1766.
(Görsel Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/george-stubbs-whistlejacket>)

Stubbs Leonardo’nun insan anatomisi üzerindeki çalışmaları gibi at anatomisini detaylı araştırmış ve bu konuda Delacroix, Gericault, Degas ve Picasso dahil olmak üzere o dönemin ve sonrasında birçok sanatçısını etkileyen kalın, detaylı bir desen kitabı hazırlamıştır (Hughes:1984). Stubbs’ın bütün bağlamlarından kopararak bir kral portresinin yapılmasına layık görülen tuval üzerine tek başına bir atı resmettiği tablosundaki figür, aynı meydanda bulunan *National Art Gallery*’nin kapısından Erika Longmuir’in aktardığı biçimde (2016) “korku dolu gözlerle” meydana bakmaktadır. Haacke de ölmüş at bedenini tüm ona eklenen dizgin, yular, eyer gibi aksesuarlardan sıyrıp; savaş alanı, yarış alanları, asker kahramanlardan yalınlaştırarak Kral IV. William’in vaktinde mali yetersizliklerden dolayı dikilemeyen heykelinin boş kaidesine

Gift Horse'u konumlandırmıştır (Hood:2005). Sürücüsü olmayan atın iskelet bedeni üzerinde taşınması gereken kahramanın yokluğunu vurgulayarak erkek egemen anıt dilini eleştirmektedir. Atın eti sıyrılmış röntgen imgesi, tüm belleği arındırır ve yürüyen aksamı ortaya çıkarır. İskeleti oluşturan kemiklerin boşluklarından örülü bu paradigma aynı zamanda bedeninin geçiciliğini vurgular. Zamansal bağlamda kurduğu ilişki, hediye paketlendiği kurdele şeritten akan Londra Menkul Değerler Borsasının eşzamanlı hisse fiyatlarıyla (Kavcar, 2015:770) güçlenerek paranın zamansal değerini çağırıştırır. Kurban kavramıyla ilintili açık çağrışımlar içeren hediye kavramı böylece çarpıcı olarak öne çıkmaktadır. Görmenin belleğinden yararlanarak at imgesinin taşıdığı yükü bugüne aktarır. Piyasanın nabzını yansıtan bu hediye kurdele failin paranın hâkim olduğu piyasada gizli olduğunu işaret eder.



Resim 5 ve 6: Martha Rosler, Savaşı Eve Taşımak, 1967-72.
(Görsel Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/martha-rosler-savasi-eve-getirmek-1967-2004/3674>)

“Savaşı Eve Taşımak” isimli kolaj serisiyle (Resim 5 ve 6) Martha Rosler ise piyasanın savaşa olan etkisini izleyicinin bizzat kendisinin yaptığı tercihleri öne çıkararak vurgular. Rosler bu kolajlarda savaşın çok uzakta olduğunu düşünen, onu televizyondan izleyen, olaylara seyirci kalan, tüketim konforu içinde kendi rahatına kapılmış izleyicinin ev özel yaşamına hem savaş kurbanlarını hem de savaş şiddetinin görünen faillerini dahil ederek şiddetin izleyicinin kendi özel yaşam şartlarında başlamış olabileceğine dair bir görüntü yaratır. Mahremiyeti çağırıştıran evin içinde kişiye sağlanan konforun dışarıda bir bozulmaya yol açabileceğini vurgular.

Günümüzde savaşın yol açtığı en büyük felaketlerden biri yurtlarını, evlerini, topraklarını terk etmek zorunda kalan insanların varlığıdır. Her canlının yaşamını sürdürmeye hakkı olduğu dünyada, savaş nedeniyle insanlar sürüler halinde yer değiştirmek zorunda kalmaktadır. Rosler’in işinde küresel çapta yaşanan bir vahşet bireylerin sınırlarının içine, evlerine, bedenlerine nüfuz eder. Kişinin kendine ait bedeninin sınırı evin sınırına ve giderek özel mülkiyet sınırını aşır ülkenin sınırına ulaştıkça bazı bedenlerin mahremiyetine dayanan hak ihlalleri de yaşanmaktadır. Bu ihlaller genellikle tüketimin körüklendiği, mülkiyetin korunduğu, barındırdığı şiddetin gizli hareket ettiği, failin ise pek görünür olmadığı sistemler içinde gerçekleşmektedir. Rosler günümüzde sınır kapılarına yığılmış milyonlarca mültecinin canhıraş sınırı geçmek için verdiği mücadeleyi; sanatsal bir müdahaleyle, vahşeti yaşatan failin görünen imgesiyle birlikte sınırdan geçirip evin içinde konumlandırır.



Resim 7: Jumana Emil Abboud, Smuggling Lemons, 2006.
(Görsel Kaynak: <https://trap.no/en/project/smuggling-lemons>)

Ev içinde elde edilen konforun bu imkanlardan yoksun olana ne kadar açılabileceğini, evini geride bırakarak kaçmak zorunda kalan Jumana Emil Abboud “Limon Kaçakçılığı” video yapıtında (Resim 7) sorgulamaktadır. Bu videoda sanatçı geride bıraktığı evinin bahçesinde yetiştirdiği limon ağacının meyvesini yanında taşır. Böylece limon da yaşanan acının ve geride bırakılanla yanında götürülebilenin bir simgesi olarak sınırların geçildiği bir yolculuğa çıkar. Abboud’un meyveyle birlikte yaptığı yolculuğun hangi evin sınırlarını geçip leziz bir salataya veya daha iyisi ağaca dönüşebileceği mültecilerin yaşam şartlarının oluşturulup oluşturulamayacağına yönelik önemli bir eleştiridir.



Resim 8: Rabih Mroué, Grandfather, Father and Son, 2010.
(Görsel Kaynak: https://www.metropolism.com/nl/reviews/22441_rabih_rabih)

Kavramsal işlerin içine girmek izleyicinin kendi sorumluluğundadır. Kavramsal sanat izlenirken bir anda büyüleyici bir aydınlanma yaşanmaz. İzleyicinin bakması, görmesi, anlaması, bilmesi gerekmektedir. Kavramsal Sanatın izleyiciden aşırı çaba isteyen formal özellikleri, failin ve onun ataerkil özelliklerinin gizliliğinin ancak izleyicinin kendi çabasıyla ortadan kalkabileceğine dair perspektifler oluşturur. Rabih Mroue'nin yaşamı kesintiye uğrayan ailesinin bilimsel çalışmalarını sergilediği yerleştirmesi de bilme arzusuna değinmektedir. Rabih Mroué'un, 2010 tarihli *Grandfather, Father and Son* (Büyükbaba, Baba ve Oğul) yapıtı (Resim 8) izlenebilecek politikaların seçiminin önemine doğrudan dikkat çekmektedir. Bu enstalasyonda sanatçı büyükbabasının kütüphanesi için oluşturduğu indeks kartlarını sergiler. Artık anlamsız olan bu indeks kartları, sadece eskimiş bir sistemin işaretleridir. *Dialectics in Islam* kitabının yazarı olan büyükbabası önceleri dini bir akademisyenken sonra komünist olmuştur. Kitabın üçüncü cildini yazmaya başladığı sırada suikaste kurban edilir. Enstalasyon aynı zamanda sanatçının matematikçi olan babasının Fibonacci dizileri üzerine yazılmış hiç yayınlanmamış tezini içermektedir. Bu tezin yazıldığı 1982 yılında Lübnan İsrail tarafından işgal edilmiş ve sivil savaş en üst seviyeye ulaşmıştır. Savaş yıllarında babasının soyut matematik çözümleri üzerine yaptığı yoğun çalışma Mroue'nin de bilinçlenmesinin önünü açar. Bombaların yarattığı terör, tam da kendi evinin üstüne düşmüştür. Sanat eserinin şiddetin yıkıcılığını göstermesi görünenin sadece görüldüğü kadar kalmasıdır. Halbuki eşeledikçe aslında alternatif olarak kaybolan birçok şeyi açığa çıkarır. Mroue'nin yerleştirmesi de savaş kurbanları üzerinden anlatılan bir şiddet

eylemiyken izleyiciyi soktuğu ikircikli konumla, kavramsal sanatın imkanlarını kullanarak izleyicinin kendisinin rolünü sorguladır. Yerleştirme failin görünürlüğünü yarım kalmış kitap ve matematik çözümleriyle açığa çıkarır. İzleyici de kavramsal sanatı anlamak için harcayacağı zamana bağlı bilme edimini yarım bırakmaya hevesli olduğu ölçüde kurbanlardan biri olma konumundadır. Savaş şiddetinden uzaklaştıran alternatifleri anlamak ve değerini nesilden nesile genetik dizinsel olarak kavramak failin şiddet edimine karşıt yeni yapıcı bir failliğin yeşermesini de olanaklı kılacaktır.



Resim 9: Anselm Kiefer, *Occupations*, 1969.

(Görsel Kaynak: <https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-420/public/images/fig1occupationsininterfuktionen1975-openingpage.jpg>)

Failin görünürlüğünü tartışan bir diğer yapıt da Anselm Kiefer'in *Occupations* (Resim 9) (Meslekler/İşgaller) adlı çalışmasıdır. Kiefer failin belleklerdeki kalıcılığını kendini Adolf Hitler'in imgesiyle özdeşleştirerek sunar. Sağ elini kaldırarak kendini takip etmesi beklenen halkının olmadığı boş manzaranın önünde durur. Kiefer'in bu eylemi kitlelerin karşısında değil manzaranın karşısında yapıyor oluşu ve çalışmasına verdiği isimle, bir ele geçirme olgusunu sunması failin yaşıyor olduğuna dair açık çağrışımlar içermektedir. Hitler'in karşısındaki topluluğun da aynı hareketi yaptığı göz önüne alındığında Kiefer'in hareketin tekrarlanma ve yayılma eylemine işaret ettiği bir işgal

eyleminin söz konusu olduğu düşünülebilir. Bu eylem, Hitlerin arzusundan topluluğun arzusuna dönüşen, failden faillere geçen, düşünsel bir işgaldir. Kiefer'in yapıtındaki belleğe yönelik imge de bu düşünsel eylemi işgalden hatırlamaya çevirmektedir. Manzaradaki boşluğu dolduracak olanlar ise failer değil tanıklıklardır. Bir diğer deyişle izleyicilerdir. Hasan Özgür Top ise bu boş manzarayı failin figürünü ve yaydığı dehşeti çıkararak oluşturur. Top *Iraq or Syria* (Resim 10) (Irak veya Suriye) isimli video yapıtta gerçekleştirdikleri katliamı kaydederek yayan İşid propaganda kasetlerinde görüntülenen şiddeti tamamen ortadan kaldırıp arka plandaki manzaraları birleştirerek yeni bir yeryüzü kolajı oluşturur. Kiefer'in boş manzarasından Top'un boşaltılmış manzaralarına geçildiğinde, insan figüründen oluşan fail imgesinin varlığı ve yokluğunun bilme eylemiyle de düşünsel yolculuktan geçeceği söylenebilir. Bilinci yapılandıran doğru bilgi, kaosun içinde, belki de izleyicinin boş bir manzara karşısında sanat sorgulaması sırasında görünür olabilir.



Resim 10: Hasan Özgür Top, *Iraq or Syria*, 2018.
(Görsel Kaynak: <http://hasanozгурtop.com/portfolio/landscape-studies/>)

Devlet yönetiminin başındaki kişilerin sanat yapıtlarında yer alması oldukça uzun bir geçmişe sahiptir. Belki de sanatın ve devletin var olduğu ilk zamanlara kadar uzanır. Devleti yönetenler kendi imgelerini sanatçıları görevlendirerek oluşturmalarının yanı sıra iradeleri haricinde de sanat yapıtlarının konusu olmuşlardır. Jorge Galindo ve Santiago Sierra'nın *Los Encargados* (Resim 11) (Sorumlular) yapıtı da açıkça gösterilse dahi sorumluların tam olarak görünemeyeceklerini vurgulayan bir çalışmadır. Galindo ve Sierra yönetimde olan politikacıların bizzat kendi imgelerini resmi geçit gibi devlete ait törensel bir medyumla sunarlar.



Resim 11: Jorge Galindo ve Santiago Sierra, Los Encargados, 2012.

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

2012 yılında çekilen bu videoda birincisi “İspanya Kralı I. Juan Carlos’a ait, diğerleri ise kronolojik sırayla İspanya’nın Franco sonrası dönemde görev yapan başbakanları; Adolfo Suárez, Leopoldo Calvo-Sotelo, Felipe González, José María Aznar, Jose Luis Rodriguez Zapatero ve Mariano Rajoy”a ait olan (Amado, 2010:159) beyaz gömlek ve kravatlarıyla söz konusu şahısların resmi pozisyonda oldukları dönemi imleyen siyah beyaz portreleri; siyah sedan arabaların üzerinde baş aşağı geçit yapmaktadır. Bu yapıyla sanatçılar Madrid’in ünlü *Grand-Via* Bulvarında gerçekleştirilen bir kamusal alan müdahalesini kurgulayarak video yapıta dönüştürürler. Normal bir Madrid gününde caddedeki arabaların arasında devam eden geçit töreni etrafındaki yayalar, taşıtlar, binalar, çeşitli reklamlar, şehrin simgeleri ile gündelik hayatın sesleri içinde ilişki kurar. Kapitalist dünyayı inşa eden gizli saklı iktidar güçlerini araştıran sanatçılar için “bir ‘karşı-propaganda’ filmi olarak tanımlanan bu kamusal alan müdahalesi, sanatçıların ülkenin bugünkü trajik ekonomik çöküşünden sorumlu tuttıkları, İspanyol devletinin başındakilere yönelik keskin ve doğrudan bir itham niteliği” taşımaktadır (Amado, 2010:159). Portreler bankaların, Pentagon’un, Roma’nın, arazi sahiplerinin, ordunun çıkarlarını temsil eden rejimin görünen yüzleridir. Kötülüğün bir başlangıcı vardır ve sanatçılar bu başlangıcın günümüze kadar gelen Franco rejiminin siyasi elitleri tarafından yönetilen “Geçiş Dönemi” dolandırıcılığı olduğunu söylemekte, yapıtı

“sorumlular” olarak adlandırmakta, büyük sahtekârlığın sorumlularını işaret etmektedir (www.peramuzesi.org.tr).

Sanat yapıtının ekrana yansıyan lensinden izlenen törene eklenen müzik 1905 yılında Polonyalı işçilerin marşı olan Sovyet marşı *Varsoviana Soviética*’dır. Marşın ahenkli temposu ve hareketli görüntüdeki motorize konvoyun ihtişamlı ciddiyeti, yirminci yüzyıl rejimlerindeki devlet iktidarının gözlüklerini çağrıştıran estetiğinin otoritesine katkıda bulunmaktadır. Yoksullukla yeterince mücadele edemediği düşünülen yönetimlere karşı ayaklanan işçilerin marşı tam da onların işaret ettiği geçiş dönemi liderleriyle birlikte sunulmaktadır. Portrelerin büyük boy ölçeği, kamusal gösterilerinin törenselliği ve yaya trafiğinden belirgin bir şekilde ayrılması, geçit töreninin seyirlik karakterini izleyicilerle mesafe koyarak yapılandıran bir devlet gücü simülasyonunu temsil etmektedir. Bazen iki ve üç kanallı görüntüye dönüşen videoda baş aşağı gelen devlet adamları tersine çevrilirken dünyanın düzeni tersten görünmeye başlamaktadır. Normal akıştaki olağanlıkla yönetim arasında zıtlık törenin izlendiği kurgu göz üzerinden iktidarın baş aşağı konumuna dayalı yeni bir hiyerarşi önermektedir.

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

Los Encargados videosunun farklı mekanlara taşınarak tekrar gösterilmesi, kurduğu yeni ilişkilerle sergilenen kültürel ve tarihsel olguya yeni eklemeleri olanaklı kılmaktadır. Her zaman olduğu gibi bu video yapıtıyla karşılaşan izleyici sanat yapıtına ayırdığı zaman dilimiyle de Madrid’deki geçit törenini canlı gören izleyicilerle davranışları açısından bağlantı kurabilecektir. Canlı ve interaktif olarak izlenmesi kayda alınan görüntüde olağan bir durum olgusu gibi görünse de o zaman diliminde göze takılan görüntü izleyici için daha derin sorgulamaları doğurabilir. Video izleyicilerinin

gerçek olayı izleyenlere göre kurduğu bağlantılarda değişkenlik gösteren sonuçlar olabilir. Bu bağlamda sanat yapıtının küresel değişebilirliği veya sabitliği de video sanatının sunduğu olanaklardan biridir. Yapıtın sunulduğu şehir veya ülke gibi izleyici de değişmektedir. Belki de değişmeyen ve evrensel olarak değer kaybetmeyen olgu yönetimler ve yönetimden sorumlu olanların benzerliğidir.

Bilinen fakat söylenmeyen bir sır, ancak kamunun görgü kurallarını aşması, alışkanlıklarını delmesi ile kamusal alanda konuşulmaya ve görülmeye başlanabilecektir. Bu anlamda videonun sunduğu performans sadece bir temsil değil; şehir hayatında akan trafik ve yaya ritminin kesintiye uğratılması, kamusal alanda konuşulmayan ve söylenmeyen bir şeyin seyirliğe dönüştürüldüğü bir durumdur (Synder, 2015:117-118). “Sorumlular” bir cenaze veya kutlamaya ait törensel bir gösteriye dönüşmüş, bir araya getirilerek görünür hale getirilmiş, birbirlerine benzeştirilmiş, birbirlerine yakınlaştırılmış, birbiri ardına dizilmiş, hepsi ters çevrilmiş, aynı hizaya çekilmiştir.

Bir ülkenin yönetimi yasama, yargı ve yürütme yetkisi altında geliştirdikleri sistemler aracılığıyla gerçekleşir. Bu sistemler de belirli kurumsal yapılar oluşturarak belirlenen politikaları ve yönetim biçimlerini uygularlar. Toplumsal yaşamın ekonomik, politik, sosyolojik boyutlarını belirleyen ve etkileyen yönetim anlayışı çoğu kez demokratik yollarla seçilmiş kişilerin iradesini de temsil ederler. Byung-Chul Han’a göre “Bir şiddet eyleminin gerçekleştiği durum sıklıkla sisteme, sisteme içkin bir dokuya gömülüdür. Şiddetin gözle görünür, dışa vuran biçimleri de bir iktidar düzenini pekiştiren ve sürekli kılan, fakat göze görünmekten kaçınan örtük yapılara bağlıdır... Sosyal sisteme içkin olan yapılar, adaletsiz koşulların süregitmesini sağlar. Eşitsiz iktidar şartlarını ve onların sonucu olan eşitsiz hayat imkanlarını, göstermeksizin, örtük bir biçimde yerlerine mıhlarlar. Şiddet kurbanları, bu yapılar görünmez olduğu için, iktidar ilişkilerini hemen kavrayamaz. Zaten iktidarın gücü de buradan gelir.” (Han, 2016:83)

Çağdaş sanat yapıtları çoğunlukla fail üzerinden şiddeti betimlerken hem iktidarın bu görünmez yapısına hem de izleyicinin bu faili ortaya çıkarabilmesi için duyması gereken sorumluluğa vurgu yapar. Failin ataerkil yapısı ise daha gizlidir. Hem olayların

ardında yatan belleği hem de sanatsal içeriğin yaptığı göndermeleri anlamak için izleyicinin biraz daha çaba harcaması gerekecektir. Sanat yapıtlarının eskinin üstüne inşa ederek görünür kıldığı yeni paradigmlar da bu çabanın izleşine katkı yapar. Sanatçıların kullandığı medyumlar da bu bağlamda farklı çerçeveler sunarak izleyiciye alışık oldukları yöntemlerin dışına çıkarak failin ataerkil yapısını da açığa çıkaracak niteliklerinin algılanmasında sorumluluk yükler. Ataerkil failin nitelikleri çoğunlukla konu edilen eril hegemonik sistemin savaş şiddetine bağlı olarak yansıttığı baskın eril figürlerle karakterize edilmiştir. Ordu gibi kurumların failleri kimi zaman doğrudan deşifre edilerek sunulur. Toplumun görme alışkanlıklarını değiştirmek izleyicinin görme alışkanlıklarını değiştirmekle özdeşleştirilmiştir.

*Ayşe Tülay İnce
E-Posta: aysetulayincemail.com

Kaynaklar

- *Akgül, Ç. (2010). “Cinsiyet ve Militarizm”, *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ankara Üniversitesi SBE, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Ankara.
- *Amado, L. E. (2010). *Anne Ben Barbar mıyım?* (13. İstanbul Bienali Rehberi). İstanbul: Mas Matbaacılık.
- *Becker, S. W. ve Eagly, A. H. (2004). “The Heroism of Women and Men”, *American Psychologist* içinde (163-178), Vol.59, No.3.
- *Berktaş, F. (1996). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları.
- *Carlyle, T. (1841). *Heroes, Hero Worship, and the Heroic in History*. London: James Fraser.
- *Christensen, A. ve Rasmussen, P. (2015). “War, Violence and Masculinities: Introduction and Perspectives”, *NORMA: International Journal for Masculinity Studies* içinde (189-202), Vol. 10, No. 3-4.
- *Cohen, S. (2001). *States of Denial*. Cambridge: Polity.
- *Connell, R. W. (1985). “Masculinity, Violence and War”, Patton, P. ve Poole, R. (Ed.), *War/Masculinity* içinde (4-10). Sidney: Intervention.
- *Enloe, C. (1990). *Bananas, Beaches, and Bases*. Berkeley: University of California Press.
- *Galtung, J. (1969). “Violence, Peace, and Peace Research”, *Journal of Peace Research* içinde (167-191), Vol.6, No.3.
- *Gerth, H. H. ve Mills, C. W. (1954). *Character and Social Structure*. London: Routledge and Kegan Paul.
- *Han, B. (2016). *Şiddetin Topolojisi*. İstanbul: Metis.
- *Harris, J. (2006). *Art History: The Key Concepts*. Londra ve New York: Routledge.
- *Hood, J. (2005). *Trafalgar Square*. London: Batsford.

- *Hughes, R. (1984). "George Stubbs: A Vision of Four-legged Order", *Time*, Vol.124, No.21.
- *Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler Bacular Yurttaşlar*. İstanbul: Metis.
- *Kavcar, E. (2015). "Dördüncü Kaide Programı: Boş Kaidenin Güncel Anıtları", *Route Educational and Social Science Journal* içinde (755-771), Volume.2, No.2, April 2015.
- *Lexico, (t.y.) <https://www.lexico.com/definition/patriarchy> (31 Aralık 2019).
- *Longmuir, E. (2016). *The National Gallery Companion Guide*, London: National Gallery Company.
- *Matthews, G. ve Goodman, S. (2013). "Introduction: Violence and Limits of Representation", Matthews, G. ve Goodman, S. (Ed.), *Violence and the Limits of Representation* içinde (1-11). Hampshire: Palgrave Macmillan.
- *Nagel, J. (2007). "War", Flood, M., Gardiner, J. K., Pease B. ve Pringle, K. (Ed.), *International Encyclopedia of Men and Masculinities* içinde (626-629), Londra ve NewYork: Routledge.
- **Online Etymology Dictionary*, (t.y.) https://www.etymonline.com/word/perpetrate?ref=etymonline_crossreference (03 Temmuz 2019).
- *Pera Müzesi (2015). "Bu Bir Müzik Videosu Değil Jorge Galindo ve Santiago Sierra". <https://www.peramuzesi.org.tr/Film/Jorge-Galindo-ve-Santiago-Sierra/798/144> (14 Nisan 2018).
- *Ruether, R.R. (2007). "Patriarchy", *Encyclopedia of Sex and Gender*. Detroit: Thomson Gale, Volume:3.
- *Smith, T. (2013). "Our Contemporaneity", Dumbadze, A. ve Hudson, S. P. *Contemporary Art* içinde (17-27). Wiley and Blackwell, Singapur.
- *Solomon-Godeau, A. (1997). *Male Trouble*. New York: Thames and Hudson.
- *Snyder, J. (2015). *Poetics of Opposition in Contemporary Spain*, New York: Palgrave Macmillan.
- *Yaman, Z. Y. (2011). ""Siyasi/Estetik Gösterge" Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel", *METU JFA*, Cilt.28, Sayı.1.
- *Wadham, B. (2007). "Armies", Flood, M., Gardiner, J. K., Pease, B. ve Pringle K. (Eds.), *International Encyclopedia of Men and Masculinities* içinde (24-26). Londra ve NewYork: Routledge.
- *Walby, S. (1990). *Theorizing Patriarchy*. Oxford: Basil Blackwell.
- *Wood, W. ve Eagly, A. (2002). "A Cross-cultural Analysis of the Behavior of Women and Men: Implications for the Origins of Sex Differences", *Psychological Bulletin* içinde (699-727), Vol.128, No.5.