T.C.
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA ÖLÜM TEMASI VE DAMIEN HIRST'İN YAPITLARINA ÖLÜM KAVRAMI ÜZERİNDEN ÇÖZÜMLEYİCİ BİR YAKLAŞIM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Emel SIKAR GENÇ

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Seher KURT

HATAY/ 2019

ONAY

Emel SIKAR GENÇ tarafından hazırlanan "***ÇAĞDAŞ SANATTA ÖLÜM TEMASI VE DAMIEN HIRST'İN YAPITLARINA ÖLÜM KAVRAMI ÜZERİNDEN ÇÖZÜMLEYİCİ BİR YAKLAŞIM"*** adlı bu çalışma jüri tarafından lisansüstü öğretim yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile ***RESİM ANASANAT DALINDA YÜKSEK LİSANS TEZİ*** olarak kabul edilmiştir.

--/ -- /2019

Jüri Üyeleri	**İmza**
Doç.Dr. Seher KURT	
Dr.Öğr.Üyesi Nami Eren BEŞTEPE	
Doç. Dr. Cüneyt KURT	

Emel Sıkar Genç Tarafından Hazırlanan "***Çağdaş Sanatta Ölüm Teması ve Damien Hirst'in Yapıtlarına Ölüm Kavramı Üzerinden Çözümleyici Bir Yaklaşım"*** adlı tez çalışmasının yukarıda imzaları bulunana jüri üyelerince kabul edildiğini **onaylarım.**

Doç. Dr. Mustafa Onur KAN

Enstitü Müdürü

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezde yer alan bilgilerin tamamının akademik kurallara ve etik İlkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Söz konusu kural ve ilkelerin gereği olarak tezde yararlandığım eserlerin tamamına uygun bir şekilde atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (...../...../20….)

Emel SIKAR GENÇ

ÖNSÖZ

“Çağdaş Sanatta Ölüm Teması ve Damien Hirst’in Yapıtlarına Ölüm Kavramı Üzerinden Çözümleyici Bir Yaklaşım” olarak adlandırılan bu araştırmada, ölüm kavramının sanattaki anlam içeriğine odaklanarak, Damien Hirst’ün ölüm üzerine geliştirdiği yeni ifade biçimleri incelenmiştir. Bu araştırma süreci içerisinde önerilerini ve zamanını esirgemeyip değerli bilgilerini tüm inceliğiyle, sonsuz enerji ve sabrıyla aktaran değerli danışmanım Doç. Dr. Seher KURT’a teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca bu süreç içerisinde kütüphanesinden yararlanmama izin veren Doç. Dr. Cüneyt KURT’a sevgi ve saygılarımı sunar, her zaman yanımda olan arkadaşım Musa BAĞ’a, beni ben yapan anneme, inançla sabır gösteren eşime ve bu süreçte bensizliğe katlanmak zorunda kalan oğlum Rayan’a tüm içtenliğimle teşekkür ederim.

Emel SIKAR GENÇ

ÇAĞDAŞ SANATTA ÖLÜM TEMASI VE DAMIEN HIRST'İN YAPITLARINA ÖLÜM KAVRAMI ÜZERİNDEN ÇÖZÜMLEYİCİ BİR YAKLAŞIM

Emel SIKAR GENÇ
Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2019
Danışman: Doç. Dr. Seher KURT

ÖZET

"Çağdaş Sanatta Ölüm Teması ve Damien Hirst'in Yapıtlarında Ölüm Kavramı Üzerinden Çözümleyici Bir Yaklaşım" konulu yüksek lisans tezinde, öncelikle ölüm kavramının sanattaki anlam içeriği üzerindeki etkileri dönemlere bağlı olarak incelenmiş, daha sonra da Kavramsal Sanat kapsamında Damien Hirst'in ölüm temalı çalışmaları irdelenmiştir.

Tez dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, tezin amacı, önemi, veri toplama tekniği ve temel kavramlar açıklanarak araştırmanın yöntemine yer verilmiştir. İkinci bölümde, insan yaşamının özündeki en temel gerçeklik olarak bilinen ölüm kavramı, ölüme karşı duyulan bilinmezlik, yarattığı hiçlik duygusu, korku ve kaygılar üzerinden felsefi, dini yaklaşımlar çerçevesinde irdelenmiştir.

Üçüncü bölümde, ilk olarak ölüm kavramının en eski büyü ve ritüel kapsamındaki bakış açısına değinilmiş, göstergelerle çalışan, simgesel, kurmaca bir dünya yaratan Ortaçağ evren tasarımındaki salt öteki dünyayla ilgilenen ölüm imgeleri incelenmiştir. Rönesans'ın öte dünyadan, bu dünyaya evrilen gözlerindeki ölüme bilimsel yaklaşımlarla gelişen yeni ifade biçimleri, Romantizmin, yalnızlık/hiçlik duygusuyla medeniyetten kaçarak doğaya sığınan ölümün diğer içselleşmiş yüzlerine değinilmiştir. Sembolizmin, kadın güzelliğin ardında gizlenen ölüm simgelerinden, Ekspresyonistlerin, ölümü en değerli şey olarak gören anarşist yaklaşımlarından, Dadacıların, saçma kavramından yola çıkarak ölümle dalga geçen üretimlerden, Kavramsal yönelişlerin getirdiği açılımlar doğrultusunda seçilmiş örneklerden yola çıkılarak ölüm temasıyla ilgili öz ve biçim dönüşümleri incelenmiştir.

Dördüncü bölümde ise biyografik çözümlemeye dayalı olarak sanatçı Damien Hirst'ün yaşamı, yaratım süreçleri araştırılmış, farklı malzeme ve tekniklerle, ölüm kavramına getirdiği yeni bakış açısı, bireysel bir çıkış olarak incelenmiştir. Bu süreçte, Hirst yola çıktığı öncülde, grafiksel görüntüler karşısında oluşan güven sonucunda, ölümü gerçek olarak deneyimleyebileceğimizi ön görmektedir. Kasıtlı (Ağırlıklı) olarak provokatif sanat eserleriyle vanitaya, güzelliğe, ölüme, yeniden doğuşa, tıp ve teknolojiye hitap eden Hirst, kendinden en çok ölüme yaklaşım tarzıyla söz ettirmiştir. Hayvanların leşlerini formaldehit dolu tanklarda koruyarak ve bunları bir sanat galerisindeki cam vitrinlerde sergileyerek, bizi ölümün boşluğu, kesinliği, sessizliği ile yüz yüze getirmenin oldukça etkili bir yolunu sunmaktadır. Hirst, sinekleri ve kelebekleri yetiştirdiği topluluklarında ölüm temasını başka bir açıdan araştırmıştır. Çalışmalarını üretirken Hirst, çok farklı endüstriyel malzemeler kullanmış ve farklı disiplinlerden de yaralanmıştır. Tank serilerini oluştururken cam, boyalı paslanmaz, çelik, silikon, akriliğin, yanı sıra inek, buzağı, koyun, domuz, zebra, at gibi ölü hayvanlar veya karkasları sanat nesnesi olarak formaldehit çözeltisi içerisinde sunmuştur. Vanitaya yaptığı göndermelerle ürettiği kurukafa serilerinde, renkli boyalarlarla merkezkaç kuvvetinin oluşturduğu tasarımların yanı sıra elmaslarla bezenen kurukafalar ölüm ve yaşamın estetik yargılarını kullanarak irdelenen ölümü gözler önüne sermektedir. Aynı zamanda, vitrin serisi çalışmalarında kan, gövdelerinden ayrılmış hayvan başları, kelebekler, kurtçuklar, sinekler, kül tablaları, sigara paketleri, izmaritler, insan ve hayvan iskeletleri, masa, sandalye gibi nesne veya objelerle cam kafesler içerisinde ölüme dair, nasıl kurgular gerçekleştirdiğine tanıklık edilmiştir.

Bu yaklaşımları sergilerken ana konu olan ölümü kimi zaman en çarpıcı haliyle doğrudan, kimi zamanda dolaylı olarak geleneksel sanat mantığından çok farklı şekillerde ifade etmiştir. Bu bağlamda, sanatçının izleyiciyi "şok etme" tekniklerine, ölüm üzerine geliştirdiği yorumlamalarına açıklayıcı bir bakış açısıyla yer verilmiştir.

ANAHTAR KELİMELER

Kavramsal Sanat, Ölüm, Damien Hirst, Çağdaş Sanat

THEME OF DEATH IN CONTEMPORARY ART AND ANALYTICAL APPROACH TO THE WORKS OF DAMIEN HIRST THROUGH CONCEPT OF DEATH

Master Thesis, Emel SIKAR GENÇ

Department of Painting, Master's Degree Program,2019

Supervisor: Assoc. Doc. Seher KURT

ABSTRACT

In the postgraduate thesis titled "The Death Theme in Contemporary Art and the Resolving Approach on the Concept of Death in Damien Hirst's Works", firstly the effects of the concept of death on the meaning content in art are analyzed in terms of periods, and then within the context of Conceptual Art, Damien Hirst's work on the theme of death is scrutinized.

The thesis consists of four chapters. In the first part, the aim, importance, data collection technique and basic concepts of the thesis are explained and the method of the research is included. In the second part, the concept of death, which is known as the most basic reality at the core of human life, is scrutinized within the framework of philosophical and religious approaches through the unknownness against death, the sense of nothingness it creates, fear and anxiety.

In the third chapter, firstly the concept of death in the oldest spell and ritual point of view has beemn mentioned, the images of death dealing with the other world in medieval universe design, working with indicators and creating a symbolic, fictional world are examined. The new forms of expression developed by scientific approaches to the death in the eyes of the Renaissance that evolved from the hereafter to this world, other internalized faces of the death that took refuge in nature by escaping from civilization with the sense of loneliness / nothingness of Romanticism are mentioned.

The essence and form transformations related to the theme of death are examined by basing on account the symbols of death hidden behind female beauty, the anarchist approaches of the Expressionists who regard death as the most variable, the nonsencial concept of the Dadaists, related to the theme of death from

the productions that make fun of death, and the examples chosen according to the development brought by Conceptual orientations.

In the fourth part, based on biographical analysis, the life of artist Damien Hirst, the creation processes is investigated, the new perspective on the concept of death is examined as an individual exit. Within that period, Hirst predicts that we can genuinely experience death as a result of trust that built upon images of death in a pictographic way. Although Hirst deals with provocative works of art, vanity, beauty, death, rebirth, medicine and technology, he is made noises within his approach to death. He offers an influential way of confronting us with the emptiness, preciseness and quietness of death, keeping animal carcasses in formaldehyde tanks and displaying them in a show glass in an art gallery.

Hirst investigates the theme of death from a different viewpoint raising flies and butterflies in hives. When he produces his works of art, Hirst uses very different kinds of industrial materials, and he practices on different disciplines. Also; building his tank forms for creating a work of art, he uses rustproof glass, stainless steel, silicon and acrylic but also he uses cow, calf, sheep, pig, zebra and horse carcasses in a formaldehyde. Moreover; referring to vanity with his skull series, he reverses understanding of life and death designing skulls with diamonds and colorful dyes just like in a centrifugal force. Besides, in his show glass workings we witness extreme fictions of death seeing extreme works of art exhibited like butterflies, blood, worms, disembodied animal heads, flies; also ashtrays, cigarette boxes and ends, skeletons of animal and human body and other strange objects exhibited in glass tanks.

When Hirst displays his approaches of death, he sometimes carries out a striking way and sometimes a non-conventional way of art. In this regard, this " baggling people's mind " techniques reveal his comments upon death in an explanatory viewpoint. İn this regard the he artist's comments on death in the context of techniques for “shocking" the audience are given

KEYWORDS

Conceptual Art, Death, Damien Hirst, Contemporary Art

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ**……i**
ÖZET VE ANAHTAR KELİMELER**……...ii**
ABSTRACT AND KEYWORDS**……iv**
İÇİNDEKİLER**……vi**
RESİM DİZİNİ**……viii**
KISALTMALAR**……..xv**

GİRİŞ
BİRİNCİ BÖLÜM

1. ARAŞTIRMA HAKKINDA AÇIKLAMALAR……...……3
1.1. Tezin Amacı ve Önemi …….....3
1.2. Tezin Yöntemi ……..……..……3
1.3. Temel Kavramlar ve Tanımlar …….…….….4

İKİNCİ BÖLÜM
YAŞAMIN REDDEDİLMİŞ İKİZİ: ÖLÜM

2. ÖLÜM FENOMENİ……...……...7
2.1 Hiçlik Duygusu- Ölüm Korkusu – Ölüm Kaygısı ……7
2.2. Felsefi Tanımlar Kapsamında Ölüm Olgusu …….....….11
2.3. Dinsel Yaklaşımlar Açısından Ölüm Kavramına Genel Bir Bakış…….14

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
BİLİNMEYENİ ANLAMLANDIRMA

3. ÖLÜM KAVRAMININ SANATTAKİ ANLAM İÇERİĞİNE İLİŞKİN SEÇİLMİŞ ÖRNEKLER
3.1. Ölüm Üzerine Üretilen İlk İfade Biçimleri…….……. 28
3.2. Ortaçağ ‘dan Bir Kesit…….……..31
3.3. Ölüm Üzerine Akıl Oyunları……...…….…….44
3.4.Kavramsal Yönelişler ……..……..82

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
ENKAZDAN HAZİNELER

4. DAMIEN HIRST ……..97

4.1. Çağdaş Biritanya Sanatından Bir Bireysel Çıkış Öyküsü……..99

4.2. Sanatsal İfade Süreçlerine Genel Bir Bakış: Öldürmenin Zarafeti Üzerine Deneyler ve çözümlemeler…….…..102

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ ve TARTIŞMA…….……..132

KAYNAKÇA……..137

RESİM DİZİNİ

Resim-1:Totemizm Örneği ……..……..……..16

Resim-2:Michelangelo Adem ve Havva, 1509-10, Yağlı Boya, Sistin Şapeli…..….17

Resim-3:Giovanni di Paolo, Yaradılış ve Cennetten Kovulus,1445, ahşap üzerine tempera ve altın varak, 46, 4 x 52,1 cm, Robert Lehman Collection, Metropolitan Museum of Art, New York City, Birleşik Devletler……..…18

Resim-4: Katip Thoth, t.y.…….……..……..……...…20

Resim-5:Tanrı Anubis Ölünün Ağzını Açarken, t.y……..……..……..….21

Resim-6:Ölü ve Kuş Seklindeki Ruh, t.y…….……..…....22

Resim-7:Kral Tutankamon'un Mumyası, M.Ö.1324…….……..…….23

Resim-8:Masaccio, Kutsal Üçlü, Fresk,1425-28, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella, Florence……..……..……..25

Resim-9:Mağara Resimleri, Ennedi Mağarası, Çad, Sahra Çölü, Yaklaşık 8000 Yıl…….……...29

Resim-10:Altamira Mağarası…….……..……..29

Resim-11:Altamira, Mağara Resimleri, İspanya, Yaklaşık 25000–12000 Yıl Önce……...…….……....30

Resim-12:İspanya'dan Mozarabik Üsluba Bir Örnek, Aziz Juliet'in Şehit Oluşu,t.y……..……..……..……....32

Resim-13: Aziz Pier'in Haça Gerilmesi ve Aziz Pol'ün Kafasının Kesilmesi, Fresk Tavan Süslemesi,t.y.…….……..……32

Resim-14: Guy Merchant, 1486, 'Ölümün Büyük Dansı' kopyası, tahrip edilen Paris masumlar mezarlığında……...……..….34

Resim-15:Bernt Notke, 1463 tarihli olduğu tahmin edilen "Ölüm Dansı"…….35

Resim-16: Evliya Apollinaris, San Apollinare in Classe Kilisesi…….……..……36

Resim-17: Koimesis-Meryemin Ölümü…….…….……...37

Resim-18: Cimabue; Çarmıha Geriliş, 1270; Altın Yaldız Panel Üzerine Tempera; 336 x 267 cm; Arezzo; Church of San Domenico…….…..……39

Resim-19: Duccio di Buoninsegna, Maesta Altarpiece(verso), Stories of the Passion, 1308-11, Ahşap Üzerine Tempera, Dell Duomo Müzesi, Siena…..……40

Resim-20: Ayrıntı…….……..……40

Resim-21:Nicola Pisano, 1265, Çarmıha Gerilme Sahnesi, Pisa Vaftizhane Müezzinliği, ,İtalya…….……...……41

Resim-22:Giotto di Bondone, Çarmıha Gerilime Sahnesi, 1305-6, Arena Şapeli, İtalya……...……....42

Resim-23:Giotto di Bondone Ölü İsa'ya Ağıt,1305 dolayları, Arena Şapeli, İtalya…….……...…...42

Resim-24:İsa'nın Gömülüşü, Mezmurlar (Zebur) Kitabı El Yazması,1250-1300 Dolayları…...……..43

Resim-25:Andrea Mantegna, Bahçede Izdırap, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 1431-1460, Ulusal Galeri, İngiltere, Londra…….……47

Resim-26:Masaccio,Kutsal Üçlü, 1425-28, Fresk, Santa Maria Novella, İtalya…...48

Resim-27: Pollaiuolo, Aziz Sebastian'nın Şehit Edilişi, 1475, Panel Üzeri Yağlı Boya, 292 x 2023cm, Ulusal Galeri, Londra …….50

Resim-28: Rogier Van Der Weyden, Çarmıhtan İndiriliş, 1464, Meşe Panel Üzerine Yağlı Boya, 220 x 262 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya …….…..…51

Resim-29: Giovanni Bellini, Pieta, 1505, Panel Üzerine Yağlı Yoya, 65 x 90 cm, Accademia Galerisi, Venedik, İtalya ……53

Resim-30: Leonardo Davinci, İsa'nın Son Akşam Yemeği, 1495-98, Santa Maria delle Grazie Manastırı, Milano…….....……..55

Resim-31: Bosch Hieronymus, Yeryüzünün Zevkler Bahçesi, 1503, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 220x389 cm, Prado Müzesi, Madrid……..…...56

Resim-32: Bruegel, Pieter, Ölümün Zaferi, 1562, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 117x162, Prado Müzesi, Madrid……..……..…..…….57

Resim-33: Caravaggio, Kuşkucu Thomas, 1601, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 107x146 cm, Sanassouci, Postdam,…… ……...……58

Resim-34: Georges De La Tour, Madeleine ve Alevler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 118x90cm, Los Angeles……..……..…….....59

Resim-35:Francisco Goya, 3 Mayıs Katliamı, 1814,Yağlıboya, 268x347cm, Prado Müzesi Madrid……..…….……..61

Resim-36:Arnold Böcklin, Ölüler Adası, 1880, Tuval Üzerine Yağlıboya, 111x115cm, Kunst Müzesi, Basel …….62

Resim-37:Arnold Böcklin, Veba, 1898, Tahta Üzerine Yağlı Boya, Kunst Museum, Basel……..…….63

Resim-38:Carlos Schwabe, Mezarcının Ölümü, 1895, Suluboya ve Guaj, 75x55cm, Louvre Müzesi, Paris…….…….……64

Resim-39:Picasso Pablo, Guernica, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 349x776cm, Reina Sofia Müzesi, Madrid…….……..66

Resim-40:Edvard Munch, Hasta Çocuk, 1885, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x118.5cm, National Gallery, Oslo……68

Resim-41:Edvard Munch, Çığlık,1893, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84x66 cm, Ulusal Galeri Oslo……..……..…….68

Resim-42:Velazquez, Pope Masum X'in Portresi, 1650, Tuval Üzerine Yağlıboya Doria Pamphilj Galerisi, Roma, İtalya ……...……...70

Resim-43:Francis Bacon, Sığır Böğürleriyle Çevreleyen Baş, 1954, Tuval Üzerine Yağlıboya, 129,9x121,9cm, Modern ve Contemporary Sanat Galerisi, Newyork…….....70

Resim-44:Kazimir Maleviç, Siyah Kare, 1913/1915, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg, Rusya…….…….....….72

Resim-45:Kazimir Maleviç,1918, Beyaz Üzerine Beyaz Kare, t.ü.y.b. 78.7 x 78,7 cm……...……..……..73

Resim-46: Beckman Max, Gece, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 133 x 153 cm Folkwang Müzesi, Essen Almanya, ……....….……75

Resim-47: George Grozs, Şerefe Noske ! İşçi Sınıfı Silahsızlandırıldı, 1919, Basılı Dijital Copywork, 2322 x1563 cm, Almanya……...…….……76

Resim-48:Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır? 1965, Performans, Schelma Galerisi, Düsseldorf, Almanya ……..…77

Resim-49: Joseph Beuys, Keçe Elbise, 1970, Keçeden Yapılmış Ceket ve Pantolon, Tate and National Galeri, İskoçya……..…...…….……78

Resim-50: Joseph Beuys, Yağ Köşesi, 1968, Performans, 20.1x31.3cm, National Galery, İskoçya …….……...…..78

Resim-51: Jackson Pollock, 1952, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Sır, Cam Parçaları ve Alüminyum, 213 x 489 cm, National Gallery, Avustralya……..……..80

Resim-52: Mark Rothko,1949, İsimsiz (Mor, Siyah, Turuncu, Beyaz ve Kırmızı Sarı), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 207x167 cm, New York,ABD …....…81

Resim-53:Mark Rothko,1970, Tuval Üzerine Akrilik, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC…….……....81

Resim-54:On Kawara, 1966–2013, 20 MAYIS 1981 "Çarşamba", Tuval üzerine Akrilik, 45.7x 61 cm, Guggenheim Müzesi, New York……..…..….84

Resim-55:Andy Warhol, Küçük Elektrikli Sandalye, 1965, Keten Üzerinde Akrilik ve Serigrafi Mürekkep, 22 x 28cm …….…….…….….86

Resim-56:Andy Warhol, "Elektrikli Sandalye Serisi", 1971, Beyaz Kağıt Üzerine Serigrafi……...……..…….86

Resim-57:Anselm Kiefer, Nurnberg Alanı, 1982, Tuval Üzerine Akrilik Emülsiyon, Edythe L. Los Angeles……..…….…….……..87

Resim-58:Christian Boltanski, Reserve, 1988, İkinci El Elbiseler ve Lambalar, Ydessa Hendeles Sanat Vakfı, Canada ……..…….…..89

Resim-59: Christian Boltanski, 1987, Kovalar Lisesi Sunağı (Autel Kovaları), Metal Çerçevelerde 4 jelatin Gümüş Baskı, 88 kutu, 4 lamba, 223 x 238 cm (ARS), New York / ADAGP, Paris…….……...90

Resim-60:Christian Boltanski, Ölü İsviçreli Stoku, 1990, kağıt, 42 elektrik lambaları, kumaş ve ahşap, 2334x4725mm, Tate Foundation Cartier…….…..90

Resim-61:Sophie Call, Mezarlar, 1990, Alüminyum Üzerine Basılmış Jelatin Gümüş Baskı Tryptich, Fotoğraf, 180 x 100 cm, Galerie Crousel Robelin Özel Koleksiyon, İtalya….……...…….……...….91

Resim-62: Felix Gonzalez Torres- İsimsiz,1991, Fotoğraf Baskı, New York ……...92

Resim-63: Maya Lin, Vietnam Gazileri Anıt'ı ,1982, Cilalı Granit Duvar, Washington DC …….……93

Resim-64:Andres Serrano, Morg, (Jane Polis Tarafından Öldürüldü), 1991, Fotoğraf.....94

Resim-65:Andres Serrano- Morg (Ölümüne Bıçaklandı, II), 1992, Fotoğraf……...95

Resim-66:Gunther von Hagens, Beden Dünyaları,1998, Plastinasyon.……..…..….96

Resim-67: Damien Hirst, Morgta Bir Kadavrayla Fotoğrafı……..98

Resim-68: Damien Hirst, Güzel Çizimler Yapma Makinesi , 1993, 415 x 295 mm Kağıt Üzerine Kurşun Kalem…….....…….…….….103

Resim-69:Damien Hirst, Lancet, 1983 – 1985, 305 x 394 mm,Asamblaj, Ahşap, Metal, Deri, Kağıt, Plastik, Yün, Boya, Çivi Tutkal……..….104

Resim-70:Damien Hirst, Hung Up, 1983 ,Asamblaj, 584 x 375 x 38 mm.....104

Resim-71: Damien Hirst, Spot Painting, 1986, 2438 x 3658 mm, Tate Modern Galeri, Londra……..……..……..105

Resim-72: Damien Hirst, İsimsiz (siyah noktalar ile), 1988, , Tuval Üzerine Parlak Boyalar, 2388 x 2134 mm ……..…….105

Resim-73:Damien Hirst, Sinner, 1988, Cam, Yüzlü Yonga Levha, Plastik, Alüminyum, Anatomik Model, Neşter, Farmasötik Ambalajlar, 1372 x 1016 x 229 mm, Londra …….……..…106

Resim-74:Damien Hirst, Sanat Yok; Mektup Yok; Toplum Yok, 2006, Cam, Formica, MDF Alüminyum, Çelik, Metal Destekler, Cerrahi Donanım, Koli Bandı ,Farmasötik Ambalajlar, 213,36 x 558,8 x 35,56 cm, L & M Arts Galeri……107

Resim-75:Damien Hirst, San Francisco, 2014, Neşter Bıçakları, Deri Grefti Bıçakları, Fermuarlar, Dikiş İğneleri, Paslanmaz Çelik Saplamalar, Çengelli İğneler, Şampanya Kılıfları, Tel, Prezervatif ve Tuval Üzerine Parlak Boya, 243,8 x 365.8 cm ……...……108

Resim-76: Damien Hirst, Bin yıl, 1990, 2075 x 4000 x 2150 mm Cam, çelik, silikon kauçuk, boyalı MDF, , İnek Kafası, Kan, Sinekler, Kurtçuklar, Pamuk Yünü, Şeker ve Su, Modern Tate Londra ……..…….….109

Resim-77: Damien Hirst, Edinemileyen Kaçış, 1991, 2134 x 3048 x 2134 mm,Cam, Çelik, Silikon Kauçuk, Formica, MDF, Sandalye, Küllük, Çakmak, Sigara……110

Resim-78:Damien Hirst, Hafıza Kaybı, 1991, Cam, Çelik, Silikon Kauçuk, Formaldehit Kapları, Formaldehit Çözeltisi, Su, Şırınga, Gaz Maskesi, Eldiven ve Gözlük, 920 x 1840 x 1070 mm…….……110

Resim-79:Damien Hirst, Uçmanın En Mükemmel Halini Bulmak İstiyordu, 1992, Cam, Çelik, Masa, Sandalye, Bayan Ceketi, Elbise Askısı, Cam Kâse, Canlı Akvaryum Balığı, Kan, 2210 x 2692 x 2438 mm | 87 x 106 x 96 inç……...…….…..…111

Resim-80:Damien Hirst, Gitti Ama Unutulmadı, 2014, Cam, Vinil Kaplı Paslanmaz Çelik, Elektrostatik Toz Boyalı Çelik, Kauçuk, 24 Ayar Altın Varak ve Mamut iskeleti, 165 x 282 x 178 mm, AmfAR Gala, Paris…….112

Resim-81:Damien Hirst, Yaşayan Birinin Aklında Ölümün Fiziksel İmkansızlığı, 1991, Cam, Boyalı Çelik, Silikon, Monofilament İpler, Köpekbalığı, Formaldehit Çözeltisi, 2170 x 5420 x 1800 mm, 85,5 x 213,4 x 70,9 inç, Tate Modern Galeri, Londra…….…….…..……113

Resim-82:Damien Hirst, Herşeyin İçinde Yalanların Kabulünden Kazandığı Bazı Rahatlık, 1986, Formeldehit Tanklar, Brooklyn Sanat Müzesi…….…..….114

Resim-83:Damien Hirst, Bu Küçük Domuzcuk Pazara Gitti, Bu Küçük Domuzcuk Evde Kaldı, 1996, Cam, Domuz, Boyalı Çelik, Silikon,Formaldehit Çözeltisi, Motorlu İki Parça Çelik Taban, 1200 x 2100 x 600 mm, 47,2 x 82,7 x 23,6 cm……..……115

Resim-84:Damien Hirst, Anne ve Çocuk,1993, Cam, Paslanmaz Çelik, Silikon, Akrilik, Monofilament, İnek, Dana, Formaldehit Çözeltisi, Astrup Fearnley Müzesi, Oslo…….116

Resim85:Damien Hirst, Süreden Uzakta, 1994, Cam, Paslanmaz Çelik, Perspex, Kuzu, Formaldehit Çözeltisi, 960 x 1490 x 510 mm, İskoçya Ulusal Galeri……..…..117

Resim-86:Damien Hirst, Sevgi İçinde ve Dışında (Beyaz Resim ve Canlı Kelebekler), 1991, Pupa, Çelik, Saksı Çiçekleri, Canlı Kelebekler, Formica, MDF, Kaseler, Şeker Suyu çözeltisi, Meyve, Radyatörler, Isıtıcılar, Serin Misterler, Hava Delikleri, Işıklar, Termometreler, Nemlendiriciler, Londra…….…….……..…118

Resim-87:Damien Hirst, Ölü Uçlar Öldü, 1993, Cam, Boyalı MDF, Ramin, Çelik, Sigara ve Kül 1524 x 2438 x 102 mm…….…….……118

Resim-88:Damien Hirst, Krematoryum,1996, 84 x 2438 x 2438 mm Sigara İzmaritleri ve Külle Dolu Orantısız Büyüklükte Bir Küllük, Rudolfinum Galerisi, Prag ……..…….……....119

Resim-89:Damien Hirst, 2000, Kuru Kafa Spin Resim, Kağıt Üzerine Akrilik…...120

Resim-90:Damien Hirst ,1995,Güzel Spin Resimleri, Parlak Ev Boyası …...…….120

Resim-91:Damien Hirst, Tanrı Aşkına, 2007, Kurukafa, Elmas, Saatchi Galerisi, Londra …….....……121

Resim-92: Damien Hirst, Cennet Uğruna, 2008, Platin, Pembe ve Beyaz Elmaslar, 85 x 85 x 100 mm | 3,4 x 3,4 x 3,9 Gagosian Galerisi, Hong Kong ….....123

Resim-93:Damien Hirst, Sizin Harikanız (Kaleidoscope), 2001, Tuval Üzerine Kelebek, Parlak Boya, 2134 x 2134 mm ……..…….…..123

Resim-94:Damien Hirst, Dark Acheron, 2011, Entomolojik Örnekler ve Tuval Üzerine Hammerite Boyası, 2134 mm …….……...…..…..124

Resim-95:Damien Hirst, Doğum (Cyrus), 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 457 x 610 mm …….....……..…….…...125

Resim-96:Damien Hirst, Papilio Dardanus, 2007, Tuval Üzerine Yağlıboya, 305 x 457 mm …….……...125

Resim-97:Damien Hirst, Yüzme İzole Elemanları, 1991, MDF, Melamin, Ahşap, Çelik, Cam, Perseks, Balık ve Formaldehit Çözeltisi 183 x 274 x 30,5 cm, Saatchi Galeri, Londra…….…….126

Resim-98:Damien Hirst, Yalnız Tanrı Bilir, 2007, Cam, Boyalı Paslanmazçelik, Silikon, Ayna, Plastik Kablo Bağları, Carrara Mermerleri, Koyun Formaldehit çözeltisi Triptik: 3246 x 1710 x 611 mm | 127,8 x 67,3 x 24 inç (Sol),3805 x 2014x 611 mm, 149,8 x 79,3 x 24 inç (Orta), 3246 x 1710 x 611mm, 127,8 x 67,3 x 24 inç (Sağ), Astrup Fearnley Müzesi, Oslo……..127

Resim-99:Matthias Grünewald, Çarmıhta İsa, 1513, , Ağaç Üzerine Tempera, 269 x 307cm, Isenheim Sunağı, Unterlinden Müzesi ,Colmar…….….128

Resim-100: Damien Hirst, Anne ve Çocuk,1993, Cam, Paslanmaz Çelik, Silikon, Monofilament, Paslanmaz Çelik, İnek, Dana, Formaldehit Çözeltisi, Her biri iki parça (İnek): 2086 x 3225 x 1092 mm | 82,1 x 127 x 43 inç, (Dana)1136 x 1689 x 622 mm | 44,7 x 66,5 x 24,5 inç, Astrup Fearnley Müzesi, Oslo…….……129

Resim-101:Raphael, Madonna ve Çocuk İsa, 1871…….....….……..…129

KISALTMALAR

Y.A.Y. : Yazarın Adı Yok

bkz : Bakınız

çev : Çeviren

vb : Ve benzeri

t.y. : Tarih yok

GİRİŞ
BİRİNCİ BÖLÜM

Ölüm, insan hayatının en belirgin gerçeğidir. İnsanlık tarihine baktığımızda ölüm olgusunun insanlığın varoluşundan itibaren en önemli fenomenler arasında yer aldığını ve onu sürekli meşgul ettiğini görürüz.

Dünya hızla değişirken; değişmeyen evrensel değerlerden biri olarak ölüm kavramı, tarih boyunca sürekli olarak sorgulanmıştır. Nitekim sanatçılar da ölüm üzerine düşünürken, aynı zamanda onunla mücadele ederek ürettikleri sanat yapıtlarıyla bu kaçınılmaz yok oluş sürecine karşı koymaya çalışmışlardır. Aynı zamanda bu çabayı korkunun varlığını kabul etmek, anlamak, ona karşı direnç geliştirmek ve üstesinden gelmenin bir yolu olarak da değerlendirmişlerdir.

Modernizmin ölümle mücadelesi de kendisinden önceki dönemleri, akımları aratmayacak kadar yoğundur. Pek çok sanatçı ölüm konusunu işlemiş, yapıtlarını üretirken ölümün karşı konulamazlığından, çirkinliğinden, ya da anlaşılmazlığından beslenmişlerdir. Bu süreçte ilhamını insanlığın varoluşsal sorgulamalarından alan sanatçılar yapıtlarının pek çok aşamalarında ölüm temasını ele almaktadırlar. Resimler, tragedyalar, romanlar, heykeller, müzikler her zaman ölümün soğuk gölgesiyle ilişkilerini koruyarak üretilmişlerdir (Sönmezer, 2014: 20).

Ölüm ve yaşam kavramları birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak varlığını sürdürmektedir. Öğleki, ölüm ve yaşam kavramları birbiri içene geçmiş bir bütün oluştururken biri diğerinin hep başlangıcı niteliğindedir. Dünya hızla değişirken; değişmeyen evrensel değerlerden biri olarak ölüm kavramı, tarih boyunca sürekli olarak sorgulanmıştır. Nitekim sanatçılar da ölüm üzerine düşünürken, aynı zamanda onunla mücadele ederek ürettikleri sanat yapıtlarıyla bu kaçınılmaz yok oluş sürecine karşı koymaya çalışmışlardır. İnsanın doğası gereği hayatı ve duyguları anlamlandırma çabası doğal olarak sanatın oluşumuna da katkı sağlamaktadır. İnsanın varlığı devam ettiği sürece bu kapsam ve gereksinim hep var olacaktır. Çünkü sanatsal yaratımın merkezinde insan ve onun yaşamla ilişkisi yer alır; bu da göstermektedir ki "İnsanlık ölmedikçe sanat da ölmeyecektir" (Fisher, 2005, 220).

Endüstri Çağ'ının başlaması ile birlikte özgür çalışma güdüsü içinde olan sanatçı, araştırarak ve deneyerek, geleneksel tarzın ötesine geçerek, yeni anlatım teknik ve yöntemler ile kalıpları yıkarak kendini geliştirmiştir. Kurallara bağlı olmadan sanatçı artık daha özgürdür ve böylelikle kendini daha iyi ifade edebilecektir (Elmas, 2006: 281-298).

Tarihsel avangardın mirası olarak Duchamp'la başlayan bu serüven, bir yandan tinsel içeriğe yaslanmasıyla sanatın yüksek bir formu olarak, öte yandan gündelik/buluntu/hazır malzemeyi öne çıkaran yapısıyla seçkincilik karşıtı bir bildiri olarak yaşamı yorumlar. Yaşamın yorumlandığı örnekler kadar, ölüm kavramının yorumlanarak işlendiği eserler de süreç içerisinde ilgi uyandırmaktadır. Ölüm kavramının işlenmesi insanın doğası gereği, yaşamı sorgulamaya teşvik etmektedir.

Ölüm temasının yorumlanması, işlenmesi ve yansıtılması ile ilgili olarak Damien Hirst'ün çalışmaları da ölüm gerçeğinin değişim ve gelişimini izlemek, binlerce yıldır işlenen bir konunun çağdaş sanat içindeki çeşitli ifade biçimlerine bakmak için iyi bir örnek teşkil etmektedir. Araştırma boyunca sanatçının ölüm temasına getirdiği en çarpıcı yorumlardan biri olarak kabul edilen izleyiciyi "şok etme" tekniği incelenerek, etkileyici bir yaratıcılığa tanıklık edilecektir. Çağdaş sanatı yeniden kurgulayan ve çalışmalarıyla güncel bir örnek olarak Damien Hirst'ün bu aykırı kurgu dünyası sarsıcı bir deneyim sergilemesi açısından oldukça önemlidir.

ARAŞTIRMA HAKKINDA AÇIKLAMALAR

1.1. Tezin Amacı ve Önemi

Bu çalışma, insan bilincindeki ‘ölüm’ imgesinin ve algısının oluşma sürecini, temel kırılma noktalarını, örnek çalışmalarla bağlantılı olarak araştırmaktadır. Araştırma boyunca geleneksel kodların yerle bir edilmesiyle başlayan süreçle, izleyiciyi “şok eden” en modern ifade biçimleri üzerinden ölüm temasının tarihsel süreçte geçirdiği dönüşümler, tanımlamalar ve sanat olgusuna nasıl yansıdığı örnek eserler üzerinden değerlendirmeye sunularak ayrıntılandırılmaktadır.

Ayrıca çalışma, ölüm imgesinin, tarihsel süreç içerisindeki gelişimini, inceleyerek modern insanın zihnindeki ölüm kavramını yoruma, tartışmaya açması ve günümüz insanının ölümle olan yaratıcı ilişkisini çözümlemeye çalışması bakımından önemlidir. Damien Hirst’ün eserlerinin ve tarzının odak noktası olarak alınmasının temel nedeni söz konusu evrensel kavramın çarpıcı bir şekilde yansıtılmasından kaynaklanan bakış açısının değişmiş olmasıdır.

1.2. Yöntem

Çalışma tarih öncesi dönemden, günümüze kadar ortaya çıkmış olan ölüm imgelerini ve ilgili temaları incelemektedir. Bu temalarla ilgili modern ve çağdaş örneklere de yer verilmiştir.

“Çağdaş Sanatta Ölüm Teması ve Damien Hirst’in Yapıtlarına Ölüm Kavramı Üzerinden Çözümleyici Bir Yaklaşım” adlı tezin oluşturulması için öncelikle tarama yöntemlerinden yararlanılmıştır. Literatür taraması yapılıp kaynaklardan elde edilen veriler metne dönüştürülmüştür. Konunun genel hatları doğrultusunda kitap, dergi, makale, video, tez gibi yazılı ve görsel kaynaklar kullanılarak gerekli alıntılar yapılmıştır.

1.3. Temel Kavramlar ve Tanımlar

Ölüm: 1. Bir canlıda, hayatın tam ve kesin olarak sona ermesi, ahiret yolculuğu, ebedî uyku, emrihak, irtihal, memat, mevt, vefa.

2. Ruhun, gövdeden ayrılmasıyla açıklanan evrensel inanç.

3. Bir canlının beyin, solunum ve dolaşım faaliyetlerinin dönüşümsüz olarak durması, tüm organ ve dokularındaki hücrelerin fiziksel ve kimyasal etkinliğini kaybetmesi nedeniyle yaşamın sona ermesi, eksitus, mors. [*]

Yaşamın son bulması olarak tanımladığımız ölüm, yaşam sürecinde karşımıza çıkan en güçlü realitedir. Bu realite, din, bilim ve sanata konu olduğu gibi felsefe için de insan yaşamını anlamlandırmada oldukça ilgi çeken bir unsur olmuştur. En büyük sırlardan biri olarak, gizemini yaşandığında kaybedecektir.

Çağdaş Sanat: Sanat alanında çağdaş kelimesi, içerdiği zamana atıfta bulunan anlamların yanı sıra, geleneksel ve modern sanata tepki olarak kendini değiştirip şekillenebilen, yeni anlamlarla karşımıza çıkan bir ifade biçimini içermektedir(Tempo, 2012:6).

Macabre: Ölümün yaşam içindeki çeşitli görünümleri ile birlikte ayrıntılarını gösteren ürkütücü ve acı verici biçimde betimlenmiş yazınsal ve sanatsal kompozisyon türüne verilen isimdir (Bozkurt, 2008: 978, Kurt, 2015).

Memento mori: Yüzleşilmesi kaçınılmaz olan tek gerçeklik ölümdür. Bu noktada yüzlerce yıldır sanatçılar, resim ve heykellerde bu kaçınılmaz sonu, kafatasları, kum saati ve diğer ölüm sembollerinin görüntülerini kullanmış ve tekrar etmişlerdir. Çoğunlukla iskelet objesiyle temsil edilen ölümün can aldığı an betimlenmiş ya da ölümle yaşamın zıtlığı işlenmiştir (İskender, 2008:1528). Yüzyıllardır bu sanat objeleri altında yatan anlam olarak ölüm sembolleri, "Memento mori" yani "ölmen gerektiğini hatırla" anlamına geliyordu. Bu nedenle mezar taşı genellikle yaşam için amaçlanan bir hatıra modeli sergiler. Ölümü sürekli hatırlatan bu taşlar bizi aldatıcı olarak etkilese de, sonsuz ceza korkusuyla yaşamı düz ve dar tutmaya neden

[*] http://www.tdk.gov.tr (Erişim Tarihi: 13.05.2018)

olabilirler. Daha önceki yüzyıllarda, Avrupalıların ölüm fikrini aklında tutmak için masasına gerçek bir kafatası yerleştirmesi bu korkuyu destekler niteliktedir.

Vanitas: Vanitas 17.yy'ın başlarında Felemenk'te ortaya çıkan bir ölüdoğa türüdür. Genellikle ölümün kaçınılmazlığını ve dünyasal başarılarla, hazların geçiciliğini vurgulayan bu kompozisyonlarda söz konusu kavramları simgeleyen kafatası, kum saati, yanan mum, sabun köpüğü ve çiçek gibi nesnelere (memento mori: ölümlü olduğunu hatırla) yer verilmiştir (Rona,2008:1576) (Aktaran, Kurt,2015).

Kavramsal Sanat: Kavramsal sanat, eserin arkasındaki fikrin (veya kavramın) bitmiş sanat nesnesinden daha önemli olduğu sanattır. 1960'larda bir sanat hareketi olarak ortaya çıkan bu terim, genellikle 1960'ların ortasından 1970'lerin ortasına kadar yapılan sanatı ifade etmektedir. Ressamlar ve Heykeltraşlar, bu artan fikir tabanlı yaklaşımı sanat eserlerine yansıtıyorlardı. Kavramsal sanat terimi, ilk olarak 1967'de Sol LeWitt tarafından yazılmış "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" adlı makalede bu farklı fikir hareketine gönderme yapmıştır: *"Kavramsal sanatta fikir veya kavram eserin en önemli yönüdür. Bir sanatçı kavramsal bir sanat formu kullandığında, tüm planlama ve kararların önceden alındığı ve icraatla sahici bir ilişkisi olduğu anlamına gelir."*

Kavramsal sanat, neredeyse her şey olabilir - ve her şeye benzeyebilir. Bunun nedeni, bir ressam ya da heykeltıraşçıdan farklı olarak, kavramsal bir sanatçının, fikirlerini ortaya koymak için en uygun olan malzemeleri, hangi formu nasıl kullandığıyla bağlantılıdır Örneğin; bir performansın yazılı bir açıklama ile desteklenmesi gibi. Kavramsal sanatçıların belli bir üslup ya da biçimleri olmadığı, 1960'ların sonlarından itibaren bazı eğilimlerin ortaya çıkmasına ön ayak oluştur. Avangard akımlara dayanan bu ifadelerin başlıcaları arasında; Sanat ve Dil, Fluxus, Vücut Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Yoksul Sanat, Oluşumlar (Happenings), Süreç Sanatı, Performans Sanatı bulunmaktadır (Tempo, 2012: 46).

Modern sanat: Değişen toplumsal ve ekonomik ortamın koşullarına uygun bir sanat yaratma mücadelesiyle geleneksel, tarihsel ya da akademik biçim ve kalıpları yıkmaya çalışan 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın özelliklerini taşıyan resim, heykel, mimarlık, grafik sanatlar gibi alanlarda üretilen yapıtları, çok çeşitli akımları,

kurumları ve eğilimleri içeren disiplin olarak tanımlanabilir (Artist Modern, 2009:23).

İKİNCİ BÖLÜM
YAŞAMIN REDDEDİLMİŞ İKİZİ: ÖLÜM

Ölümün ilk işareti doğumdur.

STANİSLAW J. LEC

2. ÖLÜM FENOMENİ

Bu bölümde ölüm düşüncesinin yarattığı korku, kaygı ve hiçlik gibi duygulanımlara kaynaklık eden toplumsal, dinsel, felsefi ve sanatsal açıklamalara yer verilmiştir.

2.1. Hiçlik Duygusu- Ölüm Korkusu-Kaygı

İnsan yaşamının başlangıcı ile ilgili bilimsel anlamda yapılan pek çok tartışma, araştırma ve teknolojik güç söz konusu iken, ölüm kavramı karşısındaki acizlik oldukça bilindik ve açıktır. Bu bilgi birikimine rağmen ölüm kavramına çare bulunamamış ve önüne geçilememiştir (Akar, 2007:IV). İnsanların, doğum sürecinden itibaren irdelediği ve mutlak gerçek olarak benimsediği tek durum ölümdür. Var olmanın mutlak ilkelerinden birisi olarak düşünülen ölüm, özünde insanların artık bir gün yok olma fikrinin tehdidini de temsil etmektedir. Ölümden kaçılamayacağını kavrayan insanoğlu, varoluşsal tedirginlikle, ölüme karşı kaygı ve korkuyla sürekli yüzleşmek zorunda kalacaktır (Karaca, 2000: 17). Doğal olarak bu kaygı insanoğlunda boşluk, yokluk, hiçlik duygusunu yaratmıştır. Bu karmaşık hal, doğal olarak, insanın hayatında doyumlu ve anlamlı bir biçimde yaşayıp yaşamadığı konusunda kaygıları beraberinde getirmiştir.

Engin Gençtan; "Erich Fromm ve İnsancıl Psikoloji" adlı makalesinde; konuya ilişkin, "yalnızlık ve hiçlik duyguları insanın "normal sorunudur"; ifadesini kullanmaktadır. İnsan bir kez evren içindeki durumunun gerçekten farkına vardığında, varoluşunun önemsizliğiyle yüzleşmek zorunda kalır (Gençtan,1980:124).

Varoluşunu sorgulayan insan ölüm duygusunu ve ölümün yarattığı kaygı ve korkuyu da sorgularken beliren 'belirsizlik' duygusunun üstesinden gelmek için ise kaygıya kapılmadan bu gerçekle yüzleşmeyi denemek zorundadır. Çünkü

> *"İnsan, içgüdüsel bir ihtiyaç olarak varoluşunun temel yapısını kavramak ve varlık nedenini anlamlı bir biçimde çözüme kavuşturmak gereksinimindedir. Varoluş sürecini anlamlandırabilmek için, ölüm kavramının da insan doğası için anlamsız olduğu bilincinin oluşturulması gerekmektedir. İnsan yaşamında özgürleşme duygusunun altında ölüme duyulan korku ve hiçbir anlam ifade edememe dürtüsü yer almaktadır. Çünkü insanın doğası, özgürlük, kaygı, karamsarlık, çelişki, ölüm korkusu, hiçlik, nedensizlik ve anlamsızlık gibi karmaşık duygularla donatılmıştır. Heidegger korkuyu yalnızca özgürlük ve varoluşla ilgili endişeler açısından değil, her şeyden önce ölüm endişesiyle ilişkilendirmektedir. Bu durumu şu sözlerle açıklamaktadır: "Ölüm karşısında insan çaresizdir. Ölüm korkusu, yaşamın anlamını yok eden, insanı ezen ve hiçleştiren bir korkudur" (Aydın, 2002: 217).*

Ölüm, hiçlik duygusundan beslenirken, hiçlik yokluğun eşanlamlısı olarak tanım bulur ve bu nedenle artık hiçlik, varlık kavramının karşıt terimidir. Hiçlik, var olanın artık bulunmaması, var olmaması durumudur. Bu bağlamda yokluk oldukça göreceli (relatif) bir kavram olarak karşımıza çıkar. Nitekim bazı düşünürlere göre, yokluk yoktur ve aslında düşünülemezde. Yokluk kavramını: Pascal (1623 –1662), her şeyin içinden çıktığı ortam, Descartes (1596 - 1650), Tanrı fikrinin karşıtı olarak tanımlamıştır. Onlara göre; hiçlik de, gerçekte yoktur ve bu iki kavram, insan düşüncesinin,ürünüdür.http://mustafaergun.com.tr/wordpress/wpcontent/uploads/2015/11/varlikfelsefesi.pdf (Erişim Tarihi: 20.06.20017)

Düşünürler varlık ve hiçlik kavramını birbirlerinden farklı bakış açılarıyla tanımlarken, Herakleitos'ta konuya ilişkin;

> *"... Varlık yokluğu, yokluk varlığı doğurur der. Varlık ve yokluk, olmak ve olmamak, yaşamak ve ölmek bir ve aynı şeylerdir. Bunlar aynı şey olmasaydılar değişerek birbirleri olamazlardı, yokluk varlığa, varlık yokluğa, ölüm hayata ve hayat ölüme geçemezdi*." (Hançerlioğlu, 1998: 69) yorumunda bulunur.

Hiçlik kavramı, içerisinde gerçek ve sahici ölümü görünmez kılan bir eğilim olduğu kadar, aynı zamanda onu temsil eden bir imge olma halini de barındırır. Hiçlik/Korku/Ölüm gibi elle tutulamayan gözle görülmeyen kavramlar, en eski çağlardan beri sürekli değişen anlamlara bürünmüşlerdir. Bu üç kavram, bir araya geldiğinde aralarında diyalektik bir ilişki yaşanmaya başlar ve bu süreç insan yaşamı

üzerinde önemli değişimler yaratır. Bu bağlamda; Heidegger'in (1889-1976) ontolojisinde kaygıyla, korku aynı anlama gelmemekle birlikte, aynı etkiye de sahip değildir. Ona göre "temel deneyim olan varoluşsal korkunun altında yatan şey, kendi ölümümüze doğru varlığımızı kavramamızdır. Ve ölümle bu karşılaşma aynı zamanda hiçlikle de bir karşılaşmadır" (Kraus, 2006: 195–196). Ölüm kavramı yaşamın diyalektiği içinde yok oluş korkusunu ve kaygısını içinde barındırırken. İnsanoğlu ölüm kavramı ile her olgunun bir sonu olduğunu ve bu sonluluğun varlık olabilmenin en önemli şartı olduğunu kavramaktadır.

> *"Bu süreçte sonlu insanoğlu bu kavramları sorgularken sonsuzluk duygusuna da erişme yolunu aramışlardır. Haz ve elem kavramları insanın benliğine acı veren olgulardır. Bu kavramlar zaman içerisinde insanın zekâsını özleştirerek ruhsal bir boyuta taşınır ve toplum içerisinde var olmak mecburiyetinde olan insan ise zamanla sosyalleşir. Sevinç ve acı eğilimi, bunlara ek olarak korunma içgüdüsü, insana hayatı boyunca etkisini hissettirir ve ölümle, yok oluş düşüncesinin acı vermesini engeller. Korunma içgüdüsü ise sonsuzlukla sonluyu bağdaştırmaya ve bir arada tutmaya çalışır"* (Hançerlioğlu, 1998: 26).

Arslan Toprakkaya'nın, " Heidegger`de Ölüm Kavramının Analizi" adlı makalesinde, ölümün getireceği bu yok oluş süreci ya da hiçlik duygusuyla birlikte her şeyin değerini yitireceği düşüncesinde uyandığını belirtir. Böylelikle, ölüm karşısında durabilecek hiçbir dayanak ya da avunabilecek hiçbir şey kalmaz. Ölüm, insanın doğar doğmaz sahip olduğu ve taşımayı üstlendiği varoluş tarzıdır. Nitekim insan, günlük süreç içerisinde bile sonlu olduğunun farkındadır. Bu farkındalık İnsan vicdanı ve aklının, kendisine devamlı sonlu ve ölümlü olduğunu hatırlatmasından kaynaklanmaktadır. Bir başka değişle; var olmanın sonu olarak görünen ölüm karşısında insan, varolma imkânını kendi sonluluğunda ve bu kendi sonluluğundan hayata bakarak anlamaktadır (2004:s.s.y.). Nitekim ölüm insan yaşamında kesinliği barındırdığı gibi belirsizliği de temsil eder. Belirsizlik hissi kendini 'sürekli bir tehditte' gösterir. Doğal olarak ölümlü olmak ve bu sürekli tehdit, beraberinde korkuyu da getirmektedir. Bu korku karşında insan egosantrik[2] bir yaklaşımla bir takım savunma mekanizmaları geliştirmektedir (Tanhan, Arı, 2006: 47).

Değişen dünya düzeni ve farklı kültürlere bağlı olarak gerçekleştirilen cenaze törenleri, mezar anıtları, yakılan ağıtlar, mezar ziyaretleri ve daha pek çok ritüel aslında ölüm karşı hissedilen kaygıdan kurtulmayla bağlantılıdır. Filozoflar ve

[2] **Egosantrik**, kişinin kendisini olayların merkezi olarak görmesi, etrafında meydana gelen her şeyin kaynağı olarak kabul etmesidir. http://sozluk.bilgiportal.com/nedir/egosantrik (Erişim Tarihi : 22.06.2017)

düşünürler ölüm kavramını tanımlarken ölüm kaygısını da anlamlandırmaya çalışmışlardır. İnsanın doğası gereği ölüm kaygısı olan kişilerin, aslında yaşama korkusundan ileri gelmektedir. İnsanoğlu gençlik dönemine özlem duyarken zamanı kontrol edip durdurma olanağı bulamadığı için, ölümü anlamından yoksun, basit bir duruş olarak görmektense, yaşamın anlamını tamamlayan olarak görmek insanın genel ruh yapısına daha uygundur. İnsan hayatını farklı yönlerde etkilen iki türlü ölüm durumu vardır, bunlardan birisi ölüm anındaki korku diğeri ise yaşamı bütünüyle etkileyen ölüm kaygısıdır. Bu kaygı ve korku karmaşası içerisinde gerçek olan yegâne durum ise ölümün insanların yaşamla olan bütün bağlarını koparark bedenin çürümesi halidir. Bu süreçte ölüm evresinde duyulan bedensel acı da ölüm kaygısını perçinlemektedir. İnsan doğası gereği tehlikeli durumlara karşı savuna mekanizması geliştirirken, ölüme karşı da savunma ve çözüm üretme halindedir. Bu sürecin sonunda ise ölümsüzlük inancı insan benliğine toplumsal kültür ile birlikte yerleşmiştir.

Ne var ki ister din, isterse felsefe tarafından ileri sürülmüş olsun ölüm, ölümsüzlük, hiçlik, korku düşüncesi pek çok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. "Ölüm, varoluşun ayrılmaz bir parçasıdır." (Tanhan, Arı, 2006: 44). Dolayısıyla insanoğlunun her zaman ilgi duyduğu, merak ettiği, bir konu olmuştur. İnsanoğlu çağlar boyunca ölüm kavramı üzerine düşünmüş, ölüm duygusunu tanımlamaya çalışmıştır.

"Ölüm ve Yaşamla İlgili Felsefi ve Ahlaki Sorunlar" üzerine hazırladığı bildiride, Jean Brihaye, ölümü en kolay şekilde, onu yaşamın zıttı olarak tanımlamaktır, ancak bu durumda da –olanaksız olmamakla birlikte- zor olan ölüm dediğimiz olguyu, yaşam kadar kolaylıkla tanımlayabilmektedir. 20.yy'ın en önemli filozoflarından birisi olan Ludwig Wittgenstein[3] (1889-1951) göre; ölümün kısa bir tanımı vardır. Ölüm, yaşamdır. "Ölüm yaşanmaz", doğru; ama ölüm, ölüm olarak, yaşanmayan, yaşanamayacak bir şey olarak, bilincinde olan bir şeyse, ancak yaşayan bir şeydir açıklamasıyla tanımını destekler. Immanuel Kant[4] (1724-1804) ölümün

[3] Mantık ve dil felsefesi konularında yaptığı çalışmalarla modern felsefeye önemli katkılarda bulunmuştur..

zıttı olan yaşamı da; sevinçli acılar çekmek, hüzünlü neşeler yaşamak olarak tanımlar. Bu bağlamda, ölüm kavramı her kişinin-toplumun ahlaki, felsefi, dini kültürel, sosyal ve sanatsal görüşlerine bağlı olarak farklı anlamlar taşır http://www.tuba.gov.tr/userfiles/file/files_tr/guncelbilgiler/olumveyasam.pdf (Erişim Tarihi: 29.06.2017).

Nitekim insanoğlu varolduğundan beri, Finlilerin "Kalavela"sından, Hintliler'in "Veda" seramonilerine, Germenlerin "Lohengrin"den, Helenlerin "İliada"sına, Mısırlılar'ın Tanrı Krallarını mumyalama ayinlerinden, çağdaş düşünürlere kadar ölümün anlamını açıklamaya çalışarak ölüme ilişkin bilinmezliklerin üstesinden gelmeye çalışmıştır.

2.2. Ölüm Kavramı Üzerine Felsefi Tanımlar

Felsefe, ölüm kavramının en yoğun işlendiği alanlardan biridir. Ölüm insanın kendi üzerinde deneyebileceği bir durum olmadığı için felsefeciler, ölüm konusunda, kesin yargılara ulaşamamaktadır. Haerscher, (1946-…) ölümün çeşitli felsefi değerlendirmeleri üzerinde yaptığı ayrıntılı bir araştırmadan sonra, ölüm olgusuna her türlü yaklaşımın, yalnız başkalarının ölümü ile ilgili gözlemlere dayanmaktan öteye gidemeyeceğini vurgulamıştır.

Bu bağlamda, L.Wittgeinstein, ölüm kavramının algı uzamının dışında olduğunu ve deneyimleyip düşünümlenemeyeceğini ifade eder. Kişi ancak ölümü unutarak yaşamını sürdürebilir ve sadece o zaman ölüm onun yaşantısının en son, en kesin, en bilinemez şeyi olarak var olabilir. Buna karşın ölüm kavramı, felsefede, insan tanımının oluşturulmasında ayırıcı bir özellik olarak ortaya konur: Yalnızca insan öleceğinin bilincinde olan bir canlıdır; bu da onu diğer canlılardan ayıran özgüllüğü budur (Artist Actual, 2007: 30-34).

Hearscher, Epicurus[5]'un (MÖ 341-270) felsefi yaklaşıma göre, ölüm yaşamdan kendini gizlenmiş zıt bir olgu olup, ancak bilincin yok olduğu noktadan

[4] Alman felsefesinin kurucu isimlerinden biri olmuş ve felsefe tarihinin kendisinden sonraki dönemini oldukça etkilemiştir. Genel ilkeleri, Tanrı'nın varoluşu, ruhun ölümsüzlüğü gibi konuları ele alan geleneksel metafiziği olanaksız hale getirmiştir.

[5] Helenistik felsefe'nin en önemli düşünürlerinden birisidir. Epikuros bir ahlak felsefesi geliştirmiştir ve felsefenin ana düşüncesi mutluluktur (eudaimonia). Temel amacın mutluluğa ulaşmak

sonra ortaya çıkar. Buna karşılık, Almanya'da Hegel[6] (1770-1831)ve Heidegger[7] (1889-1976) ile Fransa'da Sartre[8] (1905-1980), ölümü sessiz ve sakince karşılanması gereken doğal bir olgu olarak tanımlamışlardır.

> *"Antik Yunan şüpheci felsefecilerden Epikuros ,"Siz varken ölüm yoktur, ölüm varken de siz olmayacaksınız. Hiçbir zaman onunla karşılaşmayacaksınız ki… Ne etseniz bir araya gelemeyeceğiniz bir şeyden korkmak budalalık değildir de nedir ?" diyerek ölümü yaşamdan net bir şekilde soyutlarken; bir diğer şüpheci L.Gorgias[9] (483-375.) varlık üzerine; "Hiçbir şey yoktur. Varsa bile insan için kavranılmaz. Kavranılsa bile öteki insanlara anlatılamaz."* (Hançerlioğlu, 1998: 94-98), diyerek, bilinmezlik üzerine duydukları şüpheyi temellendirmeye çalışmışlardır.

F.Nietzsche (1844-1900) varoluşun çılgın devinimini Diyonizm[10] fikrinde bulmuştur. *"Nietzsche'nin yerleşmiş tüm ahlak kurallarını yok ediş eylemindeki diyonizyak devinim ölüme yönelir ama bu önemsizdir çünkü bu coşku ölümsüzlüğün, sonsuz dönüşün göstergesidir"* (Yakupoğlu, 1995: 43). Bu tanımlanan sınırların dışında sonsuzlukla bir olmaktır. Fizikçi Anaksagoras[11] (M.Ö. 500-428), göre ise Oluş'la ölüm düşünceleri yanlıştır. Hiçbir şey yoktan var olmaz, hiçbir vardan şey yok olmaz. "Olmak" yerine birleşmek, "ölmek" yerine ayrılmak terimleri kullanılmalıdır; ifadesini kullanır (Hançerlioğlu, 1998: 70).

Aristoteles'in (M.Ö.384-322) varlık ve yokluk düşüncesi üzerine benimsediği çelişmezlik ilkesine göre. Hiçten varlık çıkmaz, hiçlik varlığa öncelik veremez. *"Hiçten ancak hiç çıkar"* .

---

olduğunu belirtir. Epikuros'a göre; insan, tanrı ve ölüm korkusundan kurtulmalıdır. Kuruntulardan ve önyargılardan arınarak buna ulaşılabilir.

[6] Hegel, George Wilhelm Friedriche (1770-1831), Alman klasik filozoflardan biri; bir objektif idealist.

[7] Varoluşçu felsefenin önde gelen isimlerinden biri olarak bilinen Alman filozof. Kaygı, sıkıntı, merak, ölüm, korku gibi terimleri felsefe düzlemine taşıdı. Fenomenolojiyi Varlık sorunu bağlamında yeniden yorumladı ve kullandı. Heidegger'ın varoluşçu düşüncesine göre, insan bu dünyaya öylece *bırakılmıştır*. Ama *başlangıçta*, bırakılışın kendisi bir özgürlük yokluğudur -*sondaki* ölümün kaçınılamazlığı gibi. *İnsan*, varoluşun ortasına öylece, *orada-bir-varlık-olarak* atılmıştır. Heidegger'in felsefesinde ölüm fikri, bu bakımdan önemli bir yer tutar. İnsan, bırakılmışlığında ölüme yazgılıdır ve varoluşunu buna göre gerçekleştirmelidir.

[8] Jean –Poul Sartre (1905-1980), Fransız filozof ve yazardır Sartre < ateist varoluşçuluk > un öncülerindendir.

[9] Yunan filozofu ve sofistidir. Nihilizmin ve daha da çok kuşkucu düşüncenin gelişmesinde önemli bir filozof olarak yer almaktadır. " Yokluk üstüne " ve " Helene övgü " adlı eserlerin sahibi olan Gorgias, kendisini bir görecelikle sınırlamayarak, gerçek bir hiççiliğin ve kuşkuculuğun savunucusu olmuştur.

[10] Yaşamın zıttı bir değerlendirme, yaşama taban tabana zıt bir doktrini oluşturan bir içgüdü olan içgüdümün karşı olduğu ahlaktır.(M. Mukadder Yakupoğlu, Nietzsche ve Bataille'da Varoluş, Aşk ve Ölüm, Cigito, Aşk Sayı: 4 / Bahar 1995)

[11] Anaksagoras (İ.Ö. 500-428) ,eski Yunan'li filozof, kararsız meteryalist, köleci demokrasinin ideloğu.

http://www.cangungen.com/2011/03/10/aristotales-mo-384-322/ (Erişim Tarihi: 29.06.2017). Doğal olarak, bir şey ya vardır, ya da yoktur.

Hançerlioğlu, "*Düşünce Tarihi"* isimli kitabında da S. Kierkegaard (1813-1855) öğretisi, ölüm ve insan birlikteliğini açıklamaya çalışır: Ona göre insan, tanrı ve ne etse engelleyemeyeceği hiçlik yaratacak olan ölüm, karşısında tirtir titreyen zavallı ve yalnız bir mahlûkattır. Özellikle tanrı tanımaz varoluşçular, bu önermede ki tanrı korkusunu bir yana bırakıp "*ölüm korkusu"'na* oldukça önem vermişlerdir. Nitekim varoluşçuluğa göre evren, insana zıt bir duruş sergiler, mantıksal olarak anlaşılmazdır ve ölüm gibi fizikötesi bir anlaşmazlıkla son bulmaktadır. Varoluşçu Karl Jaspers'a (1883-1969) göre, "felsefe yapmak, ölmesini bilmektir." Varoluşçuluğun sorumluluk duygusu olarak göstermek istediği bu aykırı durum, gerçekte ölüm korkusunun sonucudur. Fransız düşünür Henri Bergson[12] (1859-1941), ölüm korkusu üzerine şunları söylemektedir: Hayvanlar öleceklerini bilmezler, öleceğini bilmek insana özgü bir durumdur. İnsandan başka bütün canlılar, doğanın (tabiatın) istemiş olduğu gibi, hayatın getirdiği hamlelere ayak uydurmaktadır. İnsanın öleceğini bilmek düşüncesi, doğanın insana verdiği zekâ ile elde edilmesine rağmen, doğanın karşısına dikilmekte ısrar eder ve bu ısrar insanın hayat hamlesinin yavaşlamasına neden olur. Öleceğini bilmek düşüncesi umut kırıcı bir düşüncedir. İnsan öleceği günüde bilseydi bu düşünce daha da kaygı verici olurdu. Diğer taraftan; insan ancak bir şey bilebilir der Blaise Pascal[13] (1623- 1662); o da yakında öleceğini. Bundan başka hiçbir şeyi kesinlikle bilemez. Ölüme karşı gözlerimizi kapamaya çalışmak fayda getirmez, gerçek şu ki; ister açıklayalım ister açıklamayalım, bu ölüm zamanı gelince hepimizi korkutmaktadır (Hançerlioğlu, 1998: 29-196-365-369).

> Pascal'ın *" Ruhun ölümlü ya da ölümsüz olup olmadığı yaşam açısından önemlidir" mantığıyla özetlenebilecek Hıristiyanlığa özgü ölüm diyalektiğinin yerini, akılcılığın hâkim olduğu bir ölüm zihniyeti sunan hümanist düşünce almıştır. XVIII. yüzyıla kadar bu düşünce Batıda Stoacılar ve Epikürcüler tarafından beslenmiştir. Feuerbach (1804 - 1872) ise " Ölüm bir hayalet, bir düşten başka bir şey değildir; çünkü ancak var olmadığı zaman var olabilmektedir" ifadesini kullanmıştır. Hümanist akıl, ölüm konusunda doğal gerçeklerin yanı sıra bilim ve Aydınlanma çağının yaydığı bir bilgeliğin*

[12] Bergson, Almanya'da doğup gelişmiş olan idealist yaşama felsefesinin Fransa'daki temsilcisi olarak tanınır.
[13] Fransız matematikçi, fizikçi ve düşünür.

peşindedir. Ölümün bu biçimsel ve akılcı düşünce aracılığıyla aşılıp geçilme sürecinin ardından ortaya diyalektik aklın çıktığı görülmektedir. Ölümü bir olumsuzluk ve insanın geleceğini belirleyen devinim olarak gören Hegel'de olduğu gibi. Daha sonra bozulan bu diyalektik yerini ölümün indirgenemezliğiyle aşılıp geçilmesi olanaksız bir tehdide bırakmıştır (Kierkegaard). Diyalektik akıl Heidegger'le birlikte çökerek saçma ve umutsuz bir metafiziğin öznel ve irrasyonel görünümüne bürünse de, bu düşüncede paradoksal bir özgürlük gören bilinçli özneye ait bir diyalektik olmayı sürdürmüşlerdir. Camus (1584 -1652) "Saçma bir boyutta yaşayan insan ölüme öylesine tutkuyla bağlanmaktadır ki sonunda bu büyü onu ölüm korkusundan kurtarmaktadır" demektedir. Ölüm korkusu bir tür hakikati sınama biçimidir (Baudrillard: 2008: 264).

Bu bağlamda, ölüm, insanın kendi üzerinde deneyerek, örneğin sancı ile veya zevkle başarıp başaramayacağına karar verebileceği bir olgu değildir; ölüm olgusuna ancak dışarıdan yaklaşılabilir. Örneğin; yaşam süresince bedene bağlı bir ruh bulunduğuna inanan insanlar için ölüm bir geçiş olarak görülür, bedenin ruh tarafından terkedilip daha gelişmiş bir varlık düzeyine ulaşıldığı an olarak değerlendirilir. Doğal olarak, bu yaklaşım, dini inançlarla doğrudan ilişkilidir (Ćufta, 2014: 13). Dini inanışların kökeninde ölümle uzlaşma isteği her zaman görülmüştür, çünkü hangi dini inançtan olursa olsun insanoğlunun, ölüme karşı bir cevabı vardır; ya cennet ya cehennem, ya reenkarnasyon… Ya da sonsuzluğa doğru bir yükseliş... Hangi dini inanç olursa olsun karşınıza, ölüm ve sonrası ile ilgili bir bilgi çıkmaması olanaksızdır http://www.evreninsirlari.net/dosyalar/128_s07_02.pdf (Erişim Tarihi: 29.06.2017).

2.3. Din ve Ölüm İlişkilerine Genel Bir Bakış

" Ölümü, fikriyle başlayan korku, kaygı, umut, acı, mutluluk, sonsuzluk gibi deneyimlemeler, sığınma-korunma güdüsü, kötülüklerden arınma istemi, insanı yaşamsal duruşu için gökyüzüne yöneltmiştir. Dolayısıyla üstün güçlerle çevrili olduklarını gören ve bu güçlerden korkmaya başlayan ilk insan toplulukları, koruyucularını da doğal olarak çevrelerinde aramaya başlamışlardır. Bu koruyucular çoğu zaman bir nesne, hayvan veya bir bitki olmuştur ve zamanla bu totem halini almıştır" (Aygül, 2007: 2-3).

Yani, bazı bitki, hayvan ya da nesnelerin insanları koruduğu görüsüne dayanan bu durum Totemizm adını alır. Edward Burnett Tylor'a [14] (1832 –1917) göre

[14] **Tylor**, "ruh" fikrini değil ama dinin kökeninde "ruhsal/tinsel varlıklara inanç"ın yattığını formüle eden ilk sosyal bilimci olmuştur. Tylor'a göre animizm (ruhçuluk) genel olarak sanıldığı üzere ilk(el)

Totemizm ediniminde, insanların ilk tapınakları şey ölülerinin mezar başı olmuştur. Ölümden fikrinin oluşturduğu bu korkuyla insanoğlu, ölüm düşüncesi etrafında birçok ritüel var etmiştir. Bunlardan biri de totemizmdir. Ölülerinin ruhları doğada belli nesnelerde bu şekilde var olacağı düşüncesi insanların tüm doğayı canlı bir olgu olarak algılamasına ve Animizm inancının da var olmasına neden olmuştur. Hançerlioğlu :

> *"... Toplulukla yaşamaya başlayan insanlar için tarımın bir zorunluluk olduğunu ifade ederek, bunu başarmanın tek yolunun da göğün gözlenmesi gerekliliğinden bahsedilmiştir. Bir yıldız kümesinin görünmesi, en yüksek yerine varması ve batmasıyla bir bitkinin belirmesi, büyümesi ve ölmesi arasında bağlantı kurulmaya başlanmasıyla ilişkilidir. İnsanlar zamanla bu yıldızlara birer ad takma ihtiyacı duyunca, bunlara yeryüzü adlarını yakıştırmaya başlamışlardır. Artık insan, boğa adını verdiği yıldızlardan beklediği gücü, yeryüzünde ki boğadan da bekler olmuştu. Yerden, göğe çıkan mecazlar böylelikle farklı beklentilerle yine yeryüzüne inmişlerdir. Böylelikle öküz, boğa, baykuş, balık ve daha bir kutsallaşmış oldu"* (Hançerlioğlu, 24-25-26).

ifadesiyle söz konusu kavrama atıfta bulunmuştur.

Nitekim "Animizm[15], kavramını ilk kez formüle eden antropolog E. B. Tylor'a göre, Animizm bilinen ilk dinsel biçimleniştir ve *"bedenden ayrı olarak var olan ruhlara inanç"* anlamına gelmektedir (Bilim Gelecek Dergisi, 2010: 45). Animizm, ölenlerin sonsuza dek dünyadan yok olmadıklarını, bunların ruhlarının cenazenin çevresinde, ağaçlarda, bitkilerde ve giderek canlı olan tüm doğada dolaştığı yani, tüm doğanın canlı olarak algılanması olarak inanıldığına dikkat çekmektedir (Tarçın,2017:272).

> *" Kimi düşünürlere göre, dinlerin ortaya çıkmasında ölüm ve ölüm kaygısı belirleyici bir faktörken; kimilerine göre ise, insanların ölüm korkularını azaltmada dinlerin önemli etkileri olduğunu savunmuştur. . Dolayısıyla, dini sistemlerde ölüm ve ölüm sonrası ile ilgili çok fazla yazılı, sözlü ve pratik yaşanmışlık vardır. Dinleri gizemli ve cazip hale getiren özelliklerden biri de onların ölüm ve ölüm sonrasına getirdiği ifade biçimleri olabilir" (Tanhan, 2006: 46).*

din değil, dini mümkün kılan bir bilgidir. Animizm idealist düşüncenin temel düsturunu oluşturur; yalnızca "vahşi" değil, uygar bir Hıristiyan, modern bir ilahiyat profesörü de özünde animisttir.

[15] Ölmüş büyüklerin ruhlarına inanma

Resim-1: Totemizm Örneği



Kaynak : https://birbakmali.blogspot.com.tr

Buna bağlı olarak ilk din kitabı, İ.Ö. 2000 yılında Hindistan'da karşımıza çıkar. Hint'lilere ait olan bu kitap evreni kendi benliğinde özselleştirerek tanrılaştırmak amacını taşımıştır. Tarihte bilinen ilk kutsal kitap, Vedizm dininin kitabı olan Rig-Ved'dir. Vedizm'in gelişmesi, ölümden sonra yaşamanın birbirini kovalayan çeşitli hayatlar içinde gerçekleşmesi yolunu izlemesi inancını barındırır. Hindistan'ın temel dini Brahmanizm de ise, sayısız tanrıları arasında yaratıcı olarak tektanrı niteliğindeki tanrısı Brahma'na dayandırılır http://www.yenimakale.com/ilk-din-kitabi.html (Erişim Tarihi: 29.06.2017).

Hint inançlarına göre Hançerlioğlu *"Düşünce Tarihi"* isimli kitabında Brahman'ın üç ayrı biçimde ortaya çıktığını ifade etmektedir: Brahma- Siva- Vişnu üçlüsü, Hint mitolojisinin en ünlü ve ilginç tanrı üçlüsüdür. Diyalektik bir üçlü olan bir tanrılık grup yaratmayı (Brahma), yok ederken yapmayı (Siva), ve geliştirmeyi (Vişnu) simgeler. Vişnu'ya göre, ölüm diye bir şey yoktur, sadece oluşma ve gelişme vardır, ölüm denilen şey bu oluşma ve gelişmelerin sadece belli bir aşamasıdır, bütün varlıklar gibi insanlarda bu aşamalardan geçerek daha üstün bir düzeyde, daha gelişmiş olarak varlaşırlar ve böylece varlıklarını sonsuza kadar sürdürürler (Hançerlioğlu, 1998: 44). İnsanlığın yaratmış olduğu tüm bu inanç değerlerinin altında, ölümsüzlük isteği hemen göze çarpmaktadır. Mitolojiler incelendiğinde insanın daha önce ölümsüz olduğu; ancak daha sonra işlediği bir günah yüzünden ölümsüzlüğünün elinden alındığına inanılmıştır.

Resim-2 : Michelangelo,Adem ve Havva, 1509-10, Yağlı Boya, Sistin Şapeli



Kaynak: http://www.stpauls.it/madre/0712md/0712md06.htm

Âdem ve Havva'nın cennetten kovulmalarının ve ölümle cezalandırılmalarının nedeni yasak meyve olan elmayı yemelerin kaynaklanmaktadır. Fakat Âdem ve Havva mitoslarında söz konusu olan Âdem ve Havva mitoslarında, insanın ölümlü oluşu, cinsellikle ilgili bir günahla ilişkilendirilmiştir. John Zerzan "Geçmişteki İlkel" isimli kitabında, "İlk Günahı" insanın yabancılaşmasının ve tarihin başlangıcı olarak kabul etmektedir. Cennetten kovuluş veya "İlk Günah" doğadan ayrılan, kopan insanla ilgili mitoslardan biri olmuştur. Ayrıca İlk Günah'la birlikte erkek ve kadın ayrımı da ortaya çıkmış olur. Doğal olarak bu ayrım yine tarıma geçişle bağdaştırılmıştır. Tarımın başlamasıyla birlikte bitkiler ve hayvanlar gibi doğa da evcilleştirilmiş ve doğanın gücü insan aklı ve bilinciyle denetim altına alınmaya çalışılmıştır. Evcilleştirme sürecine, kadına da rol biçilmiştir. Bu süreçte, uygarlıklarla birlikte yaşamın ölümden ayrılışı gibi, cinsel dimorfizmin[16] açığa çıktığını, erkek ve dişinin sanki karşıt güçlermiş gibi ayrıldığı görülür. Tıpkı kozmik yumurtanın dişi ve erkek olarak ikiye ayrılması gibi, Âdem ve Havva da aynı türün iki farklı biçimi olarak ayrılarak, cennetten kovulurlar. Bunun nedeni Havva'nın Âdem'i günaha sürüklemesiydi. Bu günah sonucunda ise insanoğluna verilen ceza, ölümlü olmak ve ölümlü olduğunun bilinciyle yaşamak zorunda kalacak olmasıydı (Önuçak, 2000: 75-76-77, Zerzan,2013: 13,43,124).

[16] Bir türün iki farklı forma sahip olma durumu (İkibiçimlilik).

Resim-3: Giovanni di Paolo, Yaradılıs ve Cennetten Kovulus 1445, ,Ahsap Üzerine Tempera ve Altın Varak, 46, 4 x 52,1, Robert Lehman Collection, Metropolitan Museum of Art, New York City



Kaynak: http://www.settemuse.it

İlerleyen dönemlerde ölümün fark edilişi ve ölümsüzlük arayışının anlatılması açısından Mezopotamya kaynaklı ilk yazılı destan olan Gılgamış Destanı önemli bir yer tutar. Buna bağlı olarak konuya ilişkin Afşar Timuçin "Düşünce Tarihi" adlı kitabında; insanın ölüm karşısındaki acıklı durumunu konu edinen Gılgamış Destanın, insanın ölüm karşısındaki trajik durumunu, ölümsüzlük karşısında duyduğu büyük özlemi, ölümsüzlüğe varamamanın çaresizliğini belirtmiştir. Gılgamış'ın ölümsüzlük arayışı içinde kendi kaderini, tanrısal kadere dönüştürmek isteğini barındırır. Fakat Gılgamış, ölümsüzlükle ilgili her girişim denemesinden eli boş dönmüştür (Timuçin, 2002: 72-82-83).

"Bilim ve Gelecek" dergisindeki makalede A. Şenel, insanlığın, ilk uygarlık örneği olan Sümer'den, başkalaşmayan yaratma düşünsel sürecini izleyebileceğimiz bir yazılı belge olarak Gılgamış Destanının kaldığını belirtmiştir. Destanın başkarakteri yarı tanrı, yarı insan olan Uruk hükmü söz konusudur. Ama yine de ölümlüdür. Ölümlü oluşunu, Uruk'un kölesi ve "gılmanı" olan Enkidu'nun ölümü üzerine anlamaktadır. Ölümsüzlüğe ulaşmanın sırrını, Tufan[17] sonrası ölümsüzlük bağışlanan atası, Aden Körfezi[18] içinde bir adada (bu dünyada) eşiyle yaşadığını

[17] Mezopotamya ve çevresinin zaman zaman yaşadıkları büyük çaplı su baskınları.Öte yandan, Mezopotamya'da arkeolojik araştırmalarda ele geçen bulgular büyük bir tufanın yaşandığını da ortaya koymaktadır. Arap Yarımadası ve Afrika Kıtası'nda Somali Yarımadası arasında bulunur. Hint Okyanusu'nun bir uzantısıdır ve Kızıldeniz ile Hint Okyanusu'nu birbirine bağlamaktadır
.

öğrendiği (Sümer Nuh'u) Utnapiştim'e sormaktadır. Ancak söz konusu olan, ruhun değil bedenin; öte dünyada değil bu dünyada ki ölümsüzlüğüdür. Dolayısıyla, bireysel ruh kavramına daha ulaşılamamış olduğu destanda yazılanlardan anlaşılmaktadır (Şenel,2010: 22).

Sümer mitolojisine baktığımızda ise, doğada kendilerinden farklı olan neredeyse her nesneye ve her olaya denk gelen bir kişileştirmenin olduğunu görürüz. Sümerler, bilinenden - bilinmeyene doğru akıl yürütmüşlerdir (Kramer, 2002: 154). Sümerli için "ölüm bir kurtuluş değil ebedi bir mahkûmiyettir" ifadesiyle A. Timiçun ölümün; mutlu ve sonsuz bir hayatın başlangıcı değil de insan ruhuna sıkıntı yaşatan bir bitiş olduğunu ifade eder. Bu bitişte insan yaşamdaki faaliyetlerinden uzak olacak, tam olarak çaresiz bir durağanlığa mecbur bırakılacaktır. Ölümden sonraki yaşam bir acılar, bir güçsüzlükler yaşamı haline gelecek, ve ölüm artık yaşayan bir korku kaynağı haline dönüşecektir. Bir Sümer metninde ölüme dair çaresizliği anlatan şu satırlar dikkat çekicidir:

"Artık sevinç dolu bir adam değilim ben

Yattığım yer toprak,

Kötülerin arasında gömülüyüm,

Uykum büsbütün sıkıntı,

Düşmanlar arasındayım.

Bacım, artık bu berbat yataktan kalkamam ben."

Yaşam karşısındaki benimseyici, araştırıcı, duygusal bir yaklaşımla ölüm kavramını yönlendiren, muhafaza edip geliştiren fikirsellik, mısır sanatçısını ya da daha genel olarak mısır insanını Mezopotamya'nınkilerden ciddi şekilde ayırır; en başta ölüm karşısındaki sıkıntı duygusuna kapılmamak rahatlığıyla ayrılır. Mezarında binbir sıkıntıyı, binbir bunaltıyı sonsuza kadar yaşayacağına inanan Mezopotamya insanı karşısında Mısırlı, ölümden sonraki yaşantının güzelliklerle dolu bir aile yaşamı sayacak kadar korkusuzdur. Hiçbir uygarlık ölümü yaşama yaklaştırmada mısır uygarlığı kadar cömert ve iyimser olmamıştır. Mısırlı ölümü çok önemser, ölümü kurmaya, düzenlemek için gerekli özeni göstermeye çalışmıştır (Timuçin: 2002: 68-69-90).

"Belki de, ölümle yüz yüze gelen insan ilk defa doğaüstü düşüncesine sahip olmuş ve onu görmekte olduğu yerin çok ötesinde umut etmiştir. Ölümün bilinmeyen bir olgu oluşu, insanı diğer sırların keşfi için kapı araladı. Böylelikle insan düşüncesini görünenden-görünmeyene, geçiciden-sonsuzluğa, insaniden-ilahiye yükseltti " (Champdor, 2006: 20).

İ.Ö. 3100-2800 çağlarında Mısır'da anıtsal ifadenin belirtileri görülmeye başlandı. Piramitler, sağlam biçimlerinin içe gömülen cepheleri ile artık sonsuzluğun sembolü haline gelmişlerdir. Mısırda ölü, piramidin içinde kalır kendisini asla dışarıya göstermez (Turani, 2003:45)

"Mısırlılar, yaşamın ölümle sonlanacağına inanmayı redederler, insan son ölüm sırasında nefesini verdiği anda ruhunun uzun bir yolculuğa çıkıp yargılanmak üzere ölüm Tanrısı Osiris[19] *huzuruna çıkacaklarını düşünürlerdi. Mısırlılara göre, ölen bir insanın ruhu öte dünyaya intikal ediyordu. Canlılar ve ölüler ülkesi arasındaki korku diyarını geçince, büyük yargıcın huzuruna, Anubis veya Horus tarafından getirildiğine inanırlardı. Yeraltı tanrısı Anubis elinde tuttuğu bir terazi ile kefelerinden birine ölünün kalbin diğerine ise amelleri, doğruluğu ölçebilecek bir tüy koyardı.. Eğer ölen kişi doğru bir yaşam sürmüş ise kefeler dengede dururdu. Eğer kalp terazide dengeyi sağlayamazsa, kalbi yemesi için Ament denen canavara sunulurdu. Tanrıların kâtibi Thoth ise Bütün bu durumu olduğu gibi yazardı"* http://www.politikakulvari.com/haber/gizemli-olaylar/eski-caglarda olum-gelenekleri/12925.html (Erişim Tarihi: 29.06.2017).

Resim-4 : KatipThoth



Kaynak: http://www.museumofmythology.com

[19] (Yun. Mit: Dionysos) Mısır mitolojisinde ölülerin koruyucu tanrısıdır. Tanrıkral inancını yansıtmaktadır. Ölüler yeniden doğarak Osiris'te kişileşir ve onu çoğaltırlar. Osiris kardeşi Set tarafından öldürülmüş ve bedeni 14 parçaya ayrılmıştır. İsis Osiris'in erkeklik organı dışında bütün parçalarını bulup, birleştirmiş ve ona ölümsüz yasamı sunmuştur. 'sis ölümsüzlüğün ilacını keşfetmiştir. Resimlerde vücudu sargılı veya balık pullarıyla kaplı olarak gösterilmiştir. Bu kaplama güneş ışığını yani Ra'dan yayılan ısınları temsil etmektedir. Benzer pullu bezemeye Marduk tasvirlerinde de rastlanmaktadır.

Champdor'un "Mısırlılar'ın Ölüler Kitabı"'nda Mısır uygarlığında insan varlığını ve yaşamını oluşturan temel kavramlara kısaca değinmektedir. Mısır uygarlığı içerisinde ve hükümdarın yanında önemli bir yeri olan, ölülerle temas halinde olabilen, sonraki yaşamı görebilen ve diğer insanlardan ayrıcalıklı olarak hakkında susmaları gereken hakikatin bilgisine sahip olan Mısırlı inisiyeler[20], insanın altı âlemden oluştuğuna inanıyorlardı. Bunlardan üçü, beden veya şekil (sekhem), isim (ren), gölge (khabit) maddeseldir; diğer üçü Ankh, Ba ve Ka ruhsalıdır (Champdor, 2006: 55).

Eski Mısırlılara göre, kişinin ölümü gerçekleştikten sonra ruhun ağızdan bir kuş olarak terkedileceğine inanırlardı. Bunun için Tanrı Anubis [21], ölen kişinin ruhu rahatça çıkıp gidebilsin diye, bir alet yardımıyla ölünün ağzını açardı. Anibus'un tek görevi bu değildi. Öteki dünyanın kapılarını açma yetkiside ona aitti. Mısır din inanışına göre, insanda, iki ruh bulunurdu. Bunlardan biri "Ba", diğeri ise "Ka"'dır. "Ka" denen ruh, insan öldükten sonra varlığını ölen kişinin heykelinde sürdürürdü. Bu nedenle, Mısır'da, "Ka" ruhuna tapmayla, heykellere tapma arasında büyük bir bağlantı vardır http://www.gizemlibilimler.com/2016/02/eski-msrda-olum-ve-olum gelenekleri.html (Erişim Tarihi: 29.06.2007).

Resim-5: Tanrı Anubis Ölünün Ağzını Açarken



Kaynak: http://keywordsuggest.org

[20] Bireyin spiritüel (ruhsallığın ilkelerini öğrenerek bir yaşam sürmek) gelişimi için, 'spiritüel tesir'i alıp aktarabilen bir üstadın sert ve sürekli kontrolü altında, bir düzen ve disiplin içinde, sınavlara dayalı tarzda, metodlu olarak bu eğitimi tamamlamış kişiler şeklinde tanımlanmaktadır.

[21] Anubis: Mısır'da çakal başlı bu mitolojik karakter, Sümer mitolojisinde Neti'ye denk gelmektedir. Aşağı âlemin kapı açıcısıdır. Ruhların yargılandığı sahnede önemli karakterlerden bir tanesidir. Ölüyü karşılar ve Osiris'in yanına götürür. Mumyalama sahnelerinde görünmektedir.

Resim-6: Ölü ve Kus Seklindeki Ruh.



Kaynak: http://ruhumunmasali.blogspot.com.tr

E. H. Gombrich, "Sanatın Öyküsü" isimli kitabında Mısırlılar için sadece bedenin korunmasıyla, ölüm ritüeli tamamlanmış olmuyordu; ifadesini kullanmıştır. Ölen kişinin dış görünümü yok olursa o zaman sonsuza dek kişi bedeni ruhuyla da yok oluyordu. Bu nedenle sonsuza dek yaşaması kesinlik kazanması için, heykelcilerden[22], aşınmayan ve dayanıklı bir granit üzerine, Kralın ya da o öneme sahip olan birinin portresini oymaları istenirdi. Bu oyulmuş kişi imgesi; ruhun o imge sayesinde yaşamasını sürdürmesi açısından, ölüyle birlikte mezara, kimsenin göremeyeceği bir yere koyarlardı. Tabi Mısırlılar bu oyma heykel imgelerinin yanı sıra resimde de kutsal bir gücün varlığına inanıyorlardı (Gombrich, 2002:58).

> *''Birçok dinsel öğretinin ileri sürdüğü tek temel amaç, inanan insanları bu dünyada veya öldükten sonra gidilebilecek başka bir dünya varsa, orada da onları mutluluğa ulaştırmaktır. Bunun için yapılması gereken şey, tanrıyla veya onun öngördükleriyle ya da onu temsil eden obje veya imgelerle tanrının yarattığı evrenle bütünleşmekten geçer. Bu yüzden dinler kendi zaman ve mekânını oluşturarak, insanlığı kaşıklıktan düzene kavuşturduğu şeklinde bir sav öne sürmüştür. Bunu belirtmek veya buna hizmet eden amaca ulaşmak için de kutsal mekânlar sayılan tapınaklar yapılmıştır. Bunlar sıradan mekândan ayrı yerler olarak tasarlanmış ve benimsenen gerçek mekânlar olarak görülmüştür. Dinsel alana ait ne kadar simge veya çeşitli kavramları betimleyen obje, resim ve ya şekil varsa, bunlar dinsel güç imgeleri olarak kabul edilmiştir''* (Çoruhlu, t.y. : 110).

[22] Heykelci sözcüyü o zaman, "yaşamı koruyan kişi" ile eş anlama geliyordu.

Resim-7 : Kral Tutankamon Mumyası, M.Ö.1324



Kaynak: http://news.nationalgeographic.com

Mısır'da mumyalama ritüeli, aradan binlerce yıl geçmesine rağmen varlığını sürdürmesinin nedeni de bu dinsel inançtan gelmektedir. Sonuç olarak Mısırlılar yoğun bir ölmezlik istemine sahiptiler. Bu istem Eski Mısır dinlerini de etkilemiş olup bulunan öteki dinlere de geçmiştir
http://www.medinfo.hacettepe.edu.tr/duyuru/TIB_2005.pdf
(ErişimTarihi:29.06.2016).

Nitekim bu, Yahudilik yoluyla yeni yeni başlamakta olan Hıristiyanlığa da geçmiş ve bu dinlerin egemenlik kurduğu milletlerin kültürünü de etkilemiştir. İbranilik ve Musevilik terimleriyle de adlandırılan Yahudilik ilk tek tanrılı din olarak karşımıza çıkar. A. Önüçağ'ın araştırmasına göre, Yahudilikte de ölüm kaçınılmazdır ve korkutucu, kaygı veren bir gerçekliktir; fakat onlara göre de hayatın sonu değildir. Sümerlerde olduğu gibi, sanki ölüm yaşamın diğer yüzüymüş gibi bir inanış benimsenmiştir. Ölüm, insanın sorumlu olduğu amellerinin devamını temsil etmektedir. Hıristiyanlıkta ise, günahların bedeli başka bir dünyada ödenmez. Dolayısıyla Yahudilikte, Hıristiyanlıkta da inanıldığı gibi bir öte-dünya düşüncesiyle de karşılaşılmaz. Bir başka ifadeyle insanlar, yaşamlarında Tanrının her an onları gözlediği korkusu nedeniyle, ölümün bilinciyle yaşamaktadırlar; bu korku ve bilinç insanların önceden, Tanrı tarafından belirlenen kurallara uymayı zorunlu kılmıştır. Bu dünyada bir günahkâr olarak yaşamamak ve ödüllendirilmek için, ölümü

hatırlayıp[23] Tanrının emirlerine uymaları gerekmektedir. Yahudiliğin kökeninde öte-dünya inancına dair bir bilgi bulunamamış olmakla birlikte, Ortaçağ hahamlarının inançlarında ahiret, öte-dünya inancına dair inanışlar görülmüştür. Böylelikle dünya üzerindeki çekilen acılar, kötülükler konusunda kendilerini avutabilecekleri bir olanak sunulmuş ve bu gerekçeyle Hıristiyanlık[24] inancına yaklaşmışlardır. Ölüm ve ölümü kabul etme bilinciyle yaşamak, Yahudi inancında olduğu gibi Hıristiyan inancında da insana bir ceza olarak yorumlanmıştır. Fakat Yahudilikten farklı olarak, Hıristiyanlıkta yeniden diriliş umudu söz konusudur. Bu umut, Osiris'in (Kral Koruyucu-Mısır Tanrısı) ölümünden üç gün sonra dirilisi gibi, İsa da dirilmesiyle pekiştirilmiş. Dolayısıyla Hristiyanlık inanışına göre ölen insanlar, İsa gibi, yargılanma süreci sona erdikten sonra dirileceklerdir.

Âdem'in işlediği günah nedeniyle, ölüm bilincini yaşamakla cezalandırılan insanlar, ölerek günahlarının bedelini ödeyecek olup ve Mısır'da, ölen insanların Osiris'te yeniden dirilecek olmaları gibi İsa'da yeniden dirileceklerdir. Dolayısıyla Hıristiyanlıkta ölüm, bir kurtuluş olarak benimsenmektedir. Bu yargı ölümün, anlamsız olduğu düşünülen yaşamın taçlandırılması anlamına da gelmektedir (Önüçağ, 2000: 81-82).

Dolayısıyla, Hıristiyanlıkta genel olarak ölüm, yaşamın anlamıdır denilebilir. Bu arada inanış ve betimleme açısından Hristiyanlık ve Yahudiliği birbirinden ayıran bir faktör daha vardır; o da tanrıyı betimleme durumudur. Hıristiyanlıkta tanrının, İsa ile biçimlenen bir görüntüsü olmakla birlikte, Yahudi inancında Tanrı'nın, insanın ulaşabileceği bir yüzü-imgesi yoktur. Hıristiyanlığa göre ise yüz-resim bir görünüştür, surettir. Öte[de] ki'nin, imkânsızın görünüşü, sadece dublörüdür (Zizek, 2003: 117).

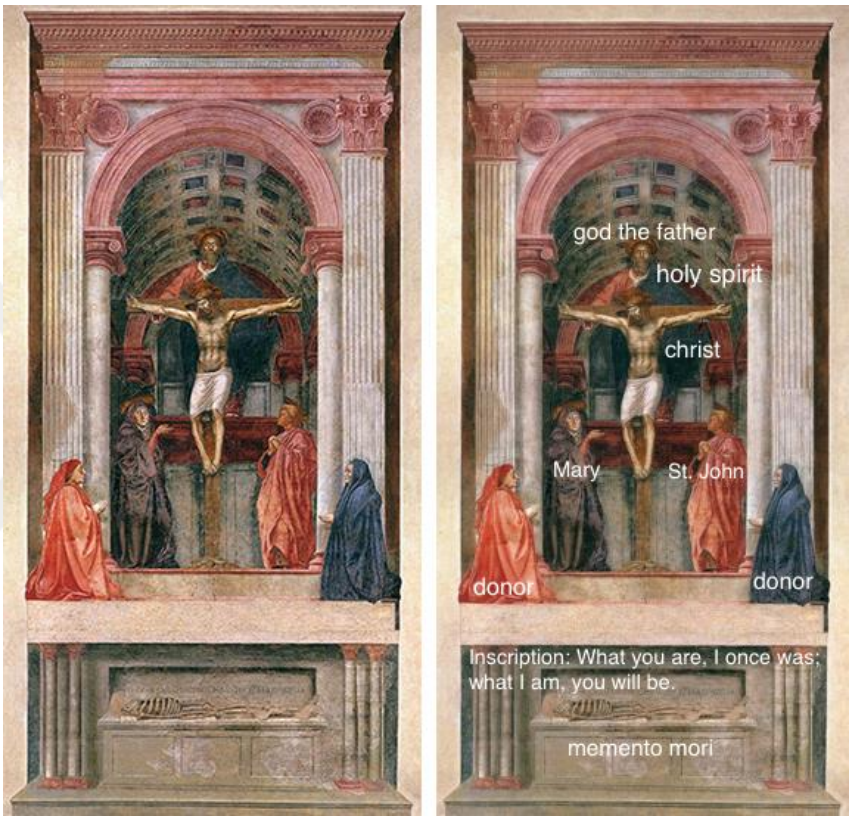
> *" Tanrı-İsa çarmıha gerilmiş ve kendi ölümünü kabul edip algılamıştır. Yani ölüm bilincine inanıp yaşayan insan, yine aynı bilinçle kendi ölümünü deneyimlemiştir. Kendi ölümünü kabul edip, benimseyen İsa ölümlü bir insandır. Kendisi gibi ölümlü olan insanlar ise İsa aracılığıyla simgesel olarak ölümü algılamaya çalışmışlardır. Böylelikle ölümden sonra inanılan diriliş durumu, Mısır uygarlığında da görüldüğü gibi, İsa aracılıyla, bir*

[23] Memento Mori (Ölümü Hatırla). Resim sanatında özellikle Hollanda resim geleneğinde bu tema sıklıkla kullanılmıştır.

[24] Hıristiyanlık ilk biçimiyle bir Yahudi mezhebi olarak belirmişti. Hıristiyanlığın bir sistem olarak yayılısı, İsa'nın ölümünden sonra, Tarsuslu Pavlus'un isidir…Pavlus söyle söylemektedir: "Bütün uluslarıİsa Mesih'e imana çağırmak üzere onun aracılığıyla inayet ve peygamberlik aldım…" Nietzsche'ye göre Aziz Pavlus Hıristiyanlığı icat eden kişiydi. Yani kiliseyi kurumsallaştıran kişiydi.

teminat olarak algılanmıştır. Buna bağlı olarak Mısır uygarlık inancında görülen İsis, Osiris, Horus üçlüsü, Hıristiyanlıkta Baba, Oğul, Kutsal ruh olarak benzerlik göstermektedir. Böylelikle yer – gök ve beden - ruh ikiliği kesin bir yargıyla karşımıza çıkmaktadır. Bu dünya yine bir imtihan yeri olarak gösterilmiştir. Bu imtihan süreci içerisinde ölüm bir düşman olarak algılanır ve işlenen günahların bedeli olarak kaçınılmazdır. Mısır uygarlığında ilk örneğini görülen inanç süreci, sanki Hıristiyanlarla birlikte devam etmektedir" (Önuçağ, 2000: 83-84).

Resim-8: Masaccio, 1425-28, Kutsal Üçlü, Fresk, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella, Florence



Kaynak: Sanatın Tam Öyküsü,(2014:151)

Fakat Hıristiyanlıkta, Mısır inançlarının aksine bedenin günahkâr yaşamın izi gibi, çürümesi gerekliliği vardır. Çürüyen beden bir tohum gibi öte-dünyada yeşerecektir. Öte-Dünya'da Tanrı onları göksel bedenlerle ödüllendirecektir. Ölenler, ruhsal bedenle yeniden dirileceklerdir. Hıristiyanlar ruhu olgusunu, vücudu kullanan bir şey olarak kabul edilmişlerdir ve ölümden sonra bu vücut tanrısına dönecektir (Karaca, 2000: 56).

"Hıristiyan toplumlar başlangıçta ne öte dünyaya ait bir tanrıya ne de cehenneme inanıyorlardı. Onlar olaya kolektif iradenin ölümü doğrudan bir sonsuzluk haline getirmesi şeklinde bakmaktaydılar. İnsan olmanın

evrensel koşulu olarak bir ölüm düşüncesiyle ilk kez, ölülerin toplumsal bir ayrıma tabi tutulduğu gün karşılaşılmıştır" (Baudrillard, 2008: 255-256).

İslamiyette ise ölümü, Tanhan ve Arı, "Üniversite Öğrencilerinin Ölüme Verdikleri Anlam Ve Öğrenim Gördükleri Program açısından Ölüm Kaygısı Düzeyleri" isimli makalelerinde "Allah'tan gelen varlığın yine O'na dönmesi olarak" kabul edilir ifadesi yer bulmaktadır. Tüm inanışlarda olduğu gibi İslamiyet'te de insanın "ölmek zorunda olan bir varlık" olduğunun bilinci kaygı hissi içermektedir. İnsanın zihninde ölüm fikrine yer vermesin kendi sonunu düşünmesine neden olup ölüme dair bu kaygıyı artırmaktadır (Tanhan, Arı, 2006:46). Bu nedenle,

" Ölüm ve ölüm sonrasındaki uygulamaların çoğunluğunu dinsel gerekleri yerine getirme amacı taşır. İslam inancına göre her canlının yaşam süresi Allahı tarafından kesin olarak saptanmıştır. Kuran'da şöyle denmektedir: " Onların ecelleri (ölecekleri zaman) geldiğinde, o anı, ne bir saat sonraya ne de öne alabilirler(VII,34). "Her canlı ölümü tadacaktır." (III,185). "Yaşam gibi ölüm de insanlar için bir imtihandır"(LXVII,2) (Büyük Larousse: 1986: 9025: 9027).

İslamiyet, ondan önceki inanışlardan önemli bir farkla ayrılır. İslamiyet, ölümü mukadderat olarak benimsemiş olsa da, insanın dünyaya geliş amacının ölmek değil yaşamak inancını barındırmasıdır. Allah kendi nefesinden üfleyip, bilinç ve akılla donatarak var ettiği – yarattığı Âdem ve nesline sonsuz (ebedi) bir hayat vermiştir. Fakat bu ebediyet ikiye ayrılır. İlk süreç, bu dünyada yaşantılar karşındaki imtihan sürecidir. İkincisi ise bu imtihandan elde edilen sonuçların toplamından oluşarak şekillenen ebedi yerde yaşama sürecidir. Yani İslamiyet'te ölüm, bu iki sürecin oluşturduğu ebedi bir yaşamdır. Bunun sonucunda imtihandan gecenler cennet, geçemeyenler ise cehennemde ebediyeti yaşayacaklardır. İslamiyet'in kutsal kitabı olan Kuran-ı Kerimde ebediyete işaret eden, yaklaşık olarak 22 ayette, "likā" (Allah'la buluşmak) olarak ifadesi kullanılmıştır. Genel bir sonuç olarak, İslâm dışındaki dinlerde ölüm, çeşitli ritüellerle ölümün nedenleri hakkında farklı açılımlar üretmişlerdir. Özellikle ilkel yaşayışlarda görülen ölüm olgusu olağan bir durum görülmeyip, tanrılarının onlara yaşattığı hiddet, ruhun bulunduğu vücuttan ayrılmak istemesi ya da yapılan büyülerin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bazen de yaşanan bu ölüm korkusu neticesinde, ilkel insanlar, ölmekte olan kişiyi bu durumu anlamlandıramadıkları için onu yalnız başına ölüme terk etmeyi yâda diri diri

gömmeyi seçerek bu süreçten kaçmaya çalışmışlardır. Bu inanış sürecinde ölen kişinin gömüldükten sonra başlayan ölüm diyarındaki hayatının rahat, huzurlu ve daha da uzun yaşamasını sağlayabilmek adına bu kadavraların mumyalanması, diğer inanışlarda olduğu gibi (Çin, Japon vb.) mezar içlerine ölen kişiyle birlikte en sevdiği eşyalar, yiyecekler daha ileri gidip köleleriyle gömülmüşlerdir. Hatta, ölünün başında kadınlar tarafından söylenen ağıtlar, ölüyü yeniden diriltme etkisine sahip bir inanışla Mısır cenaze törenlerinin önemli ayrıntıları arasında yer alır (Topaloğlu, TDV İslâm Ansiklopedisi, 2007, 34.Cilt:32,34).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
BİLİNMEYENİ ANLAMLANDIRMA

Çalışmanın bu bölümünde ilk sanat yaratılarından başlayarak, ölüm temasının süreç içindeki değişimi ele alınmıştır.

3. ÖLÜM KAVRAMININ SANATTAKİ ANLAM İÇERİĞİ

"Sanat uzun, hayat kısa"
HİPPOKRATES

3.1. Ölüm Üzerine Üretilen İlk İfade Biçimleri

İnsanın sanatçı kimliğiyle, malzeme görevi üstlenen doğa arasındaki ilişki Antik çağlardan, günümüze kadar olan süreçte sürekli tartışmalara neden olmuştur. Bir fiil olarak sanat düşsel ya da varlıksal olarak bir şeyleri resmetmemize ya da temsil edebilme sürecinin teknik kısmını oluşturmaktadır. Peki, ama bu temsili oluşturmayı sağlayan sanat denen şey nedir? Basit bir tanımla sanatçının, dış dünyada gözlerinin gördüğünü resmetmesidir. Eğer sanatçı böyle hedef içinde olsaydı, bu tanım genel geçer bir özellik taşırdı. Çünkü tarihsel süreç gösteriyor ki pek çok sanatçı doğayı birbirlerinden oldukça farklı şekillerde algılayıp resmetmiştir. Örneğin oldukça sık kullanılan ağaç simgesini Çin resimlerinde, Bizans mozaiklerinde, Gotik dönemin cam vitraylarında, ressam Gainsborough ya da Cezanne'nın resimlerinde görebilmekteyiz. Bunlara bakılıp karşılaştırma yapıldığında birbirinden nasıl farklı temsillerde bulundukları açıkça görülür. Farklı dönemlerde yapılmış olan bu çalışmalar yan yana konulacak halde olsa, hepsinin tek ortak noktasının ağaç köklerinin yer altında, gövdesinin ise yer üstünden olmasından öteye gidemez. Bu da resmedilen imgelere veya objelere ne kadar sanatsal açıklama ararsak arayalım her biçimde karşımıza "görelilik" kuramını çıkaracaktır (Çetin, 2008: 1).

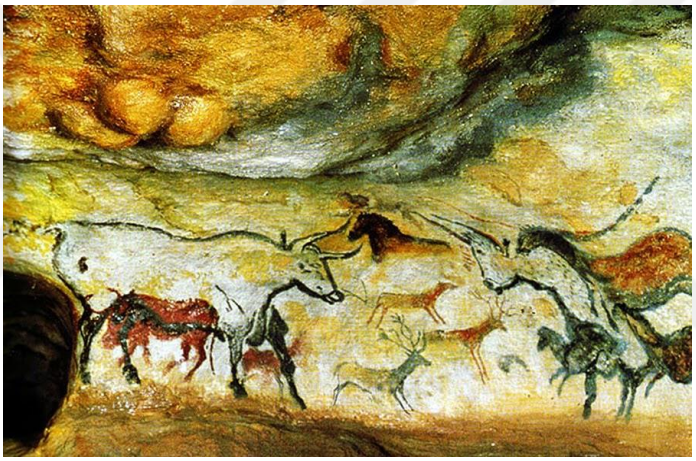
Bu bağlamda sanat, doğanın eksik bıraktığı şeyleri tamamlar. Tıpkı avı için büyü yapan, avını kayalara resmedip onu resimde öldüren Buzul Çağı insanı gibi.

Resim-9: Mağara Resimleri, Ennedi Mağarası, Çad, Sahra Çölü, Yaklaşık 8000 Yıl



Kaynak: https://www.parisgezgini.com/lascaux-magarasi/

Resim -10:Altamira Mağarası



Kaynak:https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/

> *" Süreç içerisinde tıpkı "model" in değişen evren tasarımı gibi, sanat ve ölüm kavramının da aynı dönüşüme uğradığına tanık oluyoruz. Sanatın kurumsallaşması adına ilk ve en köklü atılım olan "mimesis"e kadar sanat, bir büyü aracıydı ve bir ayinin bir parçasıydı. Acımasız doğaya rağmen yok olmayan insan baştan beri büyücüydü aslında"* (Worringer, 1993: 20).

Adnan Turani'de *"Dünya Sanat Tarihi"* adlı kitabında; büyüye tanıklık eden ilk sanat yaratmalarının, Buzul Çağına dayandığını ileri sürer. 1879 yılında bulunan Altamira mağarasında yapılan araştırmalar, bu mağaradaki resimlerin Buzul Çağına ait olduğu göstermektedir (Turani, 2003:27).

Resim-11: Altamira, İspanya, yaklaşık 25000–12000 Yıl Önce



Kaynak: http://bursasanatevi.com/wp-content/uploads/2010/04/magara2.jpg

Bu dönemin insanı avı için büyü yapar. Hançerlioğlu, Buzul Çağında insan düşüncesinin yaşamsal bir mecburiyet olarak hayvanla ilgili olduğunu; insanın kendini problem olarak ele almadığını belirtmiştir. Buna bağlı olarak; insanoğlunun duvarlara çizdiği bu ilk resimler-korkutucu. İnsanın içini ürperten bir yorumlama yoktur. Aynı zamanda bu devrin insanlarının, büyük uygarlıkların başladığı yer olan Mısır ve Mezopotamya insanları gibi ölümle barışık bir bakış açıları olduğu için (öldükten sonra yaşamın devam edeceğine olan inanç) ölülerini, sevdikleri eşyalarla birlikte ve bu dünyada neye ihtiyaç duymuşlarsa orada da ihtiyaç duyacaklarına inandıkları için onunla beraber gömüyorlardı. Ayrıca; Buzul Çağı insanı, kırmızı toprak boyaları kullanarak, ölünün doğal rengini yok etmeğe çalışmışlardı (Hançerlioğlu,2003: 27-28-31).

> *" (...)Uzun bir süre belli bir bakış açısıyla gelişimini sürdüren mimesis kavramı, doğadan uzaklaşmayı da beraberinde getiren ve uzunca bir süre sanatın sınırlarını belirleyen (tek tanrılı) 'din' kavramının belirmesiyle birlikte yön değiştirmiştir. Tam bu noktada sanat kuramlarını yönlendiren ölçüt olan 'model' kavramı karşımıza çıkıyor. Hıristiyanlık dininin ortaya çıkmasıyla beraber bir günahla bozulmuş olan, masumluk değerlerini yeniden bulmanın ve yaşam içindeki gerçeklerini yalnızca kutsal gerçekliklere bağlayarak, anlam kazanabilecekleri gerektiği bir dünyada mimesis ile yerinilemiyecektir artık* ". (Kurt, 2000: 10)

Böylelikle Antikçağ döneminin bitinden, Rönesans'a kadar olan bin yıllık bir zamanı içeren Ortaçağ olarak adlandırılan dönem, buna sürece tanıklık için örnek teşkil etmektedir.

3.2. Ortaçağ'dan Bir Kesit

Roma'da Hristiyanlıkla başlayan ve o dönemde sadece minyatürlerde kullanılan Romanesk üslup, barbarların[25] sanat anlayışı ile bütünleşip tüm Ortaçağ Avrupa'sının resim sanatını oluşturmakta etkili oldu. Bu dönem, Kutsal hikâyelerin resim aracılığıyla sıradan halka anlatılmasını amaç edinmiştir. Bu nedenle de sadeliğe ve bir tür soyutlamaya gidilmiştir. Resim, okuma bilmeyenler için yazının görevini üstlenmiştir. Soyutlama sonucu figürler gerçekçilikten uzaklaşmış, çocuksu (naif) bir anlatım yolundan adeta ifadeciliğe (ekspresyonizm) ulaşmıştır. Bu dönemde Coğrafi bölgelere göre, ifadecilik yönünden değişik anlatım biçimlerine de rastlanır. İspanya'da ifade zenginliğine ek olarak, figürleri sınırlayan çizgilerdeki (kontur) keskinlik, renklerdeki yoğunluk dikkati çekmektedir. İçgüdüsel dürtüsüyle İspanyalı Hristiyanların, dönem içinde yaşadıkları savaşların içgüdüyle oluşturduğu bu değişik kişilikteki sanata Mozarabik sanat adı verilir. Mozarabik elyazmalarında mağara resimlerinden farklı olarak gerçekdışı sahneler ve korkunç imgeler oldukça fazla yer alır. Aziz Juliet'in şehit oluşunu betimleyen fresk, Mozarabik üslup için açıklayıcı bir örnek teşkiletmektedir. Bu bağlamda, sanatçıların her dönemde ölüm olgusunu, farklılıklar izleyerek resmetmesi sanatçıların öznel yaşantısı-yaşadığı bazı travmaların ya da içinde bulunduğu toplumun geçirdiği travmaların etkisi oldukça büyüktür.

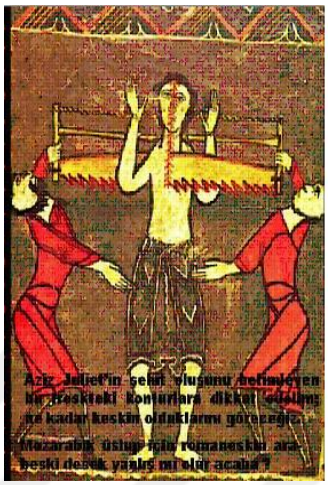
Avrupa'da 9. yy'dan başlayarak 12.yy ortalarına gelişim gösteren Romanesk dönem sanatının amacı kilise duvarlarını süslemektir https://diyablog.com/sanat-hareketleri/romanesk-sanat/ (Erişim Tarihi: 12.06.2017). Bu dönem, figürlerinde anlatım özgürlüğü ve devinim zenginliği söz konusudur. Resimlerde yoğun bir biçimde insanın var oluşunu anlatan zengin ifade gücü dikkat çekmektedir.

Aşağıdaki resimde (Bkz. Resim-13), dönemin içinde yaşanmış bir travmanın örneği niteliğindedir. Hiristiyanlığın kabulünden önce Aziz Pierre, İsa'dan önce dini, ilk olarak yaymaya başlayanlardan biriydi. Bunu kabul görmeyen bir kesim tarafından yapılan baskında öldürüldüğü rivayet edilmektedir. Resmin sol tarafında Aziz Pierre'in çarmıha ters vaziyette gerilmiş olarak resmedildiği görülmektedir.

[25] Barbar deyimi, sanat tarihinde, Roma uygar-lığının dışında kalan topluluklara verilen ad-dır

Onu, çarmıha bağlayanlar ise bu ters duruşu tamamlar nitelikte olup, resimde simetrik bir duruşla gösterilmektedirler. Resmin sağında ise, Aziz Poul ölümden korkmayan, belli ki inancının kutsal teslimiyetiyle, karşı koymadan ona doğrultulan kılıç darbesini bekler vaziyettedir.

Resim-12: İspanya'dan Mozarabik Üsluba Bir Örnek, Aziz Juliet'in Şehit Oluşu, t.y



Kaynak: http://www.authorstream.com/Presentation/aSGuest71638-584857-08-resmin-yk-s-romanesk/

Resim-13: Aziz Pier'in Pier'in Haça Gerilmesi ve Aziz Pol'ün Kafasının Kesilmesi, Fresk Tavan Süslemesi,t.y.



Kaynak: http://www.authorstream.com/Presentation/aSGuest71638-584857-08- resmin-yk-s-romanesk/

Dönemin resmi hikâyeyi plastik değer kaygısı gözetmeden sadece ifade gücünü kullanarak ortaya koymuştur. Amaç; olayı tüm dehşetiyle "**ceza olan ölümü"** vermektir. Figürler donuk, ifadelerler simgesel olarak çizilmiştir. Fakat

devinim, renklerle verilmiştir. Yüzlerde acıya, üzüntüye, korkuya dair bir ifadeye rastlanmamaktadır.

> "(…)*Roma yöneticilerine göre, İsa'nın ardından yürüyen ve onun dinini kabul edenleri -şöyle böyle- cezalarla cezalandırmak yetmezdi. Çünkü onlar, ortalığa çok tehlikeli bir bulaşıcı hastalık mikrobu saçıyorlardı. Onları öldürmek gerekiyordu; bundan başka kurtuluş yolu yoktu!... Bu şiddet karşısında insanlar ibadetlerini yer altı mezarlarında, mağaralarda yapmak zorunda bırakılmışlardı. Bu hususta güzel sanatlarla ilgili sayılabilecek hiçbir şey götürememişlerdir. Heykeller, insanların putlara taptıkları zamanlardan kalma birer sembol olduğu için yasaklanmış, güzel sanatlardan sadece resim sanatına itibar etmişlerdir. Fakat bu resimlerde acınacak haldeydi. Renkler soluk –sönük çizgilerden ibaretti. Uygulanan teknik acemice hatta çocukça gibiydi. Konuları tamamıyla dinsel idi; semboller insan suretleri, Tevrat ve İncil gibi kutsal kitaplardan alınmıştı…"* (Petrov, 1979: 101-102).

Nitekim bu dönemde, Skolastik felsefenin, Ortaçağ üzerindeki etkisinin eserlere yansıyan hali resmedilmiştir.

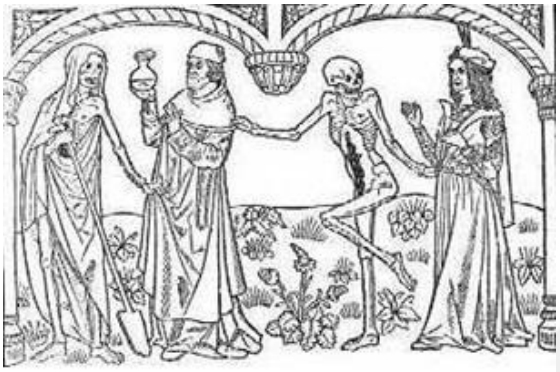
> "*Ortaçağ'da, öte-dünya inancının henüz oluşmamış olmasından ötürü, insanlar ölüme karşı zafer kazanmayı düşünmemişlerdir. Bu yaşam biçimi yine kolektif bilincin sonucu gibi görünmektedir. Böyle bir durumda henüz ortak bilinç ve yasalardan bahsedilmesi pekte mümkün değildi. Kilisenin yaptırımlarından önce ki dönemlerde, ölüme dair ritüellerden biri olarak, insanlar mezarlıklarda kendilerinden geçmiş bir şekilde dans etmekteydiler*" (Önuçak, 2009: 88).

İlkel insanların düşünce yapısında, yaşamı tazelemek için ölümü bir fırsat olarak görme düşüncesi hâkimdi. Bu nedenle canlılığı ve coşkuyu ortaya çıkarmak adına mezarların üzerinde ölülerle dans etmenin gerekliliğine inanırlardı (Illich, 2004: 108) Bu ritüeli sanatsal açıdan yorumlayabilmek için sanatın şüphesiz içinde bulunduğu toplumsal, ekonomik, kültürel ve bilimsel gelişim durumunu göz önünde bulundurarak değerlendirmek gerekir. Bu nedenle bu değerlerle üzerinden fikir sahibi olarak sanatı anlamlandırmak gerekir (Çetin, 2008: 13) . Bu bağlamda; Orta çağdaki, din olgusunu, sanatsal tarih içinde incelediğimizde, dehşete düşüren, kaygı uyandıran, ürpertici etkisi olan öykülerin anlatılagelmesi belki de sadece korkutma üzerine kurulu bir düzenden ibarettir.

Günahkâr insanları doğru yola çekmek adına tehdit unsurlarına karşı görevli olan ressamların o dönemde revaçta olması manidarlığa kapı aralayan bir nitelik

taşımaktadır. Buna en güzel örnek olarak *"Ölüm Dansı (Danse Macabre)"* teması gösterilebilir http://www.sanatlog.com/sanat/resimlerdeki-korku-bolum-1/ (Erişim Tarihi: 24.07.2017).

Resim-14: 1486 Guy Merchant 'Ölümün Büyük Dansı' Kopyası,
Tahrip Edilen Paris Masumlar Mezarlığı



Kaynak:http://www.tulaybaybag.com/index.php?option=com_content&view=article&id=78&Itemid=252

Paris'te 1420'li yıllarında bir mezarlığın duvarına İlk Ölüm Dansı resimleri karşımıza çıkmaktadır. Bu resimlerde dönemin tüm ileri gelenleri ile köylüler iskeletler ve çürümüş bedenleriyle birlikte ölüler statü farkı gözetmeksizin dans etmektedir. Betimlemelerdeki en önemli ayrıntı çıplak yada yarı giysili olan kahverengi renkteki ölülerin enstrüman çalarak ölümlülere eşlik etmeleridir. Ölüme gidişin bu şekildeki betimlemesinde Avrupa'da, 14. Yüzyıl dolaylarında çok büyük kayıplara neden olan bir veba salgını oldukça etkili olmuştur. Bu kayıpların verdiği acı karşında dönem insanı, kendi yaşamını sorgulayarak, ona verdiği değeri yeniden düşünme fırsatı tanımıştır. Popüler bir tema olan ölüm, bugün olduğu kadar, salgının etkisiyle ölüm imgesi o dönemde de etkileyici biçimde yaratılmıştır. Bu da sanatın doğal ortamlardan beslendiğinin göstermektedir .http://www.tulaybaybag.com/index.php?option=com_content&view=article&id=78&Itemid=252 (Erişim Tarihi: 11.05.2017) .

Gösterişin ve hiyerarşinin, ölüm zamanı gelince hiçbir anla içermediğini kanıtlayan bir halay. Ölüm olgusunun, insanı vardıracağı tek yer tanrıdır. Bernt Notke'nin yapmış olduğu bu duvar resminde, ruhban sınıfı ön plana çıkmaktadır. Hiyerarşinin ileri gelenleri de ölümün kaçınılmaz acısını tadacaklarına dikkat

çekmektedir. Canlı renklerin hâkim olduğu gösterişli kıyafetleriyle rahipler, psikoposlar, hanımefendiler, çürümüş cesetlerle halay dansını etmektedirler http://www.sanatlog.com/sanat/resimlerdeki-korku-bolum-1/(Erişim Tarihi:03.05.2017).

Resim-15: Bernt Notke, 1463 Tarihli Olduğu Tahmin Edilen "Ölüm Dansı"



Kaynak: http://www.sanatlog.com/sanat/resimlerdeki-korku-bolum-1/

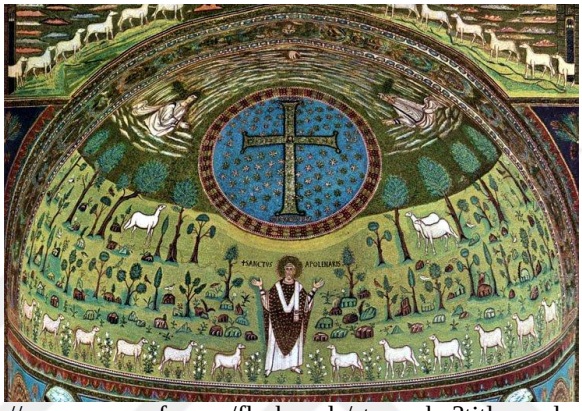
Sonuç olarak, Ortaçağ sanatında ve halk hikâyelerinde hem canlı hem de ölü aynı yerde basit, bulanık, hatta canlı görüntüleri ortaya koymaktadır (Aries, 1986: 106). Z. Umay'ın "Ölüm Kavramının İmgeye Dönüşüm Süreçleri ve Uygulamaları" adlı araştırmasında; bu dönemde sanatın, tüm insani içeriklerden arındırılmış olarak insanlığı, tanrısallığın bir figüranı olarak belirlemiştir. Bu dönem sanatında insan "insandan" başka bir şeydir, ölüdür ya da donuktur. Öncelikle bu dönemin resimlerine baktığımızda tabloların hiçbirinde, dünyaya ve dünyada ki yaratıklara yer verilmemiştir. Yeryüzü ve insan unutulmuş adeta bu dünya, ölüme eşdeğer tutularak geçiştirilmek istenmiştir. Sanatçılardan tek istenen öteki dünyayı çağrıştıracak betimlemeler yapmak olmuştur (Umay,1998: 28-29).

Bir Ortaçağ sanatı olan Bizans Sanatı ise, "Görünmeyen dünya ve kutsal kitaptaki sahnelerin tasviri ile insani bir biçim alır" ifadesini kullanan "Dünya Sanat Tarihi" adlı kitabında Turani; İmparator ve imparatoriçe bütün maiyeti ile beraber gözlerimizin önünde canlı bir şekilde konur. Evliya Apollinaris'in muazzam bir haçın altında, tanrıya dua ederken gösterildiği San Apollinare in Classe Kilisesi'nde ölümün ölümsüzlüğe ulaştırılmak istendiği görülmektedir.(Bkz.Resim:16.) Bu tasvire bağlı olarak kompozisyon içinde, İsa'nın tanrılaştırılmış olarak gösterilmesi için 12 kuzu resmedilmiştir (Turani, 2003: 211).

> **"** *Roma gibi Bizans da, insanların kişiliklerini; yalnız, zor, şiddet ve işkence ile öldürmeği yeterli bulmamış insana ve kendi insanlarına zulüm yapmada daha ileri gitmişti. Bu dönemde uydurma din adamları, hiç*

durmadan insanlara ölümden sonraki hayatı; bu hayatın sonsuzluğunu tekrar tekrar anlatarak hayatlarının her gününün, her saatinin, her dakikasıyla her anın büyük önemi ve paha biçilemeyecek kadar değeri olduğunu düşünecek vakit bırakmamaya çalışmışlardı. Bundan başka; <<Ölümü ve öleceğinizi düşününüz!... O gün için hazırlanınız! >>düşüncesini insanların kafalarına ısrarla <<Dünya'dan el çekmek >> gerektiğini aşılamışlar. Evrenin ve hayatın güzellikleri artık çirkinleştirilmişti ve bütün bunlar uydurma kutsallık adına yapılıyordu. Bizans resim sanatının ve sanatçıların dinin hizmetçisi olduğu ilan edilerek ikonlardan oluşan bu sanatın çok dar sınırlar içinde hapsedilmiş durumda ve yalnız kendilerine verilmiş örneklere uyarak çalışmak zorunda oldukları belirtilmiştir" (Petrov, 1979: 103-104-105).

Resim-16: Evliya Apollinaris, San Apollinare in Classe Kilisesi



Kaynak: https://www.proprofs.com/flashcards/story.php?title=early-medieval-art

Bunu destekler nitelikte olan, en popüler ikona "Koimesis- Meryem'in Ölümü", Orta ve geç Bizans döneminin en önemli sahnelerindendir. Onlara inanan insanların dünyevi görevlerini bitirdikten sonra yaşam ve ölümle üzerine düşünmelerini, amaçlamayı hedef almıştır http://agustosbuyucusu.blogspot.com.tr/2010/01/koimesis-meryemin- olumu.html (Erişim Tarihi: 12.06.2017).

İkona, her insan gibi kutsal görevlerle dünyaya gelenlerin de, **doğal bir süreç olan ölüm** olgusunu yaşamanın, normalliğini ve yaşam süreci içindeki "kendini" simgesel olarak sorgulatır niteliktedir. Kariye Müzesinin batı tarafında ki ana kapı üzerinde bulunan *"*Meryem'in Ölümü" (koimesis) betimlemesinde, Meryem'in ruhunu simgeleyen bir bebek tutan İsa, Meryem'le birlikte kompozisyonun tam ortasında bulunmaktadır. İsa, çift mandorla[26] içerisinde gösterilmiş olup etrafında melekler gezmektedir.

[26] Avrupa resim sanatında kutsal kişilerin vücudunu saran ve badem biçimli bir ışık halesi olarak betimlenen örge. http://sanatsozlugum.blogspot.com.tr/2013/12/mandorla.html (Erişim Tarihi: 12.06.2017)

Resim-17: Koimesis-Meryemin Ölümü



Kaynak:http://agustosbuyucusu.blogspot.com.tr/2010/01/koimesis-meryemin- olumu.html

Altı kanatlı melek olan Serafim'in İsa'nın üzerindeki mandorlayı yukarı doğru çekmeye çalışması sahneye hareketlilik kazandırmıştır. Mimari yapının yanında muhtemelen Meryem'in ruhunu cennete almak için bekleyen iki melek görülmektedir. Resimde Meryem'in etrafındaki tüm figürler üzgün suretlerle ona doğru bakmaktadırlar**.** Meryem Ana'nın resmin tam ortasında yer alması olayın tüm dikkatini oraya yoğunlaşması gerektiğinin anlamı çıkmakta ve bu anlam üçgen kompozisyon kurallarına hizmet etmektedir. Kutsallığın tanımlaması niteliğindeki yaldızlar ve baş çevresindeki halelerin varlığı, en nihayetinde ölüm karşısında çaresiz kalarak yaşam içindeki eylemlerin sorgulanması gerektiğine dikkati çeker. Özellikle renk yoğunluğunun merkezde toplanması ölüm olgusunun, en hakiki gerçek olarak izlenmesi açısından önemlidir.

Kısacası; Ortaçağ sanat betimlemelerinde, yaşanılan hayatın doğal sonucu olarak resimlerde tasvir edilen; Haç, İncil, Mandorla ve öteki kutsal eşyalar, eski dindar geleneğe göre değerlendirilmektedir. Bu dönemde tasvir edilen ikonaların onurlu görüntüsü onu seyredenlere geçmek zorundadır. Sanatçı bunu en etkili yol olan simgeleri kullanarak yapar.

> *" Simgesel anlatım, Ortaçağ ikonografisinin en önemli özelliklerindendir. Sanatçı doğadaki varlıkları bütünden alarak özelleştir yani bulunduğu yerden soyutlama yoluna gider. Artık bu nesneler belli fikirlerin kullanılacağı simgeleri konuşturarak yerini alacaktır"* (Akyürek, 1994: 80).

Konuşan bu simgeler yerini Ortaçağın son döneminde Rönesans'ın temelini atan Gotik sanata bırakacaktır. G. Petrov "Olaylar Süresince Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları" kitabında; Hep korku içinde yaşayan Ortaçağ insanın, tapınaklarındaki resimlerin " Korkunç Mahkeme", "Cehennem Azabı", " Ölüm Alayı "gibi konuların kullanıldığını belirtmiştir. Buna karşılık denebilir ki daha önceki dönemlerle bağlantılı olarak konu yine "Yaşayan İnsan" değil, "Mevta'nın Kafası' dır. Roma ve Bizans dönemindeki bu kasvetli sanatın anlayışındaki insanın ruhu özgürleşeceğinin hayalini bile kuramazdı, yeni çağ çok geçmeden bu durumdan onları arındıracaktı (Petrov, 1979: 127-128). Nitekim,

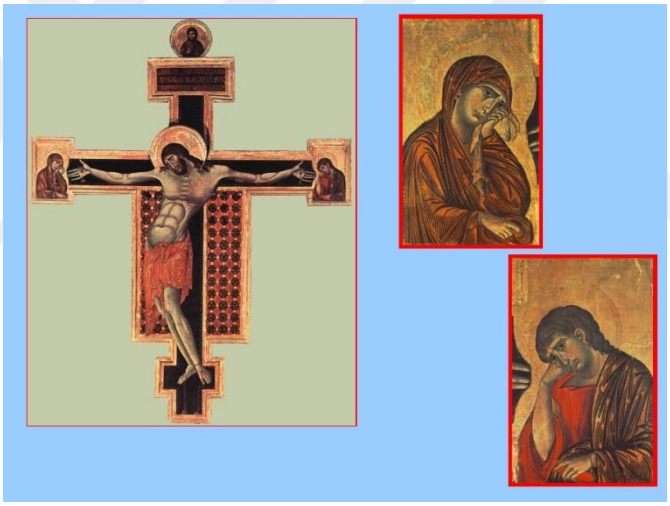
> *"Ortaçağ düşünce sisteminin ve bu sistemin parçalarını oluşturan Ortaçağ felsefesi ve Ortaçağ sanatının kasvetli, klasikleşmiş olan özelliklerini kaybederek 13. yüzyılın sonlarından itibaren değişmeye başladığı görülür. Sanatın konuları halen ağırlıklı olarak dinsel temaları içerse de biçim olarak yavaş yavaş değişime uğradığı söylenebilir Skolâstik düşünce, akıl ile inanç arasında, denge kurmayı istese de bunu başaramadı. Aslında 14. yüzyılda da yani Yeniçağda da bu iki alan olan akıl ve inanç hiçbir zaman ortak bir noktada birleşme sağlayamadı. Nitekim 13. yüzyıl başlarında klasik ilkelerin "saflığını" yitirmesi ile Gotik dönem ortaya çıkmaya başlamış ve dönem az da olsa 15. yüzyılın sonlarına değin kendini göstermiştir. Artık* ***sanatçı, nesneler dünyasıyla*** *ilgilenmeye başlamış;* ***tek bir mutlak doğru*** *ve nesnel gerçeklik koşullamalarından kendini kurtararak, kendi öznelliğinin tadını çıkarmanın denemelerini yapmaya başlamıştır* (Akyürek, 1994: 87-88-95-99).

Romanesk döneminin, her alanda yöntemini değiştirmeye başlaması olarak sayılan Gotik dönem, Rönesans'ı başlatan akım olarak sayılır. Gotik sanat, bu değişimle birlikte tüm Hıristiyan dünyasına yayılmıştır. Sanatta kullanılan obje ve kişilerin doğal ortamları dışında yeni bir düzenleme içerisinde, oranlar önemsenerek, uygun renklendirmelerle teknikleriyle uygulanmaya başlanmıştır https://onokart.wordpress.com/category/bati-resim-sanatitarihi/ (ErişimTarihi: 22-07-2017). Bu süreç içinde, diğer dönemlerde olduğu gibi Gotik sanatta da ölüm temasına oldukça yer verilmiştir. Bu bağlamda dönemin önemli sanatçılarının resim sanatında ölüm olgusuna, biçimsel olarak kattığı yeni ifade gücünü görmek mümkündür. Döneme damgasını vuran sanatçıların, dönem içinde aynı konuları ele alıp, farklı yorumlamaları sanatçıların, bahsi geçen özgünlük ilkesini kanıtlar niteliktedir**.** Bu dönemde insana verilen önem karşısında bireye, resimde figüratif olarak görsel oluşumlarla bir kimlik kazandırılmıştır. Bu durumu İtalya, güçlü bir orta sınıf ve entelektüel ressamları bünyesinde barındırarak sanat ortamının

gelişimine öncülük etmiştir. Bizans ve Doğu sanatıyla bağlantısını kesen ressamlar, yepyeni bir resim sanat anlayışa girerek tarihteki yerlerini almaları açısından önemlidir.http://content.lms.sabis.sakarya.edu.tr/Uploads/29816/49359/snt_102_ders_5.pdf (Erişim Tarihi: 21.06.2017).

Örneğin; Bizans geleneğini geride bırakmayı başaran Floransalı ressam olan Cimabue, (1240-1301) Arezzo'daki St. Dominique kilisesinde betimlenen" Çarmıhta ki İsa" resimde oaran-orantıyı gölge-ışık ile vermeye çalışmıştır. Ortaçağın ilk dönemlerinde görülen yüzlerdeki ifadesiz, donuk, anlamsız figürler gotik dönemde değişmiş; ağız ve göz çizgileri belirginleşmeye başlamış, böylelikle daha baskın duygular resmin içerisine girmiş bulunmaktadır

Resim-18: Cimabue, Çarmıha Geriliş, 1270, Altın Yaldız Panel Üzerine Tempera, 336 x 267 cm; Arezzo, Church of San Domenico



Kaynak:http://content.lms.sabis.sakarya.edu.tr/Uploads/29816/49359/snt_102_ders_5.pdf

İsa'nın sağ tarafında Meryem, sol tarafında Vaftizci Yahya'nın suretlerindeki üzüntü, yaşanan ölüm olgusunun tanımlaması niteliğindedir. Ölüm olgusu diğer dönemlerde olduğu gibi bu dönemde de yine olası bir süreç ve dini bir konunun ifade şekli olmuştur. Bu betimleme plastik özellik açısından sanatçının yeni bir sanatsal uygulama arayışı sürecinde bulunduğunun göstergesidir. Hıristiyan ikonografisinde, İsa'nın çarmıha geriliş sahnesi oldukça sık kullanılan bir temadır. İsa'nın çarmış üzerinde acı çeken hali, insanların günahları için kendini kurban etme sürecini tanımlayan '*Passion*' kelimesiyle nitelendirilir. Ayrıca İsa'nın 'dünyasal' yaşamının son dönemini olarak da tanımlanabilir. Batı sanatındaki '*çile'* sahnelerinde gösterme

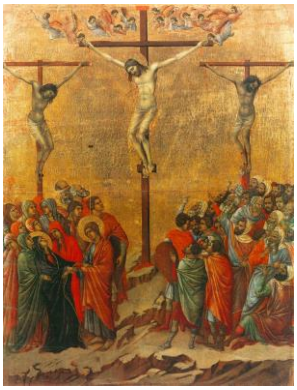
mantığı açısından, birbirini takip eden, aynı süreç içinde yapılıp farklı sahnelerin resmedildiği altar resim mantığı ortaya çıkmıştır http://www.sanatduvari.com/isanin-cilesi-la passion/ (Erişim Tarihi: 23-07-2017). Resim sanatının Gotik çağda önem kazanmasının nedenlerinden biri de, kiliselerde ki bu altar resimlerine önem verilmesidir. Bunlar paravana gibi iki ya da üç kanatlıdır ve kanatlar birbirine menteşelerle bağlanmıştır (Turani, 2003: 249). İtalya'daki Siena Okulu'na bağlı ressamlardan bir olan Duccio, "*Maesta*" yapıtı (1308-11) ile ilk altar kalıbının örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar http://www.sanatduvari.com/isanin-cilesi-la-passion/ (Erişim Tarihi: 23-07-2017).

Resim-19: Duccio di Buoninsegna, Maesta Altarpiece(verso), *Stories of the Passion*, 1308-11, tempera on wood, Museo dell'Opera del Duomo, Siena



Kaynak: http://www.travelingintuscany.com/art/duccio/maestaaltarpiece.htm

Resim-20: Ayrıntı



Kaynak:http://www.travelingintuscany.com/art/duccio/maestaaltarpiece.htm

Resim, Maesta'nın ters tarafındaki Tutku Öyküleri'nden 26 öykü sahnesinden birini göstermektedir. Üst sıranın ortasında yer alır. "Tutku Öyküleri'nin Duygusal

Yoğunluğu, Tutsaktan Başkalaşıma Giden Yol", üst sıranın ortasına yerleştirilen Çarmıh Sonu'nda, arka bölümün tamamına egemen olan en dramatik anına ulaşıyor. İnce çarmıh, kalabalığın iki ayrı gruba bölünerek altın zemine karşı öne çıkıyor. Sol tarafta Clopas Meryem, İsa Meryem Ana, Magdalene Meryem (uzun saçlı, kırmızı giysili) ve Evanjelik[27] Rahibi olan yüzleri kederle çizilen Mesih'in takipçileri, yumuşak ve düzgün duruşla resmedilmişlerdir. Sağda, papaz ve askerler kaba hareketlerle alaycı ve aşağılayıcı ifadeyle gösteriliyor. Mesih figürünün ince modellenmesi, gotik sanatın plastikleşmesini anımsatırken, karakterlere karşı gelen hareketin güçlü kontrastı, Nicola Pisano tarafından 1266-68 arasında oyulmuş Katedral kürsüsüne uygulanan Çarmıha gerilme sahnesiyle bağlantılıdır (bkz Resim.21) Çevrede çıplak, kusurlu ve pürüzlü kayalar açıkça Golgotha'yı[28] simgeliyor.

Resim-21: Nicola Pisano, 1265, Çarmıha Gerilme Sahnesi, Pisa Vaftizhane Müezzinliği, ,İtalya



Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/405816616393195618/

Duccio, Cimabue'ye göre geleneğe bağlı kalmayı tercih etmiştir. Duccio tarafından Siena'daki Katedral için boyanan Maesta, şimdiye kadar üretilen en büyük panel tablosudur.

[27] **Evanjelizm**, genel anlamıyla inciller hakkında vaaz vermektir. İsa üzerinde yoğunlaşan bu vaazların amacı Hristiyan olmayanları bu dine davet etmektir. Matta, Markos, Luka ve Yuhanna tarafından yazılmış dört kanonik incilin her birine "Evanjel" denir.

[28] İsa'nin carmiha gerilmek icin goturuldugu yerin adi Golgota, yani Kafatasi denilen bir yerdir. Bu tepeye eza, cile anlaminda "Calvary" de denilir. Hiristiyan teologlara gore bu kafatasi Adem'in kafatasini ifade eder. Kafatası ölüm ve yasamı ifade eden bir figur olarak kullanilır. http://sargon.blogcu.com/hristiyan-mitolojisinde-calvary-yada-golgota-kafatasi/3851632 (Erişim Tarihi:12 07-2017)

E.H. Gombrich “Sanatın Öyküsü” adlı kitabında dönemin bir başka sanatçısı olan ve Yeniçağı başlatan Giotto için şu çıkarımlarda bulunur: Bizans betimlemelerinde kalıplaşmış geleneksel tarzın etkisini üzerinden atamamasından kaynaklı ortaya çıkarılamayan gizlenen, ışık ve gölgeyle etkilerinin, resmedilen yüzleri hacimlendiremediği gibi, perspektif kurallarının da doğru uygulanmadığını görüyoruz. Bu kalıplaşmış yöntemlere hâkim olan ama Bizans tutuculuğunun kullanmayan Floransalı ressam Giotto (1267-1337) İtalyan sanatının dehâsı olarak nitelendirilir. Giotto ile artık yepyeni bir döneme girilmiştir. Giotto, düz bir yüzeyde derinlik yanılsaması yaratma sanatını yeniden keşfetmiştir. Ayrıca Gombrich’e göre, Giotto için bu buluş, sıradan bir şekilde kullanılacak bir yetenek değildi. Bu durum, resimdeki anlam değişimini ifade ediyordu. Artık yanılsama yöntemiyle kutsal öyküler âdete canlanmaya başlamıştır (Gombrich,2002: 201-202).

Cimabue'nin öğrencisi olan İtalyan ressam, Giotto yine Hıristiyanlıkla ilgili konulara ağırlık verdi. Ama farklı olarak artık betimlemelerin yüzlerinde duygular vardı, elbise kıvrımları olduğundan daha hacimli bir halde resmedilmeye başlandı. Artık Giotto resim sanatında oran-orantı ve ışık - gölge kullanımı açısından resim sanatının öncüleri arasında yer alacaktı. Ayrıca perspektifi yavaş yavaş resimlerde kullanan ilk ressamdır Giotto. Bu da Rönesans’ı Gotikten ayıran en önemli faktörlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır
http://aylaksanat.blogspot.com.tr/(Erişim Tarihi:23.06.2019)

Resim-22: Giotto di Bondone, Çarmıha Gerilime Sahnesi, 1305-6, Arena Şapeli, İtalya
Resim-23: Giotto di Bondone Ölü İsa’ya Ağıt,1305 Dolayları, Arena Şapeli, İtalya



Kaynak: http://glennis.net/real/giotto-colour/

Giotto’nun İsa’sı, Ortaçağ sanat anlayışında olduğu gibi artık bir ikon değil, çarmıha gerilmiş kanlı canlı bir insandır. Giotto'nun Çarmıha gerilme sahnesi (Bkz.Resim: 22) çarpıcı bir simetriye örnektir ve bu döngü içinde, beş melek (altın, kırmızı, mor, yeşil ve pembe giysili) çarmıhın her iki yanında tam bir ayna görevi üstlenmiş gibidir. Gökyüzündeki melekler İsa'nın kanını yakalamak için ızdırap içinde dönmektedirler. Elbise kıvrımları artık daha hacimli ve gerçekçi, yüzlerdeki ifadeler ıstırap ve üzüntü doludur. Bu da ölüm olgusu varlığının gerçekliği gibi artık; ölümün ifadesinin de gerçekliğini hissettirmeye başlandığı bir döngü içinde olduğunu göstermektedir.

Ölü İsa'ya Ağıt konusunu işleyen, XIII. yüzyıl minyatürü (Bkz Resim:23-24) ile Giotto’nun betimlemesi arasında karşılaştırma yapılacak olursak, Minyatürde sanatçı, gerçeği betimleme kaygısına girmemiştir. Bu nedenle betimlemede mekân algısı da kullanılmamıştır. Minyatürde, İsa’nın etrafındaki figürlerin yüzünde duyulan derin üzüntü duygusunu Giotto'nun resmindeki gibi görmek ve hissetmek oldukça zor. Bu minyatür şekil itibariyle Doğu sanat anlayışını hatırlatmaktadır. Giotto tam aksine figürleriyle bize olayın acısını yaşatan betimleme kullanmıştır (Gombrich, 2002: 202).

Resim-24: İsa’nın Göülüşü, Mezmurlar(Zebur) Kitabı El Yazması,1250-1300 dolayları



Kaynak: E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, 2002: 195

Sonuç olarak, Ortaçağda resim, duvarları süslemenin ötesine geçemediği için zanaat görevi üstlenmişti. İnsanlığa yarar sağlayacağı düşünülen dini hikâyeler

ürkütücü, ibret ve kaygı verici ama duygudan yoksun olan bu betimlemeler genelde dini temalardan besleniyordu. Resim sanatında, ölüm olgusu üzerine belirsizlik ve yalnızlık korkusu, ölüm sonrası, acı hissetme cezalandırılma ve hiçlik korkusu ile beraber, din olgusunun ölümün sadece dehşet verici yanını empoze etmesi insanın ölümle ilgili korku ve kaygılarının artmasına sebep olmuş ve sanatçılar bu nedenledir ki farklı ifadelerle kendini ifade etme yolu izlemiştir. Aslında;

> "*Sanatta temsil, tarih olarak karşılığını bulmaktadır. Bu açıdan geçmiş zamanlara ait verileri, yapmış oldukları betimlemelerle anlamlandırıyoruz. O çağlardaki toplumların gerçeklik (göreceli olsa da) algılarına bu betimlemeler üzerinden varmak önemlidir"* (Karakozak, 2016: 90- 91).

3.3. Ölüm Üzerine Akıl Oyunları

Ortaçağdaki yaşantı içeriği; halk, sanatçı, bilim ve din adamı aynı kilise inancına paralel bir tanrı görüşüne sahipti. Bu inanç doğal olarak; soru sormanın gereksizliği (çünkü tüm yanıtlar İncil'dedir) gelinen noktada Rönesans'ın karşı teziyle çürütülüp yeni bir evren tasarımının doğmasına neden olmuştur. (Kurt, 2000: 12) Rönesans, kendine özgü kuralları olan yepyeni bir sanat biçimidir (Gombrich, 2002:331).

> *"Doğa ile insan arasındaki diyalogun aşamaları, uygarlık ve sanat tarihi açısından daima dönüm noktaları olmuştur. Nitekim başlangıçta birçok şeyi doğaüstü güçlerle açıklamaya çalışan insanoğlu, doğaya egemen oldukça kendine güveni artmış; ancak, hiçbir zaman tepeden bakmaksızın, onunla bütünleşme yoluna gitmiştir"* (Ergüven, 1992: 128).

Gombrich, "Sanatın Öyküsü" adlı kitabında; sanatın, doğayı taklit yoluyla betimlemesinin bir zorunluluktan çok, gelenek oluşuna dikkat çeker. Çünkü bu taklit süreci sanatçının zekâsını, imkânsızı başarmak adına zorlayan bir sorun haline gelmiştir. Yunan ve Roma sanatı, belli kurallarla biçimleri yaşatmış; Ortaçağ sanatı, din öğretilerindeki kutsal hikâyeleri anlatarak biçimlerini yaratmış, Çin sanatı ise biçimleri derin düşünceler hissi yaratmak için kullanmıştı. Görüldüğü üzere hiçbir dönem sanatçıyı gördüğünü resmetme konusunda bir zorlaya gitmemişti; ta ki Rönesans'a kadar… (2002: 561-595). Tam da bu noktada, Yeniçağ, insan bakışını

öbür dünyadan bu dünyaya çevirmiş bütün kurumlarında değişimini gerektirmişti (Turanî,2003:355).

> *"Ortaçağda yasaklanan ve küçümsenen bütün etkinlikler, keşifler, çalışmalar, tabiatın sırrını anlama ve kavrama çabası Rönesans'ı kuşatmıştır. Bu etkinlikler, Rönesans dönemine damgasını vuran temel kavramlar sayılmaktadır. Her şeyi çevreleyen yenilik hareketi, sanattan tekniğe, ticaretten felsefeye ve tüm alanlarda yoğun bir biçimde kendisini hissettirecek şekilde yaşanmıştır. Sanatta, ticarette ve bilimde (bilgide) dini görüşten ayrılıp, dünyevileşme, Rönesans'ın yeniliğinin göstergesi olmuştur"* (Aksoy, 2014: 18-19).

"Resimde Lirik Soyut Eğilimler" adlı araştırmasında, S. Kurt konuya ilişkin şu çıkarımlarda bulunmuştur;

> *..."Sanat insanın yaşam-ölüm aralığında geçen bir olaydır. Sanat tarihinde daima karşımıza çıkan ve sanatçının oluşturduğu varoluş serüvenini iki önemli dönüm noktası, en iyi şekilde açıklar; bunlardan biri ölümden kurtulmak adına içinde barındırdığı ortaçağ ruhundan arınma tepkisiyle "Yeniden doğuşu" gerçekleştirir. İkinci büyük dönüm noktası ise Soyut Sanatla varolur. Soyut Sanatın temsilcileri, çalışmalarında oldukça sık şekilde ölümle-yaşam sınırını ifade etme amacı içinde olmuşlardır. Böylelikle devrim niteliği kazanan sanattaki değişimler bu iki dönüm noktasında odaklanır"* (2000: 1).

Tarih boyunca değişen ölüm algısı, ölümden çok yaşamdan ne anladığımızı bize gösterme çabası içinde olmuştur (Uslu, 2015: 90-91).

> *"Özellikle sanatçılar, ölüm kavramının kalıplaşmış dar anlamlarıyla yetinmeyip, süreç içinde yaratma istemi sırasında hedefledikleri şeylerden biride ölümü tanımak, ona bir kimlik oluşturmak, yaşamla ilişkisini irdelemek ve onunla bağlantısını anlamlandırmak olmuştur. Ölümün gerçekleştirebileceği varoluş biçimlerini "yaşama geçirmeyi" deneyimlemek istemişlerdir"* (Bozkurt, 1993: 52) .

Nitekim Ortaçağ'ın belli kalıplar dâhilinde ürettiği, baskıcı, öğretici, korku veren, estetik değerlerden yoksun- donuk-edilgen beden, anlamsız yüz ifadeleriyle birlikte; hacim ve perspektiften uzak olan bu zorunlu sanatın, yaşam-ölüm arasındaki varoluş sürecini yeni ifade biçimleriyle Rönesans'a devretme zamanı gelmiştir. Böylelikle, estetik değer ve güzellik olgusu ayrı bir kavram -bir dünya görüşü olarak kilise otoritesi dışında önem kazanmaya başlayacaktır (Turanî, 2003:353).

> *" Elbette; bu gelişim ve değişim göstergeleri, kısa zaman aralıklarında yaşanmamıştır. Bu hususta; Rönesans bir tarihsel yaratım süreci ve bir devrim*

niteliğindedir. Bu yeniden doğuş, sadece terimsel bir ifade değildir; aynı zamanda "beden"in de yeniden doğuşunu da temsil etmektedir. Beden bu dönemlerde de çeşitli evrelere uğramıştır. Durağan haldeki beden, kıpırdanmaya ve hareket etmeye başlamıştır. Bu noktada, "Rönesans'ın, Ortaçağdan en önemli farkı, dinsel içeriğin ağırlığından kurtularak, bir özgürlük tutumu etrafında oluşan öznellik anlayışının gelişimini doğurmuş olmasıydı". Böylelikle artık sanatta yenilikler artarak gelişim göstermeye başlamıştır" (Kaya,2009: 12-13).

Artık sanatçı; imgeleri yapıta dönüştürürken, zihninde imgeleri de sık sık değişikliğe uğratır. Sanatçı, görselleştirme işlemine ulaşınca onun için sahip olduğu enerjiyi tüketir. Böylelikle yapıta yeni bir bakışla bakma zorunluluğu taşır (Kara, 1993:145). Nitekim bu durum, ölüm olgusunun da bu bakış açısı ile Rönesans döneminde de ele alındığı su götürmez bir gerçektir. Fakat ölümün görüntüsü asla tam olarak tarif edilemese de; daha çok zihinde asılı olan bir öngörünün yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır (Akbaş, 2009: 28). Nitekim Gotik akımının zarafet anlayışını ve abartılı süslemelerini reddeden Erken Rönesans'taki ölüm olgusu, ruhsallığın ve gerçekçiliğin yan yana geldiği, iç huzura yönelmiş mekânlara kendini bırakır (Farthing 2014:140) .

Bu süreç içerisinde, ölüm teması, yine dini konular çerçevesinde işlenir. Hz. İsa'nın çarmıha gerilerek öldürülmesi dini konular içerisinde en çok işlenen sahnelerin başında gelmektedir. Buna bağlı olarak sanatçılar, ölüm olgusuna değişik sahneler, yorumlar ve üsluplarla izleyiciye ölüm temasını aktarmışlardır. Örneğin, Hz. İsa'yı konu olan Erken Rönesans dönemi sanatçılarından Andrea Mantegna,"Bahçede Izdırap" adlı eserinde ölüm dolaylı olarak ele almıştır. İncil'de (Yeni Ahit), bahsi geçen son akşam yemeği sonrası Hz. İsa, üç havarisiyle birlikte (Petrus, Yakup ve Yahya) dua etmek için Getsamani Bahçesine yürüyüşe çıktığından bahsedilir. Kitapta, Hz. İsa'nın havarilerine tüm gece uyanık kalıp dua etmelerini istemiştir. İsa onlardan daha uzak bir noktaya çekilerek dua etmeye başlamıştır. Tanrının emriyle kendini insanların günahları için kurban etmeyi kabul etmiştir artık. Dönüp arkasına baktığında havarilerinin uyuduğunu görür fakat gökten inen melekleri görünce dua etmeye devam eder. Daha sonra İsa ona ihanet edecek olan havarisi Judas, tarafından bahçeye gönderilen askerlerce çarmıha gerilecek ve kaderine boyun eğecektir.

Resim-25: Andrea Mantegna, Bahçede Izdırap, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 1431-1460, Ulusal Galeri, İngiltere, Londra



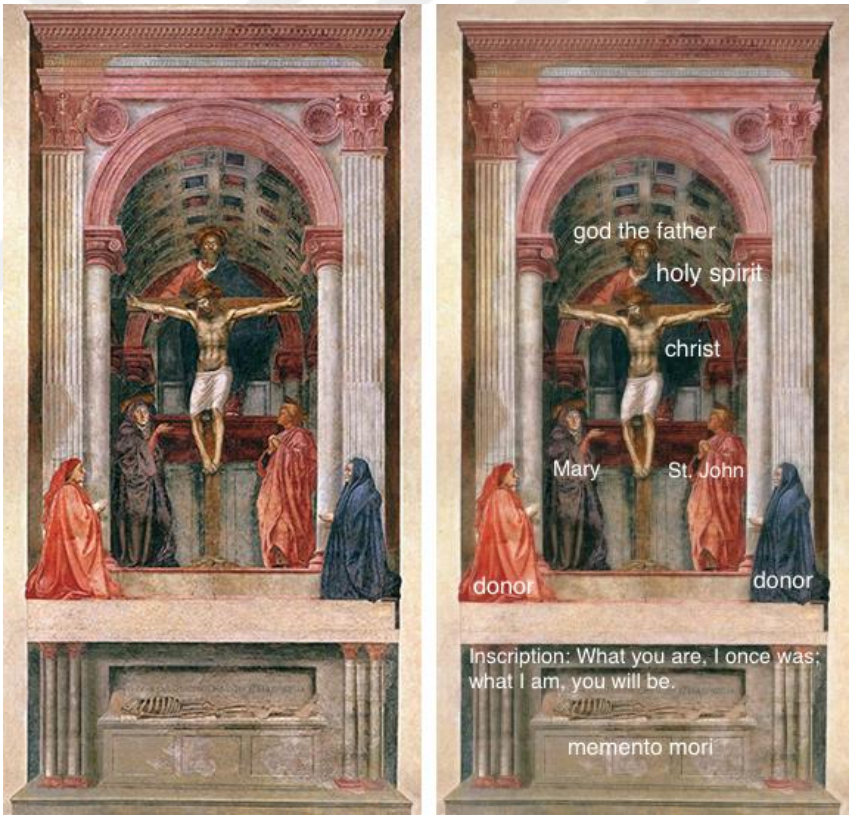
Kaynak: http://www.imaginarymuseum.net/2013/08/

Mantegna, bu dini alıntıyı titiz bir incelikle betimlemiştir. Hz. İsa, bir kayalığın üzerinde diz çöküp melekler aracılığıyla dua eder şekilde resmedilmiştir. Eserin arka planındaki kulelerin üzerindeki hilal şekillerinin yer alması Kudüs'ü işaret ettiği görülmektedir. Resimde, Kudüs kapısından çıkarak yaklaşan bir asker topluluğu görülmektedir. Onlara öncülük eden Hz. İsa'nın havarisi dolaylı olarak yaklaşan ölümün habercisi niteliğinde olan Judas, en önde bulunmakta ve İsa'yı işaret etmektedir. Hz.İsa'nın dua ettiği tepenin hemen altında uykuya dalan haleleriyle betimlenen havarileri görmekteyiz. Perspektifi ustalıkla kullanan sanatçı, havarileri gerçekçi bir ifadeyle çizme tekniğine gitmiştir. Kıvrımlı kaya ve elbise kumaşları, yüzlerdeki ifade netliği artık tamamen seyirciye geçer vaziyettedir. Bununla birlikte, bulutların içinden beliren beş bebek melek Hz. İsa'ya yaklaşan ölümünün habercisi gibidirler. Onlara bakıp dua eden Hz. İsa, az sonra başına gelecekleri meleklerden okur niteliktedir. Her bir melek İsa'nın yaşayacağı ölüm materyallerini tutarak onu haberdar etmektedirler (mızrak, haç, kırbaçlanacağı kolon, ucu süngerli sopa ve ölüp ölmediğini anlamak için gövdesine saplanacak olan mızrak). Son olarak resmin sağ tarafında, olaya tanıklık eden ve ölümü pekiştiren resmin kenarında duran ağaca resmedilen akbaba figürüdür. Venedikli ressam İncil'de geçen bu dini konuyu Rönesans'ın perspektifsel gücü ile canlı ve cesur renklerle göz kamaştırıcı bir sahne betimlemiştir.

Bir infaz çeşidi olan, "Çarmıha gerilme" temasını, Erken Rönesans dönem ressamı olan Masaccio'nun, Farthing "Sanatın Tam Öyküsü" kitabında Masaccio'nun , "Kutsal Üçlü" betimlemesi için şu yorumlarda bulunmuştur:

> *"...Ressam Masaccio'nın Floransa'daki Santa Maria Novella Kilise'sindeki bir şapele yaptığı "Kutsal Üçlü" adlı bu eseri izleyicinin önüne açıyormuş (göz aldanması) etkisi gibi görünecek şekilde resimleyerek potansiyel perspektif oyunlarını keşfetmiştir. Bu abidevi Kutsal Üçlü imgesi (Baba Tanrı, çarmıhtaki İsa ve aralarındaki Kutsal Ruhu temsil eden güvercin) ve diğer figürler (yakarmakta olan Bakire Meryem ve İncilci Yahya) üç boyutlu olarak öyle gerçekçi çizilmişlerdir ki neredeyse yontulmuş heykeller gibi durmaktadırlar..."* (2014:151-152).

Resim-26: Masaccio, Kutsal Üçlü, Fresk,1425-28, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella, Florence



Kaynak: Sanatın Tam Öyküsü, 2014:151

Resimde naif bir anlatım yerine, daha büyük ve daha ağır figürler kullanılmıştır. Sert ve köşeli biçimler dikkat çekerek, diğer ölüm betimlemelerinden farklı olarak çiçek ve değerli taşlar gibi göze hoş gelen nesneler yerine içinde iskelet olan çıplak bir mezar betimlenmektedir (Gombrich,2002:229).

Bu çıplak mezar "momento more" yani "ölümü daima hatırla" ifadesinden başka bir şey değildir. Fakat ölüm olgusu, burada yine insanlığa kendini adamış "**kurban**" imgesiyle karşımıza çıkmaktadır. Nitekim ölüm olgusu insanlık tarihinin hemen hemen her döneminde anlamlarla uğraşan kişi ve toplumlar tarafından, varlık ve yokluk gibi çağrışımların ötesinde, anlam içeriğine ve vakalara derinlik katmayı hedeflerken değişik boyutlar katmak amacıyla da kullanılmıştır (Bozkurt, 1993:52).

> *"Kutsal Üçlü şüphesiz ki Rönesans'ın yenilikçi ve ilerlemeci ruhunu yansıtan en güzel örneklerinden birisidir. Bu eserle birlikte Ortaçağ Hıristiyan sembolizminin yeniden dirilme ve kefaret sahneleri güncellenmiştir. Daha modern ve bilimsel yorumlarla Rönesans formu verilmiş; böylelikle insan ile Tanrı'nın ayrılmaz uyumu matematiksel bir armoniyle anlatılmıştır"* (Aksoy, 2014:45).

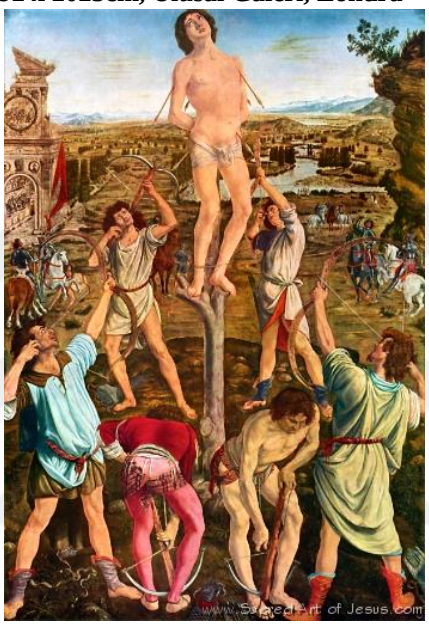
Bu betimlemede Tanrı en üstte yerde betimlenmiştir. Tanrı yarattıklarının dışında olup yani o varlıklara belli bir uzaklıkta olup bir kaynak görevi üstlenir, aşağılara inildikçe ışığı daha az hissedilir. Tanrının altında zamana göre değişen ruhlar yer alır (Timuçin,2002: 409). Resme bakıldığında kullanılan perspektif, Ortaçağ ikona geleneğinden kalan önem durumuna göre dizilme şeklini anımsatır. Kutsallık gereği, Tanrı temsili ve Hz. İsa'nın çarmıhtaki ölü bedeni merkezde yer alırken; geriye kalan diğer figür olan Meryem ve Vaftizci Yahya ikinci konumdadır.

> *" Resmin yapıldığı dönemde yaşayan tüccarlar ise merkezin dışında yer alırlar. Bu tür anakronik resimlerde zamana ait olmayan figürler, İsa'nın ya da konu edinilen kutsal karakterlerin önüne geçmeyecek şekilde, kompozisyonda önem sırasına göre yerleştirilirler. Figürlerdeki kostümler, bir bütünlük içerisinde, farklı bir zaman algısı yaratmayacak şekilde resmedilmiştir. Bu durumda, bugüne dair olanı geçmiş zamana götürmek, ölümsüzleştirilmiş kutsal karakterin yanında, ölümlüyü ölümsüzleştirme eylemi olarak yorumlanabilir*" (Özgenç, Güler 2016: 90).

Böylelikle, ölümün varlık olarak gerçekliği, insan yaşamının geçici ve kısa oluşunu hatırlatmaktadır (Tükyılmaz, 2003: 109). İnsanlar, dünyaya bakış açılarını ölüme verilen anlamla şekillendirseler de aslında tam tersi olarak, yaşama verilen anlamla ölümün kavram algısını doğrudan etkilemektedirler (Erdoğdu, Özkan 2007:172). Nitekim insan ölüme dair bilgi sahibi olmaya çalışsa bile yalnızca başka birinin yok oluşunun ölüm olayını gözlemlemekten öteye gidememiştir yani ölüm yine bir başkasının aitliği olmaktadır (Tükyılmaz,2003:114).

Ölüm temasını işleyen bir başka Erken Rönesans sanatçısı olan Pollaıuolo "Aziz Sebastian'nın Şehit Edilişi" adlı eserinde Rönesans etkisinin gücünü görmek mümkündür. Perspektifin kullanım gücü, eseri bir adım öteye taşımaktadır. Resim, Hz. İsa'dan farklı şekilde elleri arkada bir kazığa bağlı olarak, altı cani kişi tarafından şehit ediliş sahnesi betimlenmiştir. Gerçekte düzenleme, oldukça açık seçik ve simetri içermektedir (Gombrich,2002:262).

Resim-27: Pollaiuolo, Aziz Sebastian'nın Şehit Edilişi, 1475, Panel Üzeri Yağlı Boya, 292 x 2023cm, Ulusal Galeri, Londra



Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio_Pollaiuolo_003_cropframe.JPG

1475'de tamamlanan bu çalışma uzun bir sırığın gövdesinde bağlı halde olan Aziz Sebestian'ı hedef alan ikisi ayakta, ikisi eğilmiş vaziyetteki okçularla üçgen kompozisyona örnek teşkil etmektedir. Bu üçgen kompozisyon aslında işkenceyle ölen yukarda bulunan Aziz Sebestian'in ve aşağıda duran okçuların, Tanrı tarafından kimin cenneti ve ya cehennemi göreceğinin sembolik izlerini okutmaktadır http://t24.com.tr/k24/yazi/3,1058 (Erişim Tarihi: 23.06.2017).

Gombrich "Sanatın Öyküsü" adlı araştırmasında sanatçının inançlı insanlara kutsal öyküleri açık ve etkileyici bir şekilde anlatılması gerektiğini vurgular. Yani eser, hem itinalı bir çizim, hemde dengeli bir kompozisyon birleştirilerek ifade edilecektir şöyle ki; bu betimleme, meseleye sadece yetenek ve içgüdü olarak yaklaşmamıştır. Bazı kuralları uygulayarak çözüm geliştirmek için yapılan

girişimlerin ilklerinden sayılabilir. Düzenlemede katı görünecek kadar kusur sayılan açık-seçik ve simetri içeren bu resim ressam tarafından fark edilmiş olmalı ki, tabloya değişiklik katmayı denemiştir. Bu nedenle eğilmiş olan iki cellâdın birisi karşıdan görüldüğü halde, onun simetriği olan diğer figür arka tarafında görülmektedir. Sanatçı, ok atan figürlerde de aynı şeyi, uygulamıştır. Böylelikle ressam kompozisyondaki o katı simetrik etkisini oldukça bilinçli bir şekilde hafifletmeye çalışmıştır (2002:262-263).

> *" (...)Rönesans öncesi, beden gizemli ve dizginlenmesi gereken bir nesne sorunuydu. Bireyin kendi bedeni üzerinde toplumsal yapı baskısı gereği söz hakkı yoktu. Sıradan bir mülk gibi birey dinsel ya da siyasal otoritenin emri altındaydı. Fakat Rönesans bu algıyı değiştirecek olan bilim (özellikle tıp), ve astronominin ilerlemesiyle bedenin artık incelenebilir, sorgulanabilir, kayıt altına alınıp, değiştirebilir ve biçimlenebilir bir yapı olduğunu kanıtlamıştır. (...)"* (Göç, 2003: 34).

Bu bağlamda Rogier Van Der Weyden'in "Çarmıhtan İndiriliş" eserini çözümlemek beden üzerindeki ifade değişimini ve ölüm olgusunun gerçekliğini güçlendirecektir. Erken dönem Rönesans sanatçısı olarak bilinen Weyden'in bu eseri, onun en iyi eserlerinden biri olarak kabul edilir.

Resim:28-Rogier Van Der Weyden, Çarmıhtan İndiriliş, 1464,Meşe Panel Üzerine Yağlı Boya, 220 x 262 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya



Kaynak: Sanatın Tam Öyküsü, Stephen Farthing , (2014:146)

Öyle ki, dönemin Hollanda'sında birçok ressama ilham kaynağı olmuştur. Rogier'in bu betimlemesi Pollaiuolo'nunkinin aksine, kasıntılı ve kasıtlı olan durumu ortadan kaldırarak bu gereksinimlere cevap verir niteliktedir. Hz.İsa'nın bütünüyle izleyiciye dönük gövdesi kompozisyonun merkezini oluşturmaktadır (Gombrich, 2002:276). Kutu gibi sığ bir mekâna neredeyse gerçek boyutlarda on görkemli insan figürü sığdırılmıştır. Alan, eğilmiş ve bükülmüş duruşlarıyla birbirine kenetlenen figürlerin tecrübe ettiği acı ve ıstırap hissini vurgulayacak şekilde kullanmıştır (Farthing, 2014:147).

Çarmıhtan indirilen İsa basit beyaz bir kumaş parçasıyla sarılmıştır. Ölümünün sebebini gösteren Stigmata[29] yaraları ise dikkat çekici biçimde resmedilmiştir. El ve ayaklardaki çivi yaralarına, gövdesindeki mızrak yarası eşlik etmektedir. Oğlunun cansız bedeniyle yüzleşen maviler içindeki Bakire Meryem'in bedeninin şekli Hz. İsa ile aynı şekilde bir duruş sergilemektedir. Güçsüz bedenleri "S" şeklinde kıvrılmıştır kolları, İsa'nın kollarıyla paralellik göstermekte olup ve tenleri aynı ölümcül solgunluğun soğukluğundadır. Öne eğik duran İncilci Yahya (en solda) ve Mecdelli Meryem (en sağda) figürlerde simetriyi güçlendirmektedir (Farthing, 2014:147).

Rogier, bir tiyatro sahnesini andıran, anlık poz hissi uyandıran bu çalışmasında figürler arasındaki durum dışında perspektifi belirten bir öğe kullanmamıştır. Fakat her şeyi en ince ayrıntısına kadar işlemiştir. Kumaş kıvrımları, kumaş desenleri göz kamaştıran detaylarla bezenmiştir. Bu ayrıntıların yanı sıra yüzlerdeki duygusal ifadelerin gücü ayrı bir önem teşkil etmektedir. Ölüm gerçeğinin, duygusal tepkileri, çığlıkları haykırışları, acıklı ifadeleri, solgun yüzlerdeki gözyaşları, yaşanan acıyı izleyiciye sunmaktadır.

İsa resimlerinin çoğunda bu resimde de olduğu gibi kurukafa imgesi bulunur. İsa " kuru kafa yeri" denilen Golgotha'da çarmıha gerilmiştir. Âdem'inde buraya gömüldüğü söylenir. Bu imge Âdem ve Havva'nın işlediği günahın bedelini ödeyen İsa'nın kurban ediliş amacını vurgular (Farthing, 2014:147).

[29] Stigmata, Hıristiyan dininden olan bazı dindar kişilerin bedenleri üzerinde beliren, Isa peygamberin çarmıha gerildiği sırada bedeninde oluşan yaraların benzeri olan yaralara verilen addır. http://dusbahcesi.blogcu.com/stigmata-nedir/384723 (Erişim Tarihi: 27.06.2017).

Venedikli büyük ressam Bellini, İsa'nın çarmıha geriliş sahnelerinden farklı biçimde "Pieta" olarak adlandırılan ölüm betimlemesi görülmektedir. "Pieta", Bakire Meryem'i İsa'nın cansız bedeni başında yas tutarken gösteren resimlere verilen genel isimdir (Farthing,2014: 166)

Resim-29:Giovanni Bellini, Pieta, 1505, Panel Üzerine Yağlı Boya, 65x90 cm, Dell Academia Galerisi, Venedik, İtalya



Kaynak: Sanatın Tam Öyküsü, Stephen Farthing , (2014:166)

Pieta, hem İtalyan Rönesans'ında hem de Venedik Rönesans'ında sık kullanılan bir tema olmuştur.

> " *İtalyanca "merhamet, şefkat" anlamına gelen "Pieta" kelimesi Hıristiyanlık inancında özel bir anlam teşkil etmektedir. "Pieta" aslında bir vedalaşma sahnesidir. Acı içinde bir annenin, sevgi ve şefkatini son kez gösterişi yas tutması ve onunla bütünleşmesi anlamını taşımaktadır"* https://www.sanatabasla.com/2015/06/17/pieta-giovanni-bellini/ (Erişim Tarihi: 12.07.2017).

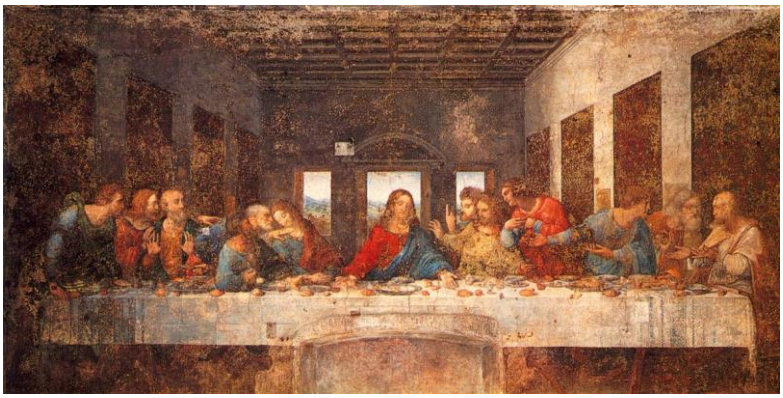
Farthing, bu resimde, Bellini'nin kişisel dindarlığını ortaya koyduğunu ve Çarmıha Gerilme hikâyesinin dehşet veren korkusunu yansıtmaya çalıştığından bahseder. Bu bağlamda figürlerin, ayrıntıları titizlikle betimlenmiş çiçekli alanla arka plandan ayrılması dindar izleyicinin, anne ve oğluna odaklanmayı hedefleyerek dua edebilmesini sağlamıştır. Resim daha çok oğlu için yas tutan annenin büyük acısına vurgu yaptığından Hz. İsa'nın çilesi, yalnızca figürün ellerinde, ayaklarında ve gövdesinin yan kısmında bulunan küçük yaralar ile temsil edilmiştir. Resmi tamamlayan arka plandaki şehir manzarası, Meryem Ana'nın yüz ifadesi, meşe ağacı ve küçük fidanların olduğu odak noktaları oluşturmaktadır. Şehir manzarası

Kudüs'ten farklı olarak, Venedik idaresine ait olduğu anlaşılan binalardan oluşmaktadır. Bu da sanatçının olaya karşı farklı bakış açısını yansıtmaktadır. Kompozisyonun en üst noktasına, Meryem'in oğluna bakarken yüzünde beliren üzgün ve bitkin ifade yerleştirilmiştir. Bu resmi aynı konulu resimlerden ayıran ise Bellini'nin Meryem'in yaşlanmış yüz hatları ile sahnenin dokunaklı niteliğiyle güçlendirmesidir. Meryem'in hacimli eteği oğlunu sarmalar ve resmin büyük kısmını kapsayan eşkenar üçgenin tabanını oluşturur. Resimdeki kesilmiş meşe ağacı ise; Cennet Bahçesi'ndeki yaşam ağacını temsil etmektedir. Çağdaş Hıristiyan geleneğine göre bu ağaç Çarmıh için gerekli odunu temin etmek için kesilmiştir. Ağaçta "diriliş" ümidini temsil eden tek bir yapraklı dal bulunmaktadır. Resimdeki diğer bitkiler ve Meryem'in arkasında kalan koyu çalılar titiz bir hassasiyetle işlenmiştir. Bitkiler sembolik anlamlarıyla esere dâhil edilmiştir. Karahindiba Hz. İsa'nın kederi ve çilesini, beyaz çilek çiçekleri ise, kusursuz doğruluğu; menekşeler tevazuu; İsa'nın başının sol tarafındaki devedikeni ise ruhsal ve bedensel acıyı simgeler. (2014:166).

Ölüm kavramının yaşamı ya da yaşam kavramının zorunlu olarak ölümü kapsamaktadır. Bu düzende ölüm bir sürenin sonu değil, yaşamın vazgeçilmez bir parçasıdır (Baudrillard, 2008:284). Dolayısıyla, Avrupalı ressamlar bedenin ruhtan ayrılması ile ruhun ölümsüzlüğünü yan yana getirmeyi hedefleyen mezar modelinin yanı sıra sayısız imge yapmıştır (Leppert, 2009: 90).

Leonardo Da Vinci'nin " İsa'nın Son Akşam Yemeği" betimlemesi yukardaki cümleyi destekler niteliktedir. Bu betimleme ilk bakıldığında anlam içeriğini bilmeyen kitleler tarafından, ölümle bağdaştırılması oldukça güçtür. Çünkü resim, ölüme dair hiçbir veri taşımamaktadır. Buradaki ölümün anlam olgusu, Mantegna'nın "Bahçedeki Istırap" betimlemesiyle benzerlik taşımaktadır. Hz. İsa tarafından öngörülen ölümün ifadesi söz konusudur. Rönesans döneminin önemli temsilcilerinden olan Da Vinci, Hz. İsa'nın havarilerinden birinin ona ihanet edeceğini ve bu ihanetin kendi ölümüyle sonlanacağını açıkladığı dramatik anı yansıtmaktadır. Bu açıklama sırasında havariler hayrete düşmüş yüz ifadeleriyle üçlü gruplar halinde betimlenirken, İsa'nın onların aksine resmin tam ortasında, yüzünde bir huzur ve sükûnetle kompozisyonda ana karakter olma vasfıyla vurgulanmaktadır. Hz. İsa " Bana ihanet edecek kişi benle aynı tabağı paylaşan kişidir" diyerek solunda oturan Yahuda'yla aynı tabağa el uzatmaktadırlar.

Resim-30: Leonardo Davinci, İsa'nın Son Akşam Yemeği, 1495-98, Santa Maria delle Grazie Manastırı, Milano



Kaynak : Sanatın Öyküsü, (2002: 299)

Yahuda masadan geri çekilen ifadeyle ihanetin sahipliğine referans olmaktadır. En sevdiği havarisi olan Petrus'un elinde bir bıçak olduğu görülmektedir. Bu bıçak, ihanet sonrasında Hz. İsa'yı yakalayacak olan Romalı askerlerden birinin kulağını keseceğiyle ilgili pekiştirme yapılmıştır. Ayrıca masada bulunan şarap ve ekmek ölümünden sonra gerçekleşecek ritüelin temelini oluşturmaktadır. Ölümünden sonra şarabın Hz. İsa'nın kanı, ekmeğin ise bedeni olduğunu bilip tüketmeleri gerektiğini söyleyen ritüelin açıklaması olarak izleyiciye sunulmaktadır.

Rönesans döneminde figüre verilen değer, anıtsallaşarak değer kazanmaya başlamıştır. Nitekim resimde anıtsallık dönemi Rönesans'la birlikte kesinlik kazanmış, böylece sanatçının özgün ifadeleri (bireyselleşme), ürettiği kurgulamaları güçlendirmeye neden olmuştur. Sanatçı, artık yapıt değerini kavrayan ve istediği konuyu istediği şekilde açıkça resimlerine taşıyan biri olmuştur.

Bireyselleşme örneğini Rönesans'ın hümanizm felsefesinden etkilenen Bosch 'un resimlerinde görmek mümkündür. Bosch, deneyimlediklerini, kurguladığı fantastik düzenlemelerini, gizemli bir ortam tasviri içinde insan karakterlerini analiz etmeye çalışmıştır. Bosch insan gözünün göremeyeceği analizleri inandırıcı bir şekilde resmedilebileceğini de kanıtlamıştır. Hollanda'nın güneyinde Belçika sınırında olan Kuzey Brabant'ta doğan sanatçı, yaşadığı toplumun inanışlarından etkilenmiştir. Brabant inanışları gereği kötülüğü, felaketi def etmek adına dini gerekliliklerini yerine getirdiği cadı olarak nitelendirilen şahısların ölüm cezasına çarptırıldığı, dini karnavalları ve panayırları yöneten büyücülerin olduğu bu yerdir.

Buna bağlı olarak, resimlerinde dini konuların yarattığı korku ve zulüm fikirlerini, manzara içerisinde acımazsız ifadelerle bambaşka bir anlam yüklemesi sağlayarak betimlemiştir.

Resim -31: Bosch Hieronymus, Yeryüzünün zevkler bahçesi, 1503, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 220x389 cm, Prado Müzesi, Madrid



Kaynak: Sanatın Tam Öyküsü, (2014:188)

Bosch'un Yeryüzünün Zevkler Bahçesi betimlemesinde, üç panel bulunmaktadır. En ünlü eserlerinden biri olan bu resim, Âdem - Havva ile cenneti ve sol paneldeki birçok hayvanı, ortadaki panelde sayısız çıplak figürle muazzam meyve ve kuşları ile sağdaki çeşitli günahkârların fantastik cezalarını gösteren cehennemleri anlatmaktadır. Bugüne kadar en iyi bilinen ve en iddialı olan bu iş Bosch'un en canlı görüntülerini ve sembolik anlamın karmaşıklığını içeren kişisel sanat tarzını göstermektedir. Üçlünün genel olarak günaha alışma tehlikelerinin bir uyarısı olduğu düşünülebilir, ancak bu çalışma çok fazla varsayım ve incelemeye maruz kalmıştır. Eleştirmenler ve tarihçiler bu hususta iki yöne ayrılmaktadır. Bazıları, cinsel ilişkide, fevkalade meyvelerde ve diğer müstehcen unsurlarda fantastik bir çıplaklık dünyasını gösteren orta panelin, kaybedilen cennetin bir örneği olduğuna inanırken, diğerleri cehenneme götürecek ahlaki bir uyarı olduğuna inanmaktadırlar. Birçok çelişkili açıklama olmasına rağmen, genel olarak şehvete karşı bir uyarı olduğu düşünülür. Dünyevi zevklerin tadına varan insanların yanı sıra, cehennem tasvirinin de bulunması ve buradaki insan figürlerinin yoğunluğu zengin bir hayal gücünün kanıtı niteliğindedir. Kaygı veren durumları tıpkı ortaçağ insanına hâkim düşünce olan ölüm temasına vurgu yapmış ve bunun sonucundaki günahkârların çektiği ıstıraplar, dramatik son buluşlar gerçeklik ve düşsel fikirlerle somutlaştırılmıştır.

Empresyonistleri ve sürrealistleri etkileyecek olan Bosch'un farklı olan üslubunun yansıra, kuzeyli sanatçı da Brueghel' üzerinde durulması gereken bir diğer sanatçıdır.

Bosch'un yapıtlarıyla benzerlik gösterse de farklı olarak, dünyadaki ahlaksızlığa karşı, ahlaki bir vaaz olarak tasarlanmamıştır. Kötülüğü insani durumdan ayrılamaz olarak görme kapasitesi, Hollanda'daki dini zulümlerin patlak verdiği andaki bir referans olarak da yorumlanan Ölüm Zaferi'ne geçer.

Resim -32: Bruegel, Pieter Ölümün Zaferi, 1562, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 117x162 cm, Prado Müzesi, Madrid



Kaynak: https://www.alamy.com/stock-photo/pieter-bruegel-death.html

Bu resim, ortaçağ edebiyatında geleneksel bir temayı tasvir etmektedir: Kuzey sanatçıları tarafından sıkça kullanılan "Ölüm dansı". Brueghel, tüm çalışma sahnesini, konuya uygun şeytani yön veren kırmızımsı kahverengi bir tonda sarmaktadır. Sanatçıların uyguladığı sahnelerin bolluğu ve ahlaksallık duygusu, Hieronymous Bosch'un bu eser üzerindeki etkisinin bir parçasıdır. Bruegel, panelde iki farklı görsel geleneği birleştiriyor. Bunlar, Palermo'nun Palazzo Sclafani'sinde ve Pisa'daki Camposanto Monumentale'de ki fresklerde olduğu gibi, Ölüm Dansı'nın Kuzey gravür geleneği ve İtalyan Ölüm Zaferi anlayışıdır. Bu ahlaki eserde, sıradan şeyler üzerindeki ölüm zaferi, Dünya'yı yücelten büyük bir iskelet ordusu ile sembolize edilir. Arka plan, yıkım sahnelerinin hala yaşandığı çorak bir manzarada betimlenmiştir. Ön planda, ölüm, ordularını attan alır ve yaşayan dünyayı yok eder. Diğer yandan ise, kurtuluş umuduyla muazzam bir tabuta yönlendirilir. Sosyal öğelerin tümü bu kompozisyona dâhil edilmiştir ve ne güç ne de bağlılık onları

kurtaramayacaktır. Sağ altta sadece bir çift sevgili, acı çekecekleri geleceğin dışında kalır. Bazıları karanlık kaderlerine karşı mücadele etmeye çalışırken, bazıları da kaderlerinden istifa etmektedirler.

Gelenekçiliği yok eden izleyiciyi hayrete düşüren ve sanatsal sorunları yeni bir ifade biçimiyle ortaya koymayı başaran Barok dönem temsilcilerinden olan Caravaggio'da, Giotto gibi ölüm olgusunu çarpıcı ve gerçekçi bir anlatımla karşımıza çıkarmaktadır. İncil'den alıntı olan İsa'nın ölümü sonrasındaki dirilişini konu alan " Şüpheci Thomas" betimleme sahnesi, ışık ve ağır gölge zıtlığı ile ölüm üzerine duyulan merakın ve çekilen acıların vurgulanması açısından oldukça dikkat çekicidir

Resim-33: Caravaggio, Kuşkucu Thomas, 1601, tuval üzerine yağlı boya, 107x146cm, Sanassouci, Postdam,



Kaynak: https://aleteia.org/2017/04/26/caravaggio-touching-jesus-wounds/

Klasik dönem havari tasvirlerinin, aksine yüzler kırış kırış, saçları darmadağın olan ve alt tabakaya ait fakir tiplemeler görülmektedir. Bu sebeple Caravaggio, güzelin veya çirkinin aslına bağlı kalarak sokak yaşamını ve yaşamın gerçeğini yansıtmayı kendine konu edinmiştir. Caravaggio yaşamı süresince, ortaçağ düzeninin tüm ilkelerini ve düşünce biçimlerini yıkmak için ciddi bir çaba göstermiştir.

17. yüzyılda hümanizmin gelişmesiyle öteki dünya yerine şimdiki dünya üzerine yoğunlaşılmış olsa da ölüme duyulan ilgi elbette azalmamıştır. Bunu ortaçağın, "Momento Mori" geleneğinin devamı olan Vanitas (hiçlik) 'lar takip eder. Böylelikle, Vanitas'larla yeni ve farklı bir sanat türü yaratılmıştır. Ölüm, yaşamın ve maddi dünyanın sunduklarına duyulan tutkunun sonu olarak betimlenen bu örnekler, yaşamın yavaş yavaş tükendiğini gözler önüne sermektedir. Ölüme atfedilen

nesnelerin yer aldığı resimleriyle Georges De La Tour günümüzün hassasiyetine hala uygun olan ölüm kavramını plastik sanat anlayışıyla betimlemiştir. Sanatçı, kaderiyle karşı karşıya kalan insanın, yaşamını sorgulaması ile oluşan gergin ve kasvetli bir ortamı gözler önüne sermektedir. Günahkâr olan insan, kibiri temsil eden ayna objesiyle kendiyle yüzleşmeyi, ölümü temsil eden kuru kafa objesi ise bugün ve öte dünya arasındaki durumla bağ kurmayı, maneviyatı temsil eden mum ışığıyla aydınlanmayı göstermektedir.

Resim-34: Georges De La Tour, Madeleine ve Alevler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 118x90cm, Los Angeles



Kaynak: https://www.flickr.com/photos/centralasian/8447351087

Mum ışığı ve gölge kontrastı, formun saf geometrisi ve meditatif[30] ruh hali ile ölüm ve yaşamın hakikatini karşılaştırması sanatçının betimlemesini karakterize etmektedir.

Rönesans döneminde resim sanatının amacı, dış dünyayı olduğu gibi görüntülemekti. O çağ için kaçınılmaz olan bu kural, yine de yalın formlar veren bir sanat değildi (Read,1981:153). Doğal olarak; gelenekten kopuş sanatçılar için uçsuz bucaksız bir seçenekler alanı yaratmıştı (Gombrich,2002:501). Bu bağlamda; Romantizm XVIII. yüzyılın sonundan itibaren, duyguyu akla üstün tutan fikir akımlarının bütünlüğünü ifade eden genel bir değim halini aldı (Muller, 1972: 54).

[30] Meditasyon.

Bu akım genel olarak, her yerde yeni eğilimler getiren ve öncülerinin her birinden beslenen özellikleri bünyesine katarak kendini var etmiştir. Böyle bir durumda tek bir romantizmden bahsetmek, onu zaman ve mekanla sınırlandırmaya çalışmakta oldukça zordu (Claudon, 1988:12). Romantizm kısmen, 18. yüzyıl Aydınlanma Hareketi'nin rasyonel düşünce anlayışına tepki olarak doğmuştur (Farthing, 2014:267). Amerikan Devrimi'nin[31] (1775-83) etkisiyle 1789'da ateşlenen Fransız Devrimi'nin[32] etkileri bu dönemdeki eserlere yansıması doğal olarak kaçınılmaz olmuştur. Geçmişe bağlılık, özlem, ölüm korkusu gibi duygular Romantiklerle ifadesini yine bulmaktadır. Nitekim bu dönem insanın dünyası pek aydınlık olmamakla birlikte, içe dönük bir tutum sergilemektedir. Sebebi olarak 19. yüzyılın başlarında kapitalist burjuva toplumunun kuruluş süreci içinde yaşanan krizler gösterilebilir. Değişen evren tasarımı, endüstriyel ve bilimsel gelişmeler o dönem insanını derinden etkilemiş sanatçıların içine yönelmesine, sanat ve edebiyatta, köklü dönüşüm ve bunalımlara yol açmıştır (Kurt,2000:29,30). Bu anlamda da romantik devrim, içsel güdüyle eskiyi yok sayıp, yerine yeni olduğu farz edileni oturtmaya çalışmaktı. Böylelikle, sanat, klasik anlayışın aksine bir tutum sergileyerek, bireysel duygularını ifade eden bir araç haline gelmiştir.

Romantik estetik temelini, insan ile doğa arasındaki gizemli birliğin ifadesinden, akıl ve coşkudan; hayal ile gerçek arasındaki karşıtlıklardan ve buna

[31] Amerikan Devrimi (American Revolution)

1774'te başlayan Amerika'daki İngiliz kolonilerinin İngiltere'ye karşı yürüttükleri bağımsızlık hareketidir. Kuzey Amerika'ya XVII. yüzyıldan itibaren Britanya Adaları'ndan göçler başlamıştı. İlk göç edenler üzerindeki dini baskıdan kaçan Prütenlerdi. Onları daha sonra pek çok sebepten birçok grup izledi. Burada yeteri kadar nüfus birikince, bazı birimler özerk devletler haline gelmeyi, bir anayasa hazırlamayı ve eşit haklara dayalı bir birlik kurmayı kararlaştırdılar. Kolonilerde bu yönde bir gelişme olurken Fransa ile yaptığı Yedi Yıl Savaşları'ndan dünyanın en büyük sömürge imparatorluğu ve denizlere hâkim devleti olarak çıkan İngiltere, artık çok genişlemiş olan bu imparatorluğa bir çekidüzen vermek ve sömürgeler ile bağlarını güçlendirmeyi istiyordu. Ayrıca Yedi Yıl Savaşları'nın masraflarını da bu sömürgelerden çıkartmak niyetindeydi. İngiltere'nin yeni vergiler koyması Kuzey Amerika'daki kolonilerde tepkiye yol açtı. Özellikle çay vergisi bardağı taşıran son damla oldu ve Boston limanında İngiltere'ye ait çayların denize dökülmesiyle bağımsızlık hareketi başladı. İngiltere'nin rakibi Fransa'nın desteği ile 4 Temmuz 1776'da Amerikan bağımsızlık mücadelesi resmen ilan edildi. İngiltere ile başlayan askeri çatışma sonucu 1782'de İngiltere Amerika Birleşik Devletleri'ni tanımak zorunda kaldı.
https://www.turkcebilgi.com/amerikan_devrimi (Erişim Tarihi : 10.06.2018)

[32] Fransız İhtilali, 1787'den başlayarak tüm Fransa'ya yayılan, ilk zirve noktasına 1789'da ulaşan ve 1799'a kadar süren bir harekettir. Fransa'da halkın, kralın baskısına karşı aydınların öncülüğünde isyan etmesi olarak tanımlanan bu hareket sonucunda halk Fransa'da "ancien regime" adı verilen eski yönetime son vermiş ve Avrupa ve dünya tarihinde yeni bir dönem başlamıştır. Fransız İhtilali ile birlikte insan hakları, demokrasi, milliyetçilik, işçi hakları, liberalizm, adalet ve eşitlik gibi kavramlar ortaya çıkmıştır. http://www.hurriyet.com.tr/gundem/fransiz-ihtilali-nedir-fransiz-ihtilali-ne-zaman-ve-neden-oldu-40743686 (Erişim Tarihi : 23.07.2018)

bağlı olarak bir bakıma ölüm melankoli duygusundan almıştır. Nitekim tinselliğe ve sonsuzluğa duyulan özlem karşısında ölümü doğanın kaçınılmaz sonucu olarak gören Goya, ifade özgürlüğünün ve başkaldırıların yasak olduğu bir dönemde yaşamasına rağmen halkın maruz kaldığı istismarların korkunçluğunu, cesurca betimlemiştir. Sürekli savaşa ve eziyet edilen halka karşı yapılan vahşetleri kınayan eserler üretmiştir.

Resim-35: Francisco Goya, , 3 Mayıs Katliamı, 1814,Yağlıboya, 268x347cm, Prado Müzesi Madrid



Kaynak: sanatabasla.com/2016

"Üç Mayıs Katliamı" betimlemesi, Fransız devriminin yaşandığı süreç içerisinde, Napolyon ordusunun İspanya işgali sonrasında, ayaklanan halkın kurşuna dizilişini, şiddet, ölüm, ölüm korkusu ve savaşın getirdiği yok edici yıkımı içsellikle bütünleştirerek, mekanik ve ruhsuz bir aksiyon halinde yansıtmaktadır. Burada amaç sadece infazın merhametsizliğini vermektir. Romantizmle sanatçı, çağına gerekçeli karşı çıkış yolunda "amacı kendinde olan" bir sanatsal yaratım süreci seçerek yol ayrımına gelmiştir. Bundan sonra sanat, salt öznel bir ifade gücü kazanacak ve bu ilkeden hareketle büyük bir dönüşüm geçirecektir (Kurt, 2000:30). Bundan sonra, bireyin iç dünyasının yansımasını veya duygusal yaşantısının doğrudan bir gösterim süreci yerine simgelerle yüklü, kapalı ifade, 19. Yüzyıl sonlarında etkisini gösterecek süreç olan Sembolizme dönüşecektir.

Bu ruhsal durum yansımasına sembolist ressam Arnold Böcklin, oldukça önem vermiştir. Doğanın veya nesnenin gizini sembollere yığarak, sembolik, mitolojik betimlemeler yaratmıştır. Böcklin'in imgelem düşünü besleyen, ölüm görüntüleri bizi kuşatır. Kaybettiklerimizi anma zamanı ve kaçınılmaz olarak kendi ölüm oranımızın bir yansıması olur. 1880-1886 yılları arasında İsviçreli sanatçı Arnold Böcklin, "Ölüler Adası" resminin beş versiyonunu resmetmiştir. Sanatçı, Yunan mitolojindeki tanrı ve tanrıçaları yalnızlık, uyku, savaş, kötülük ve ölüm temalarına takıntılı bir eğilim içindedir. Bulunduğu dönemin ve kendi yaşamındaki buhranları etkisinde olduğu aşikârdır.

Resim- 36: Arnold Böcklin, Ölüler Adası, Tuval Üzerine Yağlıboya, 111x115cm, Kunst Müzesi, Basel



Kaynak:https://www.wnyc.org/story/138443-isle-of-the-dead/

Öyle ki, 14 çocuğundan 8'ini kaybetmesi, bu resmin kişisel trajedisi ile ilgisi olmasını güçlendirmektedir. Bu durum, resimdeki ögelerin, ölüm kavramına sembolik ifadeler yüklemesiyle oldukça ilişkilidir. Resimde, hayali bir mimari ve ıssız adanın aracılığıyla ölümü sembolleştirmiştir. Beyazlar içinde kayıkta duran figür bedenin maddeselliğinden kurtulmuş bir ruh olarak tanımlanabilir. Beyaz giyimli ruha eşlik eden kayıkçı, Yunan mitolojisinde ruhları, Akheron ırmağını geçirerek yeraltına götüren Kharon'la özdeşleştirilebilir niteliktedir (Cassou, 1987: 240-255).

Böcklin sanat yaşamı boyunca, resimlerinde rüya gibi bir dünya yaratmıştır demek oldukça haklı bir çıkarım olmuş olur. Sembolizm resimleri, sanatsal hayal gücünün hastalıklı ve haydutlar tarafından ele geçirildiği soluk, kâbus sahnelerinden

ibarettir. Vizyonlar diğer öte-dünyaca ve mistiktir. Korkunç, gizemli figürler, kötü kadınlar, hastalıklar, doğaüstü canavarlar, şeytanlar, seks ve ölüm görüntülerini bulmak mümkündür. Atmosfer her zaman rahatsız edici ve kasvetlidir.

Resim-37: Arnold Böcklin, Veba, 1898, Tahta Üzerine Yağlı Boya, Kunst Museum, Basel



Kaynak:https://www.zazzle.com/arnold+bocklin+paintings+postcards

Bu bağlamda,19.yüzyılda yaşanan ve büyük kayıplara neden olan veba salgınını, Böcklin'in resimlerinde ölüm olgusunun hastalıkla özdeşleştirildiğine tanık olmak mümkündür. Bu ifadeler aslında, yaşanan olumsuzluklara karşı açılan bir savaş niteliği taşımaktadır. Sanatçının imgelim gücüyle, vebayı fantastik bir yaratıkla birlikte (Kara Veba), kanatlarını çırparak, kentin üzerinde uçar vaziyette kurbanları aramaktadır. Ve ölümün getirdiği soğuk ürpertiyi izleyiciye taşımaktadır.

Ölümün bilinmezliğini ve gizemini yansıtan Schwabe'nin "Mezarcının ölümü", betimlemesinde ise siyahlar içindeki kadın figürü olan ölüm meleği, açık-seçik formların kullanımı yerine, yüzeysellik ve biçimsellik içerir (Bonfand, 1994: 27). Sembolik açıdan toprağın altında olan adam görünümü, kadın kavramıyla özdeşleştirilen ölüm olgusu ve beyaz rengin ruhani tanımı, ölümü temsiliyet açısından bir arada kullanılmaktadır. Yaşlı adamın durduğu ve onun nihai dinlenme

yeri olacak olan mezarı çevreleyen, büyüyen çimler, bir diğeri sona ererken yeni bir yaşamın başlangıcını sembolize etmektedir.

Resim-38: Carlos Schwabe, Mezarcının Ölümü, 1895, Suluboya ve Guaj, 75x55cm, Louvre Müzesi, Paris



Kaynak:https://onedio.com/haber/sanat-ne-anlatir-2-6-gizemli-yapit-ve-oykuleri 244887

Hem Romantik hem de Sembolist sanatçıların tasavvuf ve dehşet verici vizyonlara aynı şekilde ilgi duymalarına rağmen, birçok noktada farklılıklar göstermiştir. Romantikler doğaya ve ondan yabancılaştığımıza hayran kalmıştır. Fakat Sembolistler bununla ilgilenmemişlerdir. Romantik sanatın şiddet dolu, rüya benzeri sahnelerine gelince, Sembolistler olanların aksine, eylem anlarını çok çarpıcı şekilde betimlemişlerdir. Aynı zamanda asi idiler ve sıklıkla politik bir mesaj içermekteydiler. Öte yandan, Sembolist figürler heykelsi manzaralara karşı hareket halinde sonsuza dek askıya alınmış, heykelcik görüntüsü sağlamaktaydı.

Özetle, Sembolizm, entelektüel bir dışavurumculuk biçimidir. Duygularını iletmek için renk ve şekil kullanmaktan memnun olmayan sembolist sanatçılar kompozisyonlarına mesajlar ve ezoterik[33] referanslar enjekte etmişlerdir. Bir sanat eserini, sembolist bir sanat eserine dönüştüren şey, işte tam da bu anlatı içeriğidir.

[33] Özellikle Avrupa'da ve Amerika'da son zamanlarda çok sıkça kullanılmaya başlanan Türkçe'de "içrek" sözcüğü ile karşılanan ezoterik sözcüğü gizemli, içinde saklı olan anlamı sadece seçilmiş kişilere açıklanan öğretileri tanımlamak için kullanılır.
http://www.hermetics.org/Ezoterizm%20Nedir.html
(Erişim Tarihi:5.06.2019)

Sanatın konularını evrenselleştiren aşk, acı, korku, keder, ölüm gibi maneviyat yüklü bu konular insanlıkla yaşıttır diyebiliriz. Bu anlamda sanat, kendini sürekli olarak açıklamak durumunda kalmıştır. İnsan tam da bu noktada, var olan mücadelesi içerisince sanatı, bir silah olarak kullanmaktan vazgeçmemiştir. Bu kutsal bir inançtır ve değiştirilemez bir ilkedir. Değişebilecek tek şey sanatın varlık gerekçelerini oluşturan etmenlerle birlikte ve bunun temelinde yatan yaşantı içeriğidir. Dolayısıyla sanatçı yaşamın her aşamasında bir düşünce sistemiyle karşı karşıya kalarak, sanattaki gelişimine katkıda bulunup değişim gösterecektir. Bu yenilikçi düşünce sistemi içerisinde, natüralist sanat içeriğini reddederek yeni bir biçim dili yaratan ilk akım Kübizmdir. Kübizm süreci içerisinde sanatçı, toplumsal değişimleri göz ardı etmeden, farklı bir algıyla nesneye kuşku yükleyerek, görünenin ötesine ulaşmaya çalışmıştır. Artık ressamın tercih ettiği gerçekliğin, resmin kendi iç gerekliliğinin ortaya koyulma zamanı gelmiştir. Böylelikle resim denilen olguyu kendi gerçeğinden koparan kübizmin ilk temsilci Picasso karşımıza çıkmaktadır. Modern Sanat bu anlamda kendine özgü konular üreterek gerekçelendirilmeye başlanmıştır (Kurt,2000:62,65,79,80). Artık formların kırılmış, geometrik şekillere dönüştürülmesiyle geleneksel temsillere karşı bir ayaklanma söz konusudur.

Picasso önceleri biçim olgusunun, her zaman konudan önemli olduğunu savunan bir yol izlemiştir. Ta ki savaşın, o sarsıcı sonuçlarının ortasında kalana kadar. İşte tam da bu noktada, savaş sonrası dönemde, biçim dili değişikliğe uğramıştır. Alman ve İtalyan faşist hükümetlerinin birlikteliğiyle, İspanya'ya karşı yapılan darbenin sonucu olarak, tanık olduğu savaşın ürkütücü yöntemleri ve acımasızlığı karşısında, biçimin değil konunun önemini irdelemiştir.

Sanatçının resmettiği, tarihsel bir olayı konu aldığı "Guernica" adlı eseri ölüm gerçeğinin içeriği bakımından oldukça önemlidir. Bu tablo, Picasso'nun İspanya İç Savaşı sırasında 26 Nisan 1937'de Guernica adlı, Bask kasabasının bombalanmasına verdiği bir yanıt niteliğini taşımaktadır. Basklılar için, kutsal bir anlam taşıyan kentin uğradığı saldırı, Picasso'yu oldukça etkilemiş ve bombardımanı temsil eden bu çalışmayı betimlemesine neden olmuştur. Guernica'da tasvir edilen sahne yetişkinlerin, çocukların ve hayvanların hareket eden, çığlık atan ve ölenlerin bir odası niteliğindedir.

Resim-39:Picasso Pablo, Guernica, 1937, Tuval üzerine yağlıboya, 349x776cm, Reina Sofia Müzesi, Madrid



Kaynak: Sanatın Öyküsü , (2002:257)

Tek tek görüntülerin çoğu aynı zamanda da sembol içeriği taşımaktadır. Solda, yüzü şarapnel ile delinmiş bir boğa (erkekliği ve yaralarıyla pasifliği), kucağında ölü bir çocukla ağlayan bir kadına (Pieta-Meryem'in İsa'nın ölümünde yaşadığı acı) dayanmaktadır bu imaj. Merkezde, bir at (masum insanları temsil etmekte), korkunç bir yaralanma sonucu acı çekerek sızlanmaktadır. Atın altında, ölü bir askerin parçalanmış kalıntıları bulunmakta; kopmuş olan elinin içinde, kırılmış bir kılıç ve bir çiçeğin filizlendiği görülmektedir. Avucunun üstünde, stigmata'nın belirtisi olan (Hz. İsa'nın görünürlüğü), şehitliği göstermektedir. Ölen atın üstünde yanan ışık, şehre düşen bombaları sembolize etmekte ve hapishane hücresindeki çıplak ampulü andırıyor olması yaşanan işkencenin göstergesidir.

Kısacası bu resim, "gizli görüntü" tanımlamalarıyla çok sayıda semboller içermektedir. Picasso bu çalışmasıyla yaşanan şiddetin yarattığı duyguyu oldukça çarpıcı şekilde resmetmiş, savaşa ve militarizme karşında birlik olmayı amaçlayan bir eser sergilemiştir. Yaşananlarla, soyut formları birleştirerek yeni gerçeklik kurgulamış ve Tanrının yarattığını yıkıp yeniden inşa etmeyi amaç edinerek yeni bir dünya görüşünü dayandırmıştır (Şanko, 2015:50).

Bahsi geçen bu yeni gerçeklik kurgusu, aslında özne-nesne arasındaki ilişkilerin toplamından başka bir şey değildir. Değişen gerçekliğe, yeni bakış açıları yükleyende kuşkusuz bilinç içeriğidir. Sanatın yapısındaki değişikliği gerekli kılan koşulların içinde, bir yandan eski biçimleri yıkmak diğer yandan onları değiştirerek yeni biçimler var etmek için, her zaman yeni bir toplumsal öze ihtiyaç duyulur. Bu

bağlamda Dışavurumculuk, çok keskin toplumsal ve siyasal sorunlarla dolu, sosyal krizin zirvesinde olduğu bir ortamda doğmuştur. Dışavurumculuk, 20. yüzyılın başlarında, bir dünya görüşü olarak belirse de, toplumsal düşünceleri ve tavırları da içinde barındırmaktadır. Böylelikle kimliğinin varlığını, tarihsel sürece ve toplumsal koşullara verdiği karşılıkla kazanmıştır (Kurt,2000:47,48).

Sanatçının duygularını veya içsel vizyonunu ifade etmek için gerçeğin çarpıtıldığı sanat eserlerini tanımlamak için kullanılan Dışavurum terimi, duygusal etki, güçlü renklerin kasıtlı kullanımı, biçimin çarpıtılması ile artar. Dışavurumculuğun gelişimine katkıda bulunan ve nevrotik[34] ,trajik yaşamını yansıtan kaygı, izolasyon, red, hastalık, kıskançlık, duygusallık ve ölüm imajlarıyla tanınan Norveçli sanatçı Edvard Munch, bu ruhsal ve duygusal konuları yaratıcı biçimde işlemiştir. Munch beş yaşındayken, annesini, daha sonra yenemediği bir hastalık olan tüberkülozdan ablasının ölümlerine şahit olması nedeniyle ölüm gelecekteki sanatının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Munch bu olaylar karşısında kendini sık sık hasta gibi hissetmiştir. Bu nedenle, çocukluğu ile gençliğinde yaşadığı hastalık ve ölüm onun sanatını besleyen ana güçler olarak karşımıza çıkmaktadır. İçinde onarılmaz yaralar açan bu ölümler "Hasta Çocuk" betimlemesiyle, acısının sanatsal ifadesini ortaya koymuştur. Erken kariyeri için ton belirleme konusunda "atılım" olarak kabul edilen, Munch'un en eski eserlerinden biridir. Bu resimde yasın ve üzüntünün yanı sıra, ölüm ve yaşam arasındaki zıtlık görselleştirilmiştir. Kaba fırça darbeleri, çizik yüzey ve bu resmin melankolik tonları tamamen kişisel bir anıt duygularını ortaya koymaktadır.

Sanatçılar bir zamanlar nesnelerini objektif olarak görmekle ilgilenirken, başarıları genellikle teknik yetenekleri ile ölçüldü, on dokuzuncu yüzyılın sonunda Edvard Munch gibi cesur sanatçılar çoğu zaman içsel düşüncelerini ve duygularını ifade etmek için sanatı kullanmaya devam ettiler. Parlak, abartılı renkler ve basit şekiller ile boyama bu ifadenin en basit göstergesi halini almıştır. Canlı bir gün batımını izlemek kulağa rahatlatıcı ve eğlenceli gelebilirken, Munch için varoluşsal bir kriz yaşanmaktaydı.

[34] Nevroz, kişinin nedenini bilmediği ve ya çok az bildiği iç çatışmalar ile birlikte toplumsal hayata uymak için gösterdiği çabalardan kaynaklanan ciddi ve sürekli davranış bozukluğudur. https://www.neoldu.com/nevroz-nedir-belirtileri-nelerdir-10500h.htm (Erişim Tarihi: 20.05.2019)

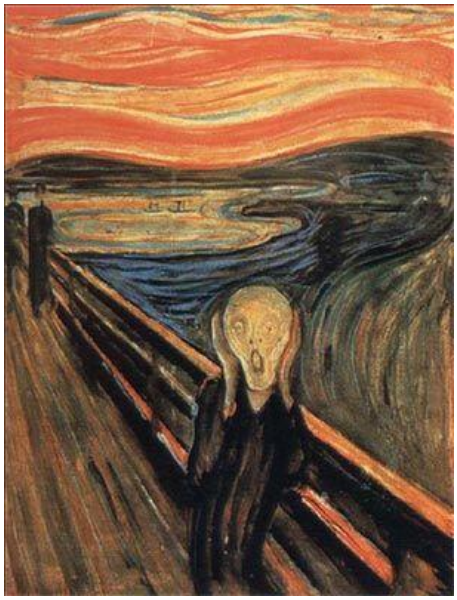
Resim-40: Edvard Munch, Hasta Çocuk, 1885, Tuval üzerine yağlıboya, 120x118.5cm, National Gallery, Oslo



Kaynak: https://www.theartstory.org/artist-munch-edvard-artworks.htm#pnt_3

Panik atak yaşayan birine benzeyen Munch, neredeyse şiddet içeren bir anksiyete[35] dalgası tarafından boğulmuş halde yorgunluk ve endişe duygularını anlatmaktadır.

Resim-41: Edvard Munch, Çığlık,1893, Tuval üzerineYağlıboya, 84x66 cm, Ulusal Galeri Oslo,



Kaynak:http://mozartcultures.com/edvard-munch-ve-ciglik-kritik-analiz/

[35] Kaygı kişinin korku verici veya tehdit edici bir duruma karşı karşı vermiş olduğu ruhsal ve bedensel bir tepkidir. http://www.ogelk.net/makale/131-herkes-icin-ruh-sagligi-anksiyete-anksiyete-kaygi-ne-demek.html (Erişim Tarihi:01.06.2019)

“Yaşam Korkusu” başlığı altında resimlerinin bir bütün halinde irdelenmesini isteyen Munch’ın topladığı eserlerinden en tanınmış olanı istisnasız Çığlık’tır. Modern sanatın bir simgesi, olan “Çığlık” betimlemesi ile Munch, kendi yaşamımızı nasıl gördüğümüze dair - kaygı ve belirsizlikle sarılmış olan benliğimizi sorgulatır niteliktedir.

Cinsiyetsiz, bükülmüş, cenaze yüzlü bir yaratığın duyduğu çığlığın etkisiyle ağzı ve gözleri ile korku açılmış, günbatımında iki arkadaşıyla yürürken onu devamlı ele geçiren nevrotik vizyonu yeniden yaratmıştır. Çığlığın korkusuyla, acı sese tanıklık etmemek için iki eli ile kulağını kapatması, korku ve yalnızlığı tanımlarken kötü bir şeylerin varlığını izleyiciye hissettirmektedir. Özetle, Munch tüm bu korku, ölüm, gerilim öğelerini yaşamı dışında, betimlemelerinde kullanırken tek bir amaç gütmüştür; o da yeryüzündeki cehennemi görselleştirmektir.

Figüratif Ekspersyonist sanatıyla, var olmanın ıstırabını, kaygısını, ümitsizliğini, çürümüş insanlık vizyon etkisiyle gözler önüne seren Francis Bacon ise, savaş sonrası dönemin varoluşsal etkenlerini barındırmaktadır. Yeni figürleştirme akımının habercilerinden 20.yy'da yaşamış olan Bacon, çağdaş sanattın gelişim planında oldukça önemli bir yer tutmaktadır Güçlü, nihilistik eserlerinde, işkence görmüş ve deforme olmuş figürler karanlık ve çözümsüz dramalarda oyuncu rolü üstlenmiştir. Bacon resimlerinde, sık sık sanat tarihine değinerek, ödünç alınan görüntüleri, kendi kasvetli zihniyetiyle yorumlamıştır. Etli Figür, Diego Velázquez'in , Papa X'in Portresi X'e, adadığı ünlü bir dizinin parçası gibidir.

Burada, İspanyol Barok ressamının ikonik tavrı, papalık otoriter tasvirini kâbus gibi bir görüntüye dönüştürmüştür; içinde, sanki bir örtüden görülen bulanık figürün, camlı bir işkence odasına hapsolmuş, ağzında sessiz bir çığlıkla öylece kalakalmıştır. Velázquez'in resimlerinden alıntı yaparak papasını çevreleyen asil perdelik yerine Bacon, insanlığın yozluğunu, kötülüğünü acımasızlığını ve karanlığını triptik olarak tasarlamıştır.

Resim-42:Velazquez, Pope Masum X'in Portresi, 1650, Tuval üzerine yağlıboya, 141 x 119cm, Doria Pamphilj Galerisi, Roma, İtalya



Kaynak:https://xlart.com/es/lienzos/219-velazquez-retrato-del-papa-inocencio-x.html

Resim-43: Francis Bacon, Sığır Böğürleriyle Çevreleyen Baş, 1954, Tuval üzerine yağlıboya, 129,9x121,9cm, Modern and Contemporary Sanat Galerisi, Newyork



Kaynak:http://freesongs4u.info/ch/Figure-With-Meat.chan

Karkas[36] tarafından çerçevelenmiş olan Bacon'un papası, alternatif olarak ahlaksız bir kasap veya arkasında duran kesilmiş hayvan kadar mağdur olarak görülse de; varoluşun ıstırabı söz konusudur. Figürler boş bir odada tek başına,

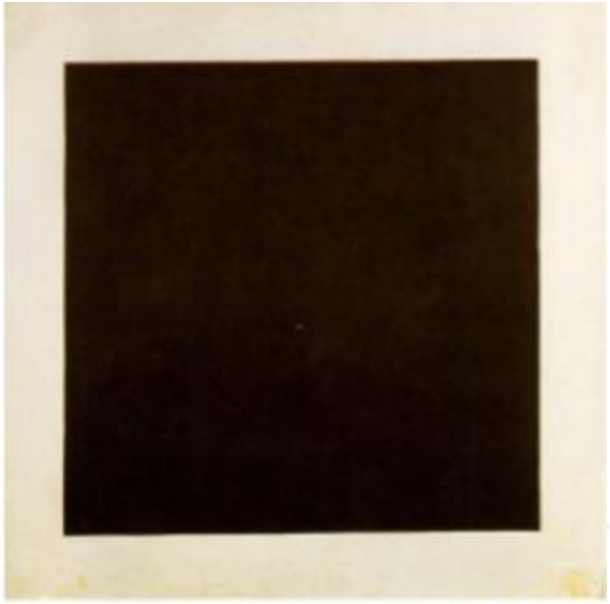
[36] Hayvanların et ve kemiklerinden elde edilen, üzerinde yağ, deri kısmı, kas kirişi, sinir ve kan damarı bulunan çizgili kas, iskelet kası ve kalp kası gibi et kısımlarına verilen genel addır. http://www.hurriyet.com.tr/haberleri/karkas-et-nedir (Erişim Tarihi:09.06.2019).

yalnızlıkta kaybolmuş ve ümitsizlikle boğulmuştur. Karanlıklar içinde İnsanı var eden yaşam, kocaman bir yanlıştır ona göre. Resimlerinin hemen hepsinde deriler soyulmuş ve çürümeye yüz tutmuştur. Yükseldiğini sanan insanlık, kokuşmuştur. Din ise; içi boş etler arasında koca bir ağızla, gülmektedir. Ölüm üzerine yaşadığı acı deneyimlerden sonra et ve kan görüntülerini resmetmek adeta onun için vazgeçilmez bir haz kaynağı haline gelmiştir. Bu nedenle ölü hayvanların yaşam için, bir feda unsuru taşıdığına dikkat çekerek çengele asılı etleri "Çarmıhtaki İsa'yla ilişkilendirmiştir. Çağının buluşu olan fotoğraftan sıklıkla yararlan Bacon teknikle, rastlantıldığı birleştirerek tesadüfi duygulanımlara yer vermiştir (Şanko, 2012: 57).

Sanatçıların, coşkulu duygulanımlarını, öznel gerçeklik içinde sunmak istemesi, Dışavurumcu sanat anlayışındaki gibi yeni türde bir sanat akımına yol açılmasına doğal olarak neden olmuştur. Fakat bir kısım sanatçı da öznel gerçekliklerini, kendi karmaşık olan iç dünyaları dışında, sanatlarının somut ilkeleri olan form ve renkte aramayı tercih etmekte bulmuşlardır (Read 1981:153). Böylelikle Süprematizm akımı, bir varlık mücadelesinin ürünü olan "Nesnesiz Sanat" anlayışını beraberinde getirmiştir.

Nesnesiz sanat yapıtı, çağdaş sanat anlayışının içerisindeki uygulamaları bir problemin anlamlandırılmasında ve dikkat çekmede özellikle öne çıkmaktadır. Dikkat çekilen problem durumu nesnenin "varlık" mücadelesidir. Günümüz değişen sanat anlayışının içerisinde sıklıkla bu kavrama rastlanmaktadır. Nesnesiz sanat, nesnelerin kullanımlarının en minimuma indirildiği sözle ve anlatılarla görsel yenilenebilir malzemelerle anlatılmak istenilenin kullanıldığı, sanat anlayışını yansıtmaktadır (Ayla ve Evren, 2009: 30-38). Kazimir Malevich'in "Siyah Kare" isimli çalışması, soyut kavramların işin içine girmesi ile birlikte, sanat eserinde nesnenin yokluğunu zirveye taşımıştır. Modern sanatın uç örneklerinden birisi olan bu çalışma, gittikçe saf biçime ulaşmak isteyen sanatçının aşamalı bir süreçten geçerek, biçimden arınan ve saf biçim tanımına ulaşmasını sağlayan bir kavram olarak görülmektedir. Bu kavramı barındıran "Siyah Kare" aslında artık sınırlarında belirlenebildiği "yapıt"ı işaret etmektedir (Yılmaz, 2006: 70). Doğada bulunan biçimlerden ayrı olarak, sadece temel geometrik formların hâkim olduğu bu geometrik soyutlama, nesnelerin çözümlenerek parçalara bölünmesiyle yorumlanıp, bir araya getirilmesi özelliğiyle kübizmden ayrılmıştır (Eczacıbaşı, 1997:1449).

Resim-44: Kazimir Maleviç, Siyah Kare, 1913/1915,
Rus Devlet Müzesi St. Petersburg, Rusya



Kaynak: http://www.gg-art.com/news/photoshow/18024l1.html

Bu da dolayısıyla, daha özgür bir sanatçı tipine vurgu yapmaktadır. 1913 yılında ortaya koyduğu "Siyah Kare" çalışması, beyaz bir zemin üzerine siyah renkle boyanmış bir kare şeklinden ibarettir. İzleyicinin algısında, saf bir duygu yoğunluğuyla, temel konu olan "hiçlik" kavramının üstünlüğünü sorgulatmaktır. Herhangi bir şeye hizmet etmeyen, ruhsal titreşimlerden arınmış olan bir biçimdir sadece. Malevich'in ifadesiyle "susan hiçliğin" sembolüydü bu resim.

Süprematizm için gerçeklik "mutlak olan" dır. Fakat insan, parçalanmış dünyada birçok gerçekle yaşamak zorunda kalmıştır. Teknografik yaşamdan kurtulmaya çalışan sanatçının, özgür yaratımının tadına varamayacağını düşünen Malevich, ancak pratik realizm ve onun gerçeklerinden kurtulmakla mümkün olacağına inanmıştır. Dolayısıyla bu dünya donanımı süreci karşısında tek başına duran insanın haykırışı, iç huzuru aradığı noktadır. Bu nedenle "kare" Süprematist yapıtın en önemli öğesi durumuna gelmiştir (Kurt, 2000:88,89).

Maleviç'in sanatsal devrimi, Sovyet politik durumundan ayrılmaz niteliktedir. 1914'te Büyük Savaş'ın patlak vermesinden 1917 Devrimi'nden hemen sonra geçen yıllar, Rus avangardlarının gelişiminde çok yoğun bir döneme girilmiştir. Devrimci atmosfer, figüratif sanatın aksine, saf geometrik şekillere öncelik veren, yeni bir

sanat arayışını teşvik etmişti, çünkü yeni siyasi ve ekonomik ideolojinin ilan ettiği gibi, geçmişe aykırı olmak gerekmekteydi. “Yaşamın ve 'sanatın' amaç-ideal yapısını belirleyen her şey - fikir kavram ve görüntüleri - sanatçının saf hissetmek için bir kenara bıraktığı her şey.” yayınlanan süprematist manifestonun temel ilkesini oluşturuyordu. Malevich, sanatı, sanatını herkes için erişilebilir kılma, hedefi olmayan plastik bir çözüm sunmaktaydı. Resim, nesnede ve referansta serbesttir. Her izleyici kendi yolunda yorum yapabilir.

> “ *Malevich, Beyaz üzerine Beyaz Kare” ile, yeni sanatın geçmişle bugünün bağlarını koparıp “sıfır”dan, “hiç”ten başlaması gerektiğine inanmaktaydı. Bu açıdan, Beyaz üzerinde beyaz karenin fark edilmesi bile neredeyse imkânsızdı. Dolaysısıyla, insanın son özgürleşme alanı olarak Süprematizmin son noktadır denilebilir* ” (Kurt, 2000:90).

Resim-45: Kazimir Maleviç, 1918, Beyaz Üzerine Beyaz Kare,
Tuval üzerine yağlı boya, 78.7 x78.7 cm, Petersburg,Rusya

Kaynak:https://twitter.com/guzelonlu/status/676430362294263809

Kurt’a göre, bir yanda halkla uzlaşmak isteyen, figüratif sanata sığınarak bir denge arayışını var eden, diğer yanda soyut resmin taraftarları, yalnız geometri değil, doğanın ve matematiğin sayısal kombinasyonlarını kullanarak yeni bir düzen arayışı sergiliyorlardı. Göğüslemek zorunda kaldıkları gerçekler olan, ölüm, acı, hiçlik duygusu gibi çelişkili bir ortamın içinde, kendilerine yaşam alanı bulmak isteyen sanatçılar, insanın en doğal hakkı olan yaşamı elinden almaya çalışan savaşlara karşı yeni bir sanat eğilimi içinde olup, bunu başarsalar da savaşın etkisini eserlerinde işlemekten kendilerini alıkoyamamışlardır. Kübizm genel anlamda, bir soyutlamaya, Süprematizm “mutlak olan” gerçekliğe önem vermişti (Kurt,2000:89,126,127,128).

Sürrealistler ve Dışavurumcular ise sanatın nasıl olduğuna dair, ahlaki kaosa doğru bakan, kırılmış insan bedenlerinin ve parçalanmış toplumların kâbuslu, kesilmiş perspektiflerini ve kâbus vizyonlarını tasarladılar.

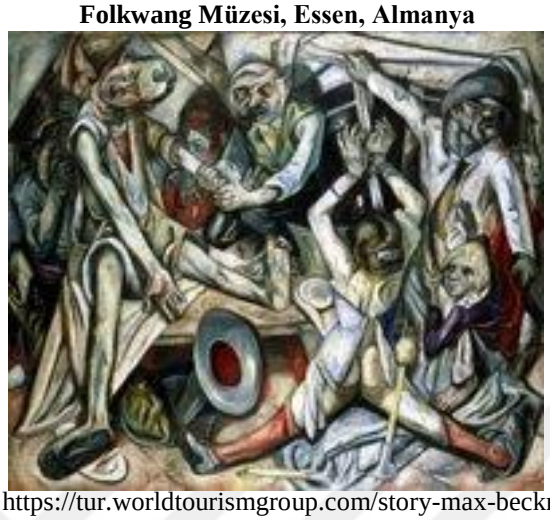
Sanatla, savaş arasındaki ilişki araştırmacılar tarafından uzun süre görmezden gelinse de, her sanatçının temel amacı propaganda için imgelem oluşturmaktı, Birçok insan, saldırgan milliyetçilik savaşını, sömürgeciliğin açgözlülüğünü ve teknolojideki hızlı yükselişi suçlamıştı. Bununla birlikte, Birinci Dünya Savaşı'nın ardında, neyin yattığı konusundaki en basit cevap şüphesiz Modernizm olacaktı. Kaygan, ancak vazgeçilmez bir terimdi ve endüstriyel çağa çok çeşitli yeni duyarlılıklar ve estetik tepkiler göstermişti. Modernizm, I. Dünya Savaşı'ndan on yıllar önce şekillenmişti, ancak göz alıcı gelişi, tarihteki en büyük kolektif travma tarafından büyük ölçüde hızlandırılmış oldu. Vahşice eleştirel tablolardan ve gravürlerine kadar, I. Dünya Savaşı, sanatın ne olduğu fikrini, savaşın ne olduğu algısını sonsuza dek değiştirdiği gibi yeniden kurguladı. II. Dünya Savaşı, kan ve hazinede daha feci kayıplara yol açsa da, I. Dünya Savaşı, yalnızca siyasi olarak değil, kültürel olarak da modern çağın paradigmatik çatışması olmuştur. Nitekim doğal süreç olan ölümün, birden bire kasıtlı halde, insan hayatının tam da merkezine yerleşmesi ve bununla birebir yüzleşen sanatçıları sersemletmesi olası bir durumun ötesine geçmiştir. Öyle ki sanat üretimleri içinde sinir krizleri geçiren hatta bununla kalmayıp intihar eden Bernard Meninsky, Pascin, Ernst Ludwig Kirchner gibi onlarca sanatçıyı barındıran kasvetli bir yaşam ağırlığı içindeydiler. Sanat gizliden gizliye bir geçiş süreci yaşarken, savaşlarla birlikte derinden etkilenen sanatçı, sessizce herkesin iniltisini duymaya çalışır bir yol izlemiştir.

Tiyatronun metaforunu kullanan 1920'lerdeki Beckmann, tarihsel ve kişisel olayların sergilendiği kronolojiyi takip ederken, Beckmann’ın kariyerinde iki önemli dönem olan 1920’lerin ve 1940’ların başından itibaren eserleri bir araya getirilmiştir. İlk resim grubu, Birinci Dünya Savaşı deneyimlerinden, ikincisi ise Nazizm tehdit deneyimlerinden beslenmiştir. Çağdaş duruma ve Almanya'daki savaşın sona ermesini izleyen şiddetli iç çekişmelere atıfta bulunsa da, insanın insana, insanlık dışı evrenselliği de ifade etmektedir. “Gece” isimli çalışmasıyla Beckmann savaş sürecinde bir ailenin yaşadığı rahatsız edici ve korkutucu işkenceleri göstermektedir.

Yaşanan toplu ölümlerin görüntüsünün yanlışlığını, korkutucu karanlığını, çaresizlik ve huzursuzlukla ortaya koymuştur.

Resim-46: Beckman Max, Gece, 1918, Tuval üzerine boyama, 133 x 153 cm

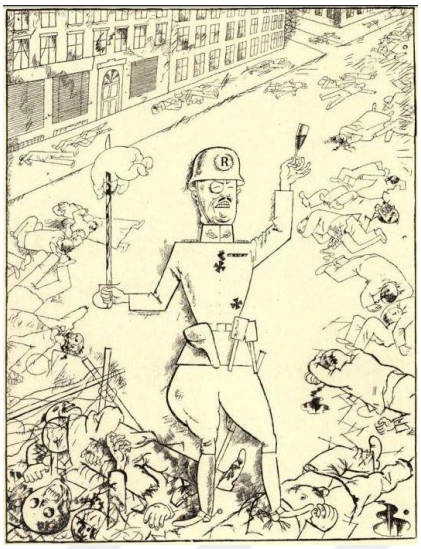
Folkwang Müzesi, Essen, Almanya



Kaynak: https://tur.worldtourismgroup.com/story-max-beckmann-49067

George Grosz Birinci Dünya Savaşı ve Almanya'daki Devrim yetmezliğine ve Nazizm yükselişini tanık olan bir başka ressamdır. Berlin Dada grubuna mensup olan Grosz, kurulu düzene karşı şiddetli bir saldırı niteliği olan çizimler yapmıştır. Dada sanatçıları sembollere meydan okuyan ve manipüle eden bir duruş sergilemişlerdir. Dada, I. Dünya Savaşı (1914-18) vahşiliğinde ortaya çıkan, sekiz milyon askeri personelin ve yaklaşık olarak eşit sayıda sivilin hayatını kaybettiği bir ortam çatışmasının tanımıydı bir nevi. Bu benzeri görülmemiş insan yaşamı kaybı, siper savaşlarının, silah, iletişim ve ulaştırma sistemlerindeki teknolojik gelişmelerin bir sonucu niteliğindeydi. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından gelen boğuntu, dengesizlik umutsuzluk, geçicilik, estetik karşıtı olan durumu ve burjuva değerlerinin tiksinç, pislik, iğrenç, rezil tavırlarını Dadacılar, gözler önüne sererek seyirciyi şaşkına uğratmıştır. Dada hareketinin hayal kırıklığına uğramış sanatçıları için savaş, yalnızca bu tür şiddete yol açan, sosyal yapıların bozulmasını doğrulamadı aynı zamanda yozlaşmış ve milliyetçi politikalar, baskıcı sosyal değerler, kültür ve düşüncenin sorgulayıcı uygunluğuna önderlik etmişti. 1916'dan 1920'lerin ortasına kadar Zürih, New York, Köln, Hannover ve Paris'teki sanatçılar sadece sanatın geleneksel tanımlarına değil, rasyonel düşüncenin kendisine yönelik bir saldırı ilan etmişlerdir. Bu bağlamda Grosz sanatında, militarizme, din adamlarına ve burjuvazilere olan kinini ifade etmekten kaçınmamıştır.

Resim-47: George Grozs, Şerefe Noske ! İşçi Sınıfı Silahsızlandırıldı, 1919, Dijital Baskı, 2322x1563cm, Almanya



Kaynak: http://www.geocities.ws/george_grosz/files/fig-18.html

"Şerefe Noske! İşçi Sınıfı Silahsızlandırıldı" isimli eserinde savunma bakanı Noske'nin sağ elinde bir bebeği öldürdüğü kılıcı tutarak, devrimcileri yok etmenin zaferini kutlar vaziyettedir. Grosz, haksızlık ve sömürüye karşı duyduğu öfke ve nefreti eserlerinde açıkça belli etmiştir. Birinci dünya savaşı süreci içinde Dadacılar, sanatı yıkmak çabası içindeyken farkında olmadan sanatın alanını genişletmişlerdi. Gerçekte sanatı değil, sanatın sınırlarını darmadağın eden Dadacı yaklaşım genişleyen sanat kavramı sürecinde Fluxus akım temsilcisi, İkinci Dünya savaşından kurtulmuş biri olan Joseph Buys'un, bakış açısını aydınlatmıştır. Savaş sonrası Alman avangardının önemli bir figürü olan Joseph Beuys, sanatı toplumsal değişim için bir araç olarak görmekteydi. Onun performans sanatı "eylemler", ritüelleştirilmiş hareket, ses, bal, kan, ölü hayvanları ve bir tür yağ kullanarak geleneksel olmayan ve hatta itici maddeler ihtiva eden şamanistik deneyimler sergilemekteydi. Örneğin, çığır açan 1965 performansında bal, altın varak ve demir gibi sembolik materyallerle kaplı olan Beuys, "Ölü Bir Tavşan'a Resimlerin Nasıl Açıklanacağını" anlatmaya çalıştı. "Ölü Bir Tavşan'a İmgeler Nasıl Açıklanır? " eyleminde, bir tavşan karkasıyla, Schmela Galerisi sergisinde, üç saat boyunca çekilen ve fotoğraflanan Beuys'un solo performansında, ölü bir tavşanı, Pietà'daki Madonna'ya benzer bir şekilde koruyucu vaziyetle kucağında sıkıştırmıştır.

Resim-48: Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır? , 1965, Performans, Schelma Galerisi, Düsseldorf, Almanya



Kaynak: https://www.muratcanaslak.com/beuys

Beuys, bu performansta "herkesin bir sanatçı olduğunu" ilan etmiş ve toplumun "toplumsal heykel" terimini, anarşik programına dönüştürmek için sınırları zorlamıştır. Beuys, başının tamamını balla kaplayarak - arıların yaratıcı güçlerine özgü besleyici olan bir madde - arıların kapasitelerini rasyonel düşüncenin ötesine taşımak ve insan potansiyelini rasyonelin ötesindeki ifadesini genişletmek amacıyla sembolize edip kullanmıştır. Altın pulları, Beuys'un arı gibi 'sanatı', altın varaklarla güneşin parlak, her şeyi kapsayan, güneşin gücüne benzeyen, hayat veren bir sanatçı kimliğindeki rolüne dikkat çekmiştir. Bu performansla aynı zamanda, Beuys kendi özelliklerini maskeleyerek, tavşanın ruhu ile iletişim halinde olup, şamanistik bir araç olarak ve aracılık rolünü koruyarak performansın ritüel tenoru olmaya yoğunlaştırmıştır. Beuys'a göre, tavşan, ölümü hafifletmek için orada duruyordu. Entelektüelleştirici , "metaforik" ve "materyalist" olarak yaratma eğilimleri, bununla birlikte, tavşanın yeryüzünü, vücut şekli ile uyumlu bir nesneye dönüştürme yeteneği de yaratıcı bir eylemdir. Beuys, insan ve tavşanın, hayal edebileceğinden çok daha fazla ortak noktaya sahip olduğunu belirtmiştir. [Tavşan] kadınlara, doğumlara adetlere ve genel olarak kanın kimyasal dönüşümüne güçlü bir yakınlığa sahiptir. Bu, tavrın şeklini ortaya çıkardığında herkese gösterdiği şekil enkarnasyon hareketi ile bağdaştırılabilir. Çünkü tavşan bu eylemde, kendini enkarne etmiştir yani eski bir bedende yeni bir anlama bürünmüştür.

Bu bağlamda insan düşüncesi çok fazla şey başarabilse de, yalnız, "ölümcül" olarak, bir dereceye kadar entelektüelleştirilebiliyordu. Beuys'un ölüm olgusuna bu denli atıfta bulunmasının nedeni Alman Hava Kuvvetlerinde görevliyken, Kırım dolaylarında uçağının düşmesi ve bu kaza sonucunda ağır yaralı olarak, göçebe Tatarlar tarafından kurtarılmasıdır. Tatarlar, vücudunu önce yağ sonra keçe ile sararak donması sanatçının engellenmiş, hayatını kurtarmışlardır. Bu nedenle, sanatsal çalışmalarının alt yapısını oluşturan etmenlerin ölümün kıyısında gezerek, yaşamı kıymetlendirdiği an olan savaşta kazandığı tecrübelerden kaynaklandığını söylemek mümkündür. Kullandığı yağ ve keçe savaş anılarının bir hatırası olarak yapıtlarında yer almaktadır (Şanko,2012:62). Bir askıya aşılmış olan "Keçe Elbise" ve yağların dizininden oluşan "Yağ Köşesi" çalışmaları, bu yaşanmışlığın eseridir.

Resim-49: Joseph Beuys, Keçe Elbise, 1970, Keçeden Yapılmış Ceket ve Pantolon, Tate and National Galeri, İskoçya

Resim-50: Joseph Beuys, Yağ Köşesi, 1968, Fotoğraf, 20.1x31.3cm, National Galery, İskoçya





Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/73711

Kaynak: http://www.publicaction.fi/a-radical-redux/

İkinci Dünya savaşının hemen ertesinde dikkatleri üzerine çeken şey, bu süreç içinde benzersiz yoğunluktaki yaratmaların zengin ifade biçimlerinin ve karşıt yönelişlerin birbirleri arasındaki diyalektik ilişkilerdir. Tüm bu dönüşüm ve değişimler Avrupa sanatçıları kadar, Amerikan sanatçılarını da, savaşlarda kaybolan insan sıcaklığına ulaşabilmek adına arayış içine sürüklemiştir. Doğallıkla oluşturulan lekeler, bedensel hareketlerinden yararlanılarak gerçekleştirilen izler, resimde anıtsal

etkiyi amaçlayan boyasal renkli yüzeyin bir yöneliş olmasının yanı sıra, sanatçının içinde bulunduğu ruhsal eğilimlerin de, yaratma aşamasındaki psikolojisini anlamamızda da belirleyici olmuştur. Görünen gerçek, nesnelerin betimlemesi yerine renk ve şekillerin hâkim kılındığı, Soyut Dışavurumculuk iki şekilde sınıflandırılabilir. İlki, Aksiyon Resmi, Eylem Resmi ya da Hareket Resmi olarak bilinen anlayıştır. Temsilcileri arasında Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline ve Robert Motherwell sayılabilir. İkincisi ise, Renk Alanı Resmi ya da Geç Resimsel Soyutlama olarak adlandırılan gruptur. En önemli sanatçıları arasında Barnett Newman, Clyfford Still, Ad Reinhardt ve Mark Rothko bulunmaktadır.

> " *Bu oluşum, modası geçmiş olan soyut sanatı, yeniden diriltmek istemiştir. Ve bunu bünyesinde birçok yönelişi bir arada tutarak, kendi sesini bulmaya çalışmıştır. Amerika'nın, Avrupa'dan sonra en çok ses getiren sanat merkezi haline gelmesinin nedeni olarak, Sovyetler Birliği ve Almanya'da güçlenen milliyetçilik hareketi olarak gösterilebilir. Patlayan savaşla yenilikçi sanat hareketleri kesintiye uğrar. Savaşta öldürülen sanatçılar… İntihar eden sanatçılar… Toplama kamplarına götürülen sanatçılar…*"
> (Kurt, 2000:147,148).

II. Dünya Savaşı sonrası psikanaliz ve kuantum mekaniği alanındaki gelişmelere sanatsal bir tepki olan Soyut Dışavulumculuk için, Psikanaliz durum oldukça önemliydi çünkü insanların bilinç ve bilinçaltı denilen bir şeylerden haberdar olmak zorunda olduğunu benimsemişlerdi. "Psikanalist devrim" önce, nesneyi temsil etmeği amaçlamıştır fakat daha sonra sanatçılar belli bir nesneyi saf dışı ederek farklı duyguların oluşmasına zemin sağlamışlardır. Bu da, sanatçıların bilinç olarak adlandırdıkları kısımların, zihninde kullanmak zorunda olmadıkları anlamına gelmektedir. Çalışmalarını tıpkı bir hipnoz aşamasındaymış gibi yaratıldığı hissini uyandırmaktadır.

Bu bağlamda, iç mücadelesini ortaya koyan en iyi örnek Pollock'tur. Sanatçı resimlerini, hayal kırıklığı ve umudun özel bir sembolü olarak duran ve ruhun karanlıktan ışığa yolculuğunu temsil eden resimleriyle kişisel bir ilişki kurarak betimlemiştir. Resimlerindeki, ışığın bir çatışmadan kaynaklandığı gerçeği, görünüşte Pollock'un, krizinin şiddetli katarsisle çözülebileceğini gösteriyor. Saldırının öfkesiyle, içsel bir enerjiyle şaşkın ve opak bir acılık salmayı resimlerine adeta nakşetmiştir. Bu sonuç, soyut resmi tam anlamıyla yenilemiş ve yeni olağanüstü yoğunluk koşulları altında kendini seyirciye teslim etmiştir. Pollock'un

Soyut Dışavurumculuğu, en sert, eksik, şiddetli, sıkıntı dolu ve ilkel bir tonda betimlemeyi sıklıkla görmek mümkündür. Aksiyon ressamı olan Pollock, spontane (doğaçlama) bir ifade biçimiyle çalışmıştır. Tuvalin etrafında dans edercesine, üzerine boya dökerek, sıçratarak veya damlatarak resimsel eğilimini ifade etmiştir. Bu şekilde içsel dürtülerini doğrudan tuvale yönlendirdiği görülmektedir. Herhangi bir son ve başlangıç izi olmayan resimlerinde "sonsuzluk" kavram çağrışımları kendini gösterir niteliktedir.

Resim-51: Jackson Pollock, 1952, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Sır, Cam Parçaları ve Alüminyum, 213x489cm, National Galerisi, Avustralya



Kaynak: Sanatın Tam Öyküsü, (2014:458)

Soyut Dışavurumculuk akımının bir kolu olan ve "Geç Resimsel Soyutlama" ya da "Renk Alanı Resmi" olarak bilinen türün başlıca temsilcisi Mark Rothko ise, resmin düşünceli arayışından doğan, sorunsal ve karmaşık olan Renk Alanı Resimleri üzerine betimlemeler yapmayı tercih etmiştir. Bununla yaşam olgusunun belirsizliğini, ölümün yarattığı bunalımların öte dünya arasındaki bağını, ahlaki ve dinsel sorunları resimlerinde, boya katmanları ile geçişken bir yapı sağlayarak birbirleri içinde kaybolmasıyla çözümlemeye çalışmıştır. Bireyin savaş sonrasındaki yalnızlığını, yok olma tehdidi altındaki benliğini, resimsel bir çabayla, Rothko'nun hayatında kilit bir tema olan ölüm konusuna değinmesine neden olmuştur. Rothko, evrensel insan duygularını ifade etmek için soyut yollar kullanmış, laik bir dünya için, hayranlık uyandıran bir yoğunluk sanatı yaratmaya çalışmıştı. Tuvallerinin gücünü açıklamak için, bazı sanat tarihçileri Hristiyan sunağı bezemelerindeki benzerliklerini belirtmişlerdir. Bu bağlamda, Rothko'nun çalışmalarının dini

ikonografi izleri taşıdığı ön görülebilir. 1940'lı yılların başında resmettiği gerçeküstü biyolojik fantezilerden ortaya çıkan, görünüşte, soyut bir eser olmasına rağmen aslında Madonna ve Çocuk İsa'ya atıfta bulunmuştur. İsimsiz (Mor, Siyah, Turuncu, Beyazda Sarı ve Kırmızı) gibi olgun resimler mecazi olarak, hem hayranlıklara hem de gömülmelere eğik bir referans barındırarak, beşikten mezara kadar olan yaşam döngüsünü kapsamaktadır. Yığılmış dikdörtgenler, sırtüstü Mesih'i ifade ederken, yatay bölünmelerle ikiye bölünmüş soyutlanmış Bakire Meryem ise dikey olarak okunmaktadır.

Resim-52: Mark Rothko,1949, İsimsiz (Mor, Siyah, Turuncu, Beyaz ve Kırmızı Sarı),Tuval Üzerine Yağlı Boya,207x167 cm, New York, ABD

Resim-53: Mark Rothko, İsimsiz, 1970, Tuval Üzerine Akrilik, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC



Kaynak: Sanatın Tam Öyküsü, s:456



Kaynak: https://www.tate.org.uk

Mark Rothko'nun bu resmindeki karanlık, kariyeri boyunca ürettiği diğer parçaların parlaklığı ile tezat oluşturmakta ve bu nedenle İsimsiz (Gri üzerine Siyah), Mark Rothko'nun yaşamı boyunca dayandığı farklı ruh hallerinin altını çizmektedir. Rothko'nun kariyerinin Siyah ve Gri dönemi olarak adlandırdığı bu son dönem, kendi sağlığının fiziksel ve zihinsel olarak kötüleştiği, ölümüne çok yaklaştığı bir zamanda gerçekleşmiştir. Sanatçının intiharından bir yıl önce başlayan Kara Tablolar, Rothko'nun çalışmalarının trajediyi kapsadığına dair inancını doğrulamıştır http://www.markrothko.org/untitled-1949/ (Erişim Tarihi:01.06.2019).

Süreç içinde değişen bu ifade biçimleri yani, teknik olarak ifadelerin gelişim göstermesi modern sanatın vazgeçilmez öğesi olarak sürekli karşımıza çıkmaktadır. Nitekim bu teknik gelişimler, sanatsal eğilimlerin dışında, mimarlığı, bilimi de kapsıyordu. Ayrıca tüm bunlar 1920'lerden itibaren sanatçıların ütopik (hayali) bir dünya düşlemeleriyle de bağlantılı haldeydi. Görüldüğü üzere, bu yolda daha ileriye gitmek amacıyla, 1950'li yılların sonlarına doğru toplumsal yaşantının getirdiği değişim sonucu sanatçılar düşüncelerinde oluşan sancılarla yeni eğilimlere ilgi göstermeye devam etmişlerdir.

Bu süreçle birlikte modernizm, yerini modernizmin dışarda bıraktığı her şeyi içine alan Postmodernizme bırakmıştır. Bu bağlamda, kavramsal yönelişler, sorunların çözümü ve sanat dışı düşünce biçimine dayalı düşünceyi ön plana çıkaran bir girişim modeli sunarak yeni eğilimlere kapı aralamıştır.

3.4. Kavramsal Yönelişler

Modernizm adı altındaki yeni evren tasarımında sanatçı, aydınlanma temelli toplumsal projeler üreterek, akıl ve bilimi üstün kılıp ilerlemeye inanan ve bu inancı bir araç olarak benimseyen süreç için büyük bir adım atmıştı. Dolayısıyla tarihin sahnelerinde boy gösteren kilise feodalizminin bin yıllık varlığı barış, eşitlik, kardeşlik, özgürlük ilkelerini modernizimle birlikte ifadesel bağlamda başka bir boyuta taşınmıştır. Tüm bunların temel nedeni, insanın kendi eliyle yaratmış olduğu felaketler karşısında, sanatçıların yeni bir yaşam üretip bu lanetli sürece karşı her şeyi temelden değiştirmek istemeleriydi. Kimi sanatçılar bu kan gölüne dönen süreci çaresizlik içinde yererken, kimileri de savaşı desteklemekle suçlanmaktan kaçamamıştır. Bu süreçte, ölüm kavramı kimi zaman görsel bir şova dönüşmüş, kimi zaman da ölü bedenler çeşitli ifade biçimleriyle evrim geçirmiştir. Ölü bedenler sanatın vazgeçilmez bir objesi haline gelmiş, ölüm üzerine kurulan klasik betimleme anlayışlarının yıkılmasına yol açmıştır.

1960 sonrasında sanatçılar; sanatın galerilerde, müzayedelerle hapsolmasına karşı çıkarak, sanatın kapitalist sistemde metalaştırılmasının sonucunda, farklı sanatsal eğilim yolları arama derdine düşmüşlerdir. Bundan sonraki süreçte önem arz

eden sanattaki imge yapısının, malzeme ya da biçimsel özelliklerle değil de, yapıtın ulaştırdığı anlam ve kavramla ilişkilendirilecek oluşmasıdır. Artık ölümü sadece göstermek değil üzerinde düşünmek ve düşünceyi görselleştirmeye yönelik atılımlar öne çıkmaya başlamıştır.

Kavramsal sanat, sanatın herhangi bir objeyle ve ya mekânla kısıtlanamayacağı fikrini şiddetle savunmuştur. Kavramsal sanat en etkili eserleri, sıradan şeylerle en uygun düşünceleri bir araya getiren işlerden ibaret olmuştur. Estetiği reddedip, sanatın bir zevk alma unsuru olmadığını söylerken, klasik ifade içeriğindeki sanattan, böylelikle en belirgin farkla ayrılmış olur. Bu bir maddesizlik olarak görülmemelidir Çünkü kavram, sadece betimlemenin farklı bir biçimde yeniden ifade edilmesi anlamını taşımaktadır. Önemsenen şey biçim değil, fikirle beraber, metinsel içeriktir. Metinsel içeriğin veriliş aşamasında biçim sadece bir araçtır (Lynton, 1989:339,340,341). Kısacası dil, 1960'larda kavramsal sanatçılar için doğal olarak önemli bir araçtır. Fırça ve tuval gibi daha geleneksel materyallerin yerine kullanılan kelimeler, görsel formlar üzerindeki fikirlere vurguda ana rol üstlenmektedir. Metin, bundan çok önce sanatta kullanılmış olsa da; çağdaş sanat içinde söze, merkezi bir rol veren kişiler arasında Joseph Kosuth bulunmaktadır. Estetik hazzı reddeden kavramsalcılardan olan Joseph Kosuth, “dil yoksa sanat da yoktur” ifadesini kullanmıştır (Antmen, 2009:195).

Bu bağlamda, sık sık metinleri kendi eserlerine dâhil eden Joseph Kosuth ve Lawrence Weiner gibi kavramsal sanatçılar ile kategorize edilen On Kawara kavramsal eserlerinde zamanın geçişini, sayısal verilerle, ayrılmış olarak ele alan ünlü ve esrarengiz Japon sanatçı, 1960'lı yılların ortalarında ortaya çıkan ve geleneksel estetik standartlar üzerine, fikirlere odaklanan bir nesil kavramsal sanat temsilcilerinden sayılmaktadır. İkinci Dünya Savaşının Hiroşima etkisinde büyüyen sanatçı dünyanın sonunun fotoğraflarını çekmeye başlamış ve hayatı gözlemleyerek ölümün temsilini değiştirip onu bir faaliyet ve zaman geçirmenin bir yolu olarak, günlük bir kayıt haline getirmiştir. Bu bağlamda, ölümlülüğü, geçiciliği metinsel verilerle irdelemiştir. Kawara kendi günlük yaşamını ele almış ve Tarihi Resim Sergisi (Bugün serisi) dâhil olmak üzere çalışmalarının odağını rutinleştirmiştir. On Kawara’nın işleri özünde hayatta var olma, yaşam ve ölüm gibi kavramların özeti niteliğindedir. Bu çalışmalarında temaya olan bağlılığının ciddiyetini, belki de

takıntısını göstermektedir. İyileşen bir Japonya'da büyümüş olan, sanatsal üretiminin nasıl bir tür travmatik suçlama taşıyabileceğini veya en azından bir tür travmaya neden olabileceğini hayal etmeye çalışmıştır.

Resim-54: On Kawara, 20 MAYIS 1981 "Çarşamba" , 1966–2013, Tuval Üzerine Akrilik, 45,7 × 61 cm, Guggenheim Müzesi, New York



Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/on-kawara-may-20-1981-Wednesday

Kawara, birleşik zamanın görüşünü, belirsizlik ile işaretçi arasındaki boşluğu vurgulayarak, "uzaklaşma" yoluyla büyük bir boşluğa dönüşen derinliğini derinleştirerek, sorunsallaştırarak meydan okumaktadır.

1950 ve 1960 yılları geçmişin yükünü taşıyarak, insanı uzaya götüren şaşkınlığın sonucu olan sınırsızlık, bilinmezlik, üretim ve tüketimdeki uç örnekler, dünyanın yok olma endişesi, yaşam ve ölümün yeniden sorgulanması beraberinde birçok değişimi getirdiği gibi sanatta da doğal olarak bunalımlara yol açmıştır. Bu değişimlerin, değiştiremediği tema olan ölüm, şiddet ve acı sanatsal bir araçla ifade edilme sürecine devam etmiştir. Belge niteliği taşıyan televizyon ve medyanın kitlelere ulaşmasıyla birlikte sanatın değer çizgisinin yeniden tartışılması gerekliliği bir diğer başkaldırı niteliği olan Pop art hareketiyle karşımıza çıkarmıştır.

Pop art hareketi, "yüksek" sanat ve "düşük" kültür arasındaki sınırları bulanıklaştırmayı amaçlayan kitle kültürü nesnelerinin ve medya yıldızlarının resimlerini veya heykellerini yaratarak, bir kültür hiyerarşisinin olmadığı ve sanatın herhangi bir kaynaktan ödünç alınabileceği kavramı Pop sanatının en etkili özelliklerinden biri olmuştur. Soyut Ekspresyonistlerin ruhta aradıkları travma, Pop sanatçılarının arabuluculuk yaparak reklamları, karikatürleri ve popüler imgelem dünyasında aynı travma izlerini aradıkları söylenebilir. Pop sanatçıları her şeyin birbirine bağlı olduğuna inanmışlardı ve bu yüzden bu bağlantıları kendi sanatlarında gerçek kılmaya çalışmışlardı.

Pop sanatçıları görünüşte II. Dünya Savaşı sonrası prodüksiyonu ve medya patlamasını; bazı eleştirmenler, Pop art görüntü seçimini kapitalist piyasanın ve dolaştığı malların coşkulu bir onayı olarak kucaklamış gibi gösterse de, bazıları ise Pop sanatçılarının her gün yüksek sanat düzeyine yükselmesinde bir kültürel eleştiri unsuru olduğunu belirtmişlerdir. Emtia(mallar) statüsünü bağlama, sanatın kendi nesnesinin statüsüne göre temsil edilen eşyaların, sanatın temelde bir meta olarak yerini vurgulamıştır. Bu bağlamda Andy Warhol, üretilen nesnelerin anlamlarını yok edip sanatta yeni bir eğilimin öncülüğünü üstlenmiştir. İntiharların fotoğraflarını, uçak, araba kazalarını, Marilyn Monroe ve Jacqueline Kennedy gibi trajedileri yakalayan ünlüleri içeren seri ve ölümle ilgili felaketlerin resimlerine pop art akımı içinde yön vermiştir.

Warhol, 1963'te New York Eyaletindeki son iki idamla aynı yıl olan elektrikli sandalyenin imajını kullanmaya başlamıştır. Sonraki on yılda, 1960'larda Amerika'daki ölüm cezasını çevreleyen politik tartışmayı yansıtarak tekrar tekrar aynı konuya geri dönmüştür. Sandalyeye ve hayatın acımasız bir şekilde kasıtlı olarak azaltılmasına, Warhol tarafından tipik bir sürgü sunumu yapılmıştır. Boş bir odadaki, boş bir elektrikli sandalyenin görüntüsü ölüm için keskin bir metafor haline gelmiştir. Ancak daha sonraları bu baskılarda bazı değişiklikler yapmıştır. Elektrikli sandalyeyi ön plana çıkarmak için görüntüyü kırpmış ve siyah dışında farklı renklerde tarayıp ve ara sıra kayıt dışı çift görüntüler yazdırmıştır. Sanatçının ifadesine göre, "görüntünün kopyalanması, anlamın boşaltılması" demektir.

Resim-55: Andy Warhol, Küçük Elektrikli Sandalye, 1965, Keten Üzerinde Akrilik ve Serigrafi Mürekkep, 22 x 28 cm, New York



Kaynak: https://www.castlefineart.com/art/little-electric-chair-acra-violet

Resim-56: AndyWarhol, "Elektrikli Sandalye Serisi", 1971, Screenprints



Kaynak:https://dergipark.org.tr/download/article-file/262451

Warhol'un çalışmalarında, ölüm ve felaket serilerinin hayat bulması ölüm kavramına karşı duyduğu takıntı olarak ifade edilebilir. İzleyiciyi özneden uzaklaştırmak için yineleme ve renk tabakaları kullanmış, böylece özne, dekoratif bir nesneye indirgemiştir (Beyoğlu,2016:191).

Çağdaşları arasından Joseph Beuys dan etkilenen Kiefer ise görüntülerinde dekoratif nesne tanımından çok yaşayan nesnelerin izlerini görmek mümkündür. İzleyicinin duygusal ve psikolojik tepkisini kışkırtmak amacıyla Alman geçmişine doğrudan atıflar yapan işaretler, gizli simgeler, hem manzaralar hem de mimari iç mekânlara yer vermiştir. Kiefer İkinci Dünya savaşı sırasında atılan, iki bomba sırasında dünyaya gelmiş olması savaşın ağırlığını hissetmesine neden olmuş bu nedenle resimlerinde Alman Nazizm'inin ağırlığını silmekten çok, direkt saldırı niteliğinde betimlemelerde bulunmuştur. Kiefer en çok Neo-dışavurumcu sembolik

görsel dilini savunan, Minimalizm ve soyutlamadan türemiş bir temsilci olarak kabul edilir.

Neo-dışavurumcu sanatçılar entelektüel ve incelikli yaklaşımı bırakarak ve ham duyguları ifade etmeye geri dönmüşlerdir. Bununla birlikte, kolayca karışabilen neo dışavurumculuk ile soyut dışavurumculuk arasındaki farkı açıklığa kavuşturmaya yardımcı olan görsel anlatımın, anlatım karşıtını da göz önünde bulundurmaktadırlar. Neo-Ekspresyonizm, normal bir sanat hareketi olmadığından, kendi odağı, bir ifadesi veya bir manifestosu yoktur. Hem Avrupalı hem de Amerikalı fikirleri uygulayan sanatçılar, bireysel ifadelerinin büyük farklılıklar göstermesine rağmen, sanatsal yaklaşımlarında bazı benzerlikler bulunmaktadır. Resimler aşırı renk ifadesi barındırmakta, figüratif konu ve önemli bir yüzey dokusu içermektedir. Çalışmalar, bütün toplumun paylaştığı ve kesin bir şekilde yaşadığı konulara bağlı kalmaya odaklanmışlardı. Canlılıklarını ve sınırlamalarını en iyi şekilde açıklayan şey, bir çırpıda oluşturulan resimlerindeki kararsızlık ifadesiydi. Bu nedenle cam, ahşap, toprak, saç, saman ve bitki parçaları gibi materyallerin kullanılması, bunların geçici ve kırılganlıkları hatırlatması açısından önemli birer nesne görevi üstlenmiştir.

Resim-57: Anselm Kiefer, Nurnberg Alanı, 1982, Tuval Üzerine Akrilik Emülsiyon, Edythe L. Los Angeles,



Kaynak:https://arthive.com/artists/3722~Anselm_Kiefer/works/197411~Nuremberg

Kiefer, bu bağlamda sembolik potansiyelleri için çeşitlilik gösteren ve genellikle sıra dışı olarak görülen bir temsilci olarak karşımıza çıkmaktadır.

Almanya'da tarihsel olarak önemli bir şehir olan "Nürnberg Alanı" resminde Keifer, ünlü olan şehri uzakta karanlık vaziyette betimlemiş ve Festspiel-Wiese veya "festival alanı" kelimeleri sağ üst köşede belirmiş halde göstermiştir. Anselm Kiefer'in çok sayıda saman ve akrilik boya ile gösterdiği bu alan, II. Dünya Savaşı öncesi Adolf Hitler tarafından büyük Nazi mitinglerinin düzenleneceği bir yer olarak seçilmiştir. Nürnberg, ayrıca savaştan sonra, Yahudi Soykırımı suçlarıyla ve Nazilerin diğer terörleriyle ilgilenen uluslararası bir mahkemenin yeri de olmuştur. Bu alanda, şu anda bile çoğunlukla okunamayan karton üzerindeki, birçok ölen insanın yazılan adlarıyla, hayalet gibi temsil edilmektedir. Nürnberg, hafıza yeri, hesaplaşma ve yeniden dikilmeye hazır olmayan, onarılamayacak bir yer olarak gösterilmiştir. Bu bağlamda, saman, toprak ve ağaç kökleri gibi doğal malzemeler hem zaman hem de yaşam, ölüm ve çürüme örnekleri açısından terörizme karşı panzehir olarak gösterilmektedir.

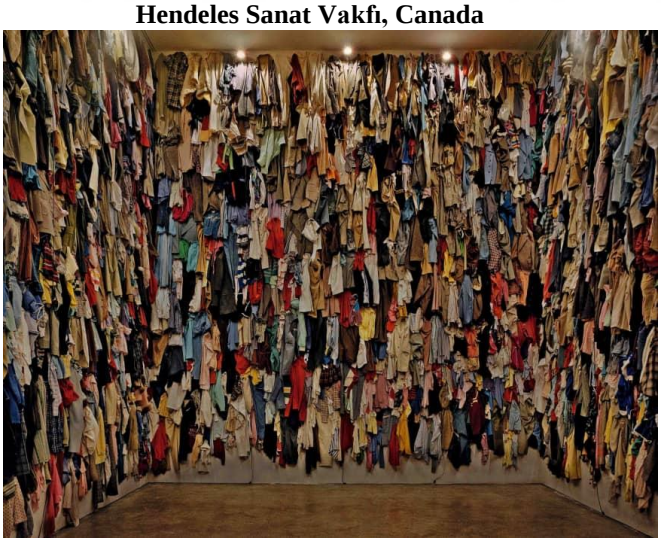
Duchamp'ın başlattığı Ready Made'ler ile birlikte, düşünceye önem veren ve biçimci anlayışı reddeden bir tavırdadır. Disiplinlerin birbirine bu denli yakınlaşması malzeme ve teknik sınırların da zorlanmasıyla izleyici anlatıma dâhil edilmiştir. Böylelikle, çağdaş sanat, yaşayan sanatçılar tarafından yapılan eseri ifade etmeye başlamıştır. Bu tanım gereği, tüm sanatlar yaratıldığı tarihte çağdaş olmuştur. Bununla birlikte, sanat dünyası, çoğu zaman bu terimin 1970'ten sonra modern sanatın halefi olarak yapılan eserlerle kullanımını sınırlamaktadır. Özgüllük ve ideolojik "mekanizmalar" eksikliği ile ayırt edilen çağdaş sanat, mevcut kültür ve toplumun çeşitliliğini, çeşitliliğin evrenselliğini yansıtmaktadır.

Bu bağlamda evrenselliğini, kolektif hafıza, ölüm ve zamanın geçişi ile meşgul olan Christian Boltanski, ölümlü olmanın gerçekliği üzerine temellendirmiştir. Savaşın, acı yüzüne karşı ayna tutan, ölümü bize en yoğun haliyle hissettiren çağdaş sanatçılardan biri olmuştur. İkinci Dünya savaşı sonrasında oluşan Yahudi düşmanlığının baskısını, Yahudi kimliğinden ötürü oldukça hissettiği bir süreçten geçmiştir. Dolayısıyla çalışmalarının çoğunda, geçirmiş olduğu bu zor zamanların izlerini görmek mümkündür. Boltanski'nin fotoğraflar, atılan giysiler, karton kutular ve mumlar gibi bozulabilir malzemelerden yapılmış teçhizatları, Yahudi ve Hristiyan referanslarının belirsiz bir araya girmesini yansıtmaktadır; ona göre kırılgan olan nesneler hafızayı korumanın imkânsızlığını gösterir bu nedenle

sanatçı eğiliminde, dünya üzerindeki geçiciliğe bu nesneler aracılığıyla atıfta bulunmuştur. Kişisel-toplu hatıralar; ışık-karanlık, ölüm, hafıza ve çocukluk ana temalarıdır. Sanatçı bunları siyah beyaz fotoğraflarla, özellikle de anonim insanların amatör fotoğraflar ile sunulmaktadır. Bunlar sayesinde çocukluk çağlarını ve ölüleri nasıl anıtladığımızı hatırlamamız gerektiğini gözler önüne sermektedir.

Boltanski, "Reserve" adlı yerleştirmesinde, binlerce insan kalp atışından ayrılmış, ölümün anonimliğini, rastlantısallığını ve kaçınılmazlığını gösteren muazzam bir ceket yığınından, oluşmuş nesnelerin metaforik kullanımını Nazi toplama kamplarındaki, insan trajedisinin derinleşmesini sağlamak amacını taşımıştır. Geçmişi, şimdiki zamanla birleştiren sanatçı, katılımsız sözleri çağıran, geçmişi her bireyin hayatıyla yeniden birleştiren, koro bir anlatı olarak toplam bir kurulum olarak çalışmasını sergilemiştir. İnsan kalp atışı sesini tarihin ritmiyle eşitler; eski kıyafetlerle ortamlar yaratır, böylece bireysel hikâyeler dağılmayabilir; kaderi ve zorlukları, ironi ile zaman sanatını önerecek şeylerin geçici halini araştırarak gözler önüne serer.

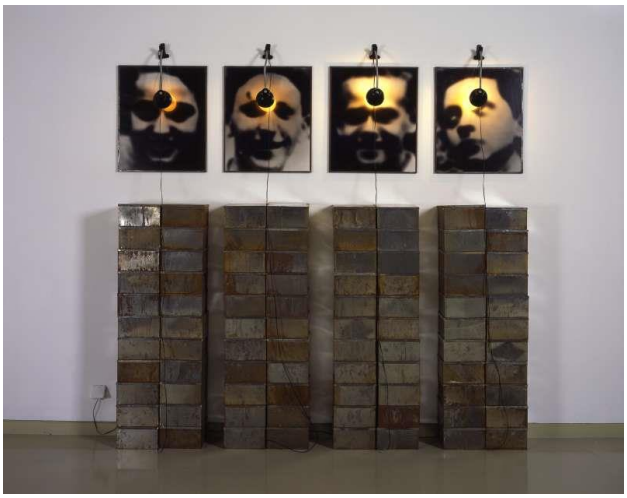
Resim58- Christian Boltanski, Reserve, 1988, İkinci El Elbiseler ve Lambalar, Ydessa Hendeles Sanat Vakfı, Canada



Kaynak:https://images.slideplayer.com/15/4522236/slides/slide_11.jpg

Daha sonraki bir örnekte, Chases Lisesi'ne sunak, Viyana'daki bir Yahudi okulunun mezuniyet sınıfının bulduğu fotoğrafa dayanmaktadır. Her öğrencinin yüzünü yeniden fotoğraflanmış ve görüntüler tüm bireyselliklerini kaybedene kadar genişletmiştir.

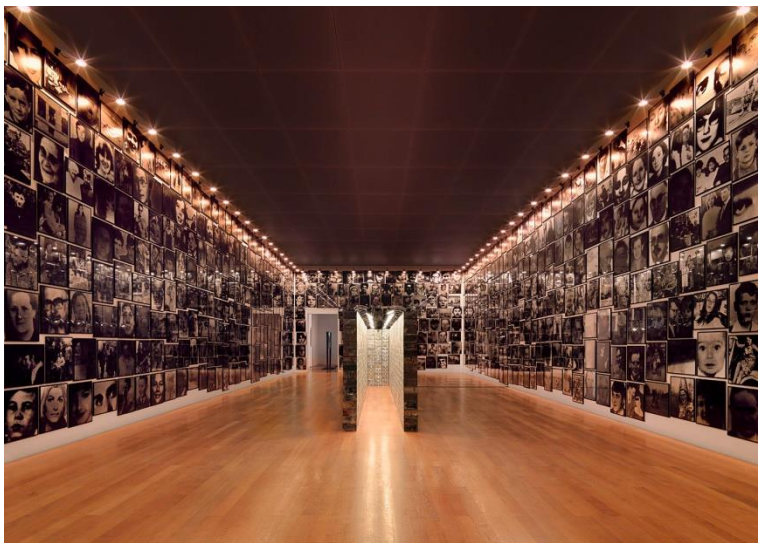
Resim-59: Christian Boltanski,1987,Kovalar Lisesi Sunağı (Autel Kovaları), Metal Çerçevelerde 4 Jelatin Gümüş Baskı, 88 kutu, 4 lamba, 223 x 238 cm (ARS), New York / ADAGP, Paris



Kaynak: https://www.imj.org.il/en/collections/390523

Bu fotoğraflarla bir dizi kurulum çalışmasında, bulanık yüzler kalayla çerçevelenmiş bir ölüm yüzüne dönüşür. Siyah sorgu lambasının yandığı her biri (bir mesafeden alnındaki kurşun deliğine benzeyen) iki paslı teneke kutuya dayanmaktadır - her bir öğrencinin kişisel kalıntılarını saklayan bir anı kapları ve kutular…

Resim-60: Christian Boltanski, Ölü İsviçreli Stoku, 1990, Kâğıt, Elektrik Lambaları, Kumaş ve Ahşap, 2334x4725mm, Tate Foundation Cartier



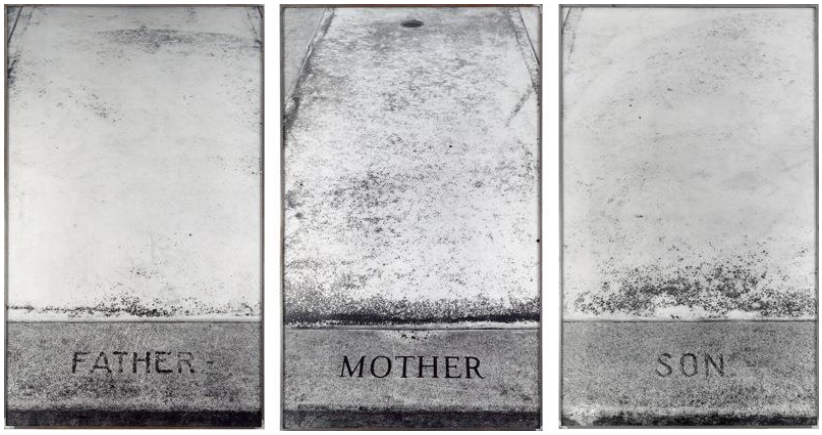
Kaynak:http://izlekler.com/gunumuz-sanatinda-olum-temasi/

Boltanski'nin tarih ve yaşam süresi takıntısı, yokluğun üzerine düşünmek, gerçek olana olan tutkusunu ifade etme yoludur. Ve böylece Boltanski kendi

arşivlerini oluşturarak, galeri mekânı çevresinde gölgeler taşır ya da bulunan fotoğraflardan çıkan yabancıların gözleri ve yüzleri üzerinden unutulmuş hatıraları yüzeye geri getirir. 1990 tarihinde gerçekleştirdiği "Ölü İsviçreli Stoku" enstalasyonun da kötü kaderden uzak bir ırk olan İsviçrelilerin ölümlerinden arda kalan fotoğrafları kullanılmıştır. Fotoğraflar tıpkı anıt gölgeleri gibi, teneke duvarının ötesinde bir görüntü sağlayarak, üstten ampullerle aydınlatılıp ölümün evrenselliği izleyiciye çarpıcı bir dille aktarılmaktadır. Kısacası, unutulmuş olan geçmişten izlerini tekrar hatırlatan bu yapıtlar, tarihsel, dolaylı atıflarıyla bir bakıma geçmiş ve bugün arasındaki bağı da içermektedir.

Ölüm temasını en yoğun ve ilginç ve dolaylı biçimde işleyen bir diğer sanatçı olan Fransız Sophie Calle, insanların yaşamlarını gözleyen, gizlice takip eden ve bu yaşam gözlemlerinden elde ettiği verileri, sırlar dâhil olmak üzere paylaşıma açtığı eserleriyle ün kazanmıştır. Kısacası, gözetim Calle'nin temel sanatsal taktikleri arasında yer almaktadır. Fakat daha sonra, 1995 yılında katıldığı 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde, aile mezarlıklarının fotoğrafları üzerinden aile kavramını ön plana çıkararak bireysel isimlerinden arındırma yoluna gitmiştir (Kurt:2015). Calle, "Triptych Les Tombes" isimli çalışmasında, mermer mezar görüntülerini tarihlere, yerlere ya da isimlere referans vermeden kullanılan yazıtlar, aile bağlantılarını tanımlayan kelimelerle kullanır: "anne", "baba", "oğul" .

Resim-61: Sophie Calle, Mezarlar, 1990, Alüminyum Üzerine Basılmış Jelatin Gümüş Baskı Tryptich, Fotoğraf, 180 x 100 cm, Prova: - Galerie Crousel Robelin Özel Koleksiyon, İtalya

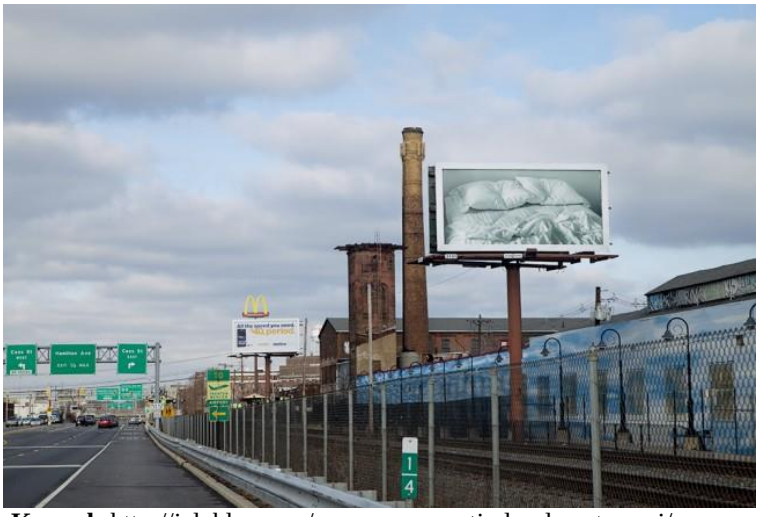


Kaynak: http://www.strozzina.org/en/artists/sophie-calle/

İnsan döngüsünün bir parçası olan bu üç soyut resim, birbiri ardına bir ailenin yorumlanmasına yol açar. Sophie Calle, varlığında veya yokluğunda, her bir kişinin kimliğini tanımlayan bu ilişkilerin bir yansımasını teşvik ettiğini düşünür. Anonim olsa bile, triptikteki her mezar bir zamanlar bir kişi olan ve hayatta kalanların hatırası olarak gerçek bir beden içerir. Dolayısıyla mezarlık, aile için bir yer haline gelir, paradoksal olarak her kişinin kimliğini tanımlayan ilişkileri sürdüren, hatırlayan ve yaşadığı bir yer haline gelir. Metinsel anlatım yok olmuştur ve tek bir kelime ile özün görüntü arasındaki güçlü karşıtlığını vermeye yetmektedir. Döngünün konusu ölüm değil, ölüm temsili yansımasıdır. Döngü, yaşam ve ölüm arasındaki ikilikle ve fotoğrafik ortamın temeli olarak halüsinasyon kavramıyla ilişkilendirilmiştir.

Küba doğumlu Felix Gonzalez-Torres ise, Ayrıca 1992 yılında, Başlıksız(1991), Gonzalez-Torres'in boş, iki kişilik dağınık bir yatağın izlerini taşıyan şehvetli siyah-beyaz fotoğrafı, New York kentinde 24 reklam panosuna yerleştirildi. Bu esrarengiz imge hem birleşme kutlaması hem de yakın zamanda AIDS'ten ölen sanatçının sevgilisinin bir anıtıydı. Melankolik sivil ölçekli bir anıt olarak kurulması, kamuoyunun özel bir tavırla incelemesini zorunlu hale getirdi.

Resim-62: Felix Gonzalez Torres, İsimsiz, 1991, Fotoğraf Baskı, New York



Kaynak:http://izlekler.com/gunumuz-sanatinda-olum-temasi/

İnsan formunun eksikliği, ancak 'yokluk' ile temsil edilerek izleyici için bir soru yaratır. Gonzalez-Torres, kendi çalışmaları için söyle bir açıklamada bulunmuştur: “ Boş alanlar, insanların kendilerini, yansıtmaları için bir ekran görevi gördü. Bilgilerin nasıl anlamlara dönüştürüldüğü ile ilgili, önemli, konularla

bağlantılı parçalar üretmeye başladım. Kavramının basitliği. "yokluğun" her zaman ilham kaynağı olmuştur. Bu fotoğraf benim için özün ve hafızanın gücünün simgesidir." Ölüme yaklaşmış ya da sevdiklerinin trajik ölümlerine tanıklık etmiş olan sanatçılar, sanata yansıtmış oldukları bu eğilimlerle önemli bir yere sahiptirler. Bilinemediği için tecrübe edilemeyen, ölümün yarattığı dehşet verici kaygı, korku, hiçlik ve karamsarlık sanattaki yaratıcılığın temelini oluşturmuştur. Böylelikle yaratıcılık, ölüm olgusu ile birlikte sıkı bir bağ oluşturmuştur. Ölüm evrensel bir döngü olmasına rağmen her bireyde olduğu gibi sanatçılarda da özsel bir tasarıma uğramıştır. Bu nedenle aynı olan konu, farklı malzemelerle, farklı tasarımlara zemin hazırlamıştır.

Bu farklılık kapsamındaki, ölüm gerçeğini anıtlandıran sanatçı Maya Lin, 1982 tarihli "Vietnam Gazileri Anıtı" ile ün kazanmıştır. Kayıp yaşantıları, kederi ve yas sürecini izleyiciye aktaran vasiyetname görevi taşır nitelikte olan bu tasarım, birleştirici bir güç olarak tarihe hizmet etmekte, ortak bir ulusal kimlik fikrini pekiştirmektedir. Sanatçı, bu görevleri yerine getirme kabiliyetini bahşederek, anıta olağanüstü bir güç ve otorite vermiştir. Ölüm, sonuçta kişisel, özel bir meseledir ve bu anıtın içerdiği alan, kişisel yansıma ve özel hesaplaşma amaçlı, sessiz bir yere yapılmıştır.

Resim63-. Maya Lin, Vietnam Gazileri Anıt'ı, 1982,
Cilalı Granit Duvar, Washington DC



Kaynak: https://www.archdaily.com/774717/spotlight-maya-lin

. Anıt politik bir ifade amacına hizmet etmez; amaç savaşın ölümü, kayıp ve gazileri, Vietnam savaşının hafızasına vurguda bulunmaktır. Aslında, anıt, savaşın

trajedisini aşarak, uzlaşmacı bir yapıya sahiptir. Herhangi bir figüratif süsleme bulundurmayan anıt, savaş sırasında öldürülen askerlerin isimlerinin kronolojik olarak listelenmesinden oluşmaktadır. Bu isimler granitin ayna benzeri yüzeyine kazınarak vurgulanmıştır. Duvarın solundan başlayan isimler, devam ederek duvarın son ölüm tarihinin oyulduğu yere kadar uzamaktadır. Böylece savaşın başlangıcı, sonu ile buluşturulmuştur. Görüldüğü üzere ölümün çözümlenmesi adına yaşam ve ölüm daima bir birliktelik süreci içerisinde irdelenmiştir.

İfade özgürlüğünün sınırlarını sınamakla tanınan ve ölümü doğrudan veren çalışmalarıyla oldukça tepki çeken sanatçı, Andres Serrano ise tartışmalı fotoğraflarıyla oldukça dikkat çekmiştir. Niyeti görünen, ancak yönetilemeyen ölümlü bir yaşamı, fotoğraflar aracılığıyla karşılaştırma yapmaktır. Ölüm teması, doksanlı yılların sonlarında Kavramsal sanat temsilcilerinden olan Andres Serrano'nun çalışmalarının ana odak noktası haline gelmiş; ölüm fikri ve onunla olan ilişkimizle ilgili olan "Morg" serisini yaratmıştır. Ölüm kavramı üzücü ve kaygı verici olmakla birlikte, New York fotoğrafçısının resimleri bu konuda izleyiciye farklı bir bakış açısı sunmaktadır.

Resim-64:Andres Serrano, Morg (Jane Polis Tarafından Öldürüldü), 1991



Kaynak:http://withreferencetodeath.philippocock.net/blog/serrano-andres-the-morgue-1992/

Morglarda oluşturulan bu görüntüler, nadiren ölümle ilişkilendirilen saflık ve neredeyse klasik güzelliği ortaya çıkarır niteliktedir. Her konunun ölüm nedeni her fotoğrafın başlığında yer aldığından, ilk bakışta Barok resimleri gibi çekici ve güzel olsalar da, izleyiciler başlıkları fark eder etmez, fotoğrafların rahatsız edici haliyle

karşı karşıya gelmesi kaçınılmazdır. Sanatçı aşırı yakın çekimler ve ışığın dikkatlice uygulanmasıyla, ölümün soluk veya mavimsi tonlardaki renklerini çarpıcı halde yakalamayı başarmıştır.

Resim-65: Andres Serrano, Morg (Ölümüne Bıçaklandı, II), 1992



Kaynak: https://www.flickr.com/photos/59860592@N07/5658490553/

Bazı fotoğraflarda, deneklerin ellerine ve bacaklarına odaklanmış böylece ölümlerine yol açan yaralanmaların yoğunluğunu ortaya koymuştur. Aynı zamanda, fotoğrafların büyüleyici ve inanılmaz biçimde huzursuzluk yaratması, yalnızca varlığımızın kırılganlığını değil, daha da belirgin bir şekilde, ölüm olgusuyla yakından ilişkili olup, yalnızlığı da ifade etmektedir.

Plastinasyonun mucidi Gunther von Hagens ölüm olgusuna farklı bakış açısı yükleyen tasarımlarıyla oldukça kendinden söz ettiren biri olmuştur. “Beden Dünyaları” isimli çalışmaları, 1997 / 98'de ilk kez gösterildiğinde insan etini korumak için kullanılan yöntemlerine karşı büyük bir öfke bir karşılaşmıştı. Buluşunu (plastinasyon), vücut parçalarının dehidre (susuz bıkarılarak kurutmak) edilmesi ve polimer reçine ile doldurulması işlemiyle gerçekleştirmiştir. Bu yöntem, Hirst tarafından 1992 köpekbalığı kurulumunda da kullanılan bir yaşam biçiminde “ölümün fiziksel imkânsızlığı” olan geleneksel formaldehitlerden çok daha sağlamdır. Önceki eserlerin aksine, “Beden Dünyaları”’ında kullanılan insanlar tanınabilir halde değildir.

Resim-66: Gunther von Hagens, Beden Dünyaları, Londra, İngiltere



Kaynak: http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=99321

Hagens, doktorluk mesleğini sanatla birleştirilmesiyle meşruiyet kazandığı görüşünü ortaya koymuştur. Tıp topluluğu, performansın gerçekten "eğitici" olup olmadığını veya yalnızca insanlık onuruna yönelik batı normlarının reddedilmesini sorgulamıştır. Hagens, kadavranın geçmişini ve kimliğini evrenselliğe odaklanmak için elinden almıştır. Bu eserler, kaçınılmaz deneyimleri ve ölüm gerçeklerini canlı bir şekilde göstermektedir, izleyiciyi, etik ilkelere daha az bağlı kalmayı kabul etmeye ve güzelliğe odaklanmaya zorlamaktadır. Eserler, tıbbi değer belirtileri sergiler; bu çalışmalar genellikle sansürlenen ve münhasır olarak işaretlenen ölüm tabularını kırmak için tasarlanmıştır. Kimlik önemli bir meseledir, ancak burada sanatçının amacı olan şey ölümün doğallığını göstermek, her zaman onurlandırılmak ve sansür edilemeyeceği ortamlar sağlamaktır, çünkü kabul edilmesi gereken sey hepimizin ölüme karşı savunmasız oluşumuzdur.

Sonuç olarak ölüm olgusunun sanattaki tüketim biçimi, yaşanan evren tasarımları doğrultusunda farklı noktalara taşınmıştır. Bu doğrultuda artık insanın iki boyutlu düzlemden sıyrılıp dünyayı, kendini, sanatını, izleyiciyi ve teknolojik gelişmeleri de dâhil ederek üç boyutlu düzen alanına aktarmıştır. Bu bağlamda konuya tanıklık etmesi açısından, Damien Hirst önemli bir örnek teşkil etmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
ENKAZDAN HAZİNELER

4. DAMİEN HİRST

"Sanatı sevmek zorundasınız…"
Damien Hirst

1980'lerin ve 1990'ların sonlarında Genç İngiliz Sanatçılar hareketinde öncü bir figür olarak ortaya çıkan başarılı ve tartışmalı bir sanatçı olan Damien Hirst sanatı, Genç İngiliz Sanatçı hareketi ile eşanlamlı olup ve tartışmalı ölüm, bilim ve güzelliği ele almasıyla ünlenmiştir.

Damien Hirst, 7 Haziran 1965'te Bristol, İngiltere'de, evlilik dışı bir birliktelik sonucu dünyaya gelmiştir. Biyolojik babasını tanımadan motor tamircisi olan üvey babası William Hirst ile belli dönem yaşayan, ve o henüz 12 yaşındayken terk edilerek annesi tarafından büyütülmüştür. Hirst yaşadığı bu travmatik durum, doğal olarak erken yaşlarda hayatın korkunç ve acımasız yönlerine ilgi göstermeye başlamış, bu süreç içerisindeki tutumuna karşılık annesi, onu hastalıklı bir çocuk olarak tanımlamıştır. Çünkü Hirst oldukça karamsar ve farklı bir çocuktu. Katolik olarak yetiştirilen Hirst, aldığı erken din eğitimi süreç içinde sanat eserlerini de doğal olarak etkilemiştir.

Gençlik dönemlerinde, resimli patoloji kitaplarına karşı saplantılı bir ilgi geliştirmiş; hastalık ve yaralanma görüntülerinden fazlasıyla etkilenmiştir. Hirst'ün, hastalık ve yaralanma görüntülerine ilgi duyması ve resimli patoloji kitaplardan hoşlanması annesinin çıkarımını kanıtlar niteliktedir. Fakat buna rağmen, annesinin desteklediği bir tutku olan çizime ilgi göstermiş, popüler sanat tarihini kutuplaştıran günümüz sanatının en büyük provokatörlerinden biri olmuştur.

Erken dönem yaşamında herhangi bir disipline sahip olmamasına rağmen, Hazırlık Diploma kursunu başarılı bir şekilde bitirdikten sonra ikinci girişiminde Jacob Kramer Sanat Okulu'na kabul edilmiş, 1986-1989 yılları arasında Damien

Hirst, Londra Üniversitesi Goldsmiths College'da Güzel Sanatlar bölümünü okumuştur. Genç yaşlarda başını oldukça belaya sokan, iki kez hırsızlıktan yakalanan, bütün bu vahşi davranışlarına rağmen, üniversiteyi bitiren Hirst, okul süreci içinde yaz tatillerinde daha sonra arayacağı, uygulayacağı temaları ve materyalleri güçlü bir şekilde etkileyen bir deneyim olarak morglarda çalışmıştır. Ayrıca bu durum ona daha sonra biyolojik heykellerini yaratmasında yardımcı olacak teknik bilgi ve deneyimi de sağlamıştır.

Resim-67: Damien Hirst, Morgta Bir Kadavrayla Fotoğraf



Kaynak:https://wunderkammer.skyrock.com

. Hirst, Londra Üniversitesi'ndeki Goldsmith's College'da sanat eğitimi aldığı sırada, hızla öğrenci topluluğunun önde gelen bir üyesi olmuş ve çeşitli öğrenci etkinlikleri düzenlemiştir. 1988'de "Freeze" başlıklı çığır açan şov niteliğinde düzenlediği sergide, Fiona Rae, Sarah Lucas ve diğerlerinin eserlerinin yanı sıra kendi eserleri de yer almıştır. Bu süreç içinde koleksiyoner ve sanat galericisi olan Charles Saatchi'nin dikkatini çekerek kariyerinde dönüm noktasını yaşayacağı süreci başlatmıştır. Hirst, 15 ve 16 Eylül 2008' tarihinde Sotheby's Londra'da yapılan müzayedelerde iki yüzden fazla sanat eserinin satışını yaparak toplamda 111, 464 milyon sterlinlik satış rakamıyla dünyanın yaşayan en zengin sanatçısı olmuştur. Bunun dışında Hirst tek bir sanatçının elde ettiği en yüksek müzayede rekorunu da 11.3 milyon sterlin ile elinde bulundurmakla kalmayıp, piyasalarda ekonomik krizin hâkim olduğu dönemde bir sanatçının elde ettiği bu başarıyla oldukça önem kazanmıştır (Bayrak, 2012: 240-255).

4.1. Çağdaş Britanya Sanatından Bireysel Bir Çıkış Öyküsü

Çağdaş sanat, toplumsal açıdan bakıldığında 1950'lerin sonrasında meydana gelen durumları konu edinmiştir. Fakat gelişen teknoloji, küreselleşme dönemleri, insanların ve toplumun modern çağa ayak uydurma mücadelesi, ölüm-yaşam diyaliktiği, biyo-genetik ve sosyokültürel değişim, feminizm gibi konular çağdaş sanat anlayışının genel konularını bünyesinde oluşturmaya başlamıştır. Aslında 1950 yıllarında başlayan çağdaş sanat akımı, 1960'lı yıllarda gelişmeye başlarken, 1970'lerde artık tüm dünya genelinde pek çok sanat alanında etkilerini göstermeye başlamıştır. Ana hatlarıyla incelendiğinde belirli kurallara ayak uydurması beklenmemekle birlikte, sanatçıların ilgi odağı olmayı başarmıştır.

1980 sonrasındaki dönemde çağdaş sanat ve modern sanat anlayışlarının kavramsal olarak birbirinden belirli özelliklerle ayrılmaya çalışıldığı ve sınıflandırıldığı gözlemlenen bir hal olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla çağdaş sanat akımı; modernizm ve postmodernizmi kapsayan, bununla birlikte birçok disiplinide içinde barındıran yani "hala devam eden" bir süreci ifade etmektedir. Dolayısıyla çağdaş sanat bünyesinde çoğulcu, eklektik ve hatta multidisipliner bir yapının da barındığını söylemek mümkündür (Çadırcı, 2010: 54, Kavrayan, 2019: 63-77). Çağdaş sanat anlayışında kırılma noktası olarak 1980'lerde gelişmeye başlayan neo liberal tutum ile insanlarda küresel sanatın oluştuğu fikirler artmaya başlamıştır. Görsel sanatların değişen sanat anlayışı ile birlikte atölyede üretilmesi veya belirli bir alanda sergilenmesi zorunlu olmaktan çıkmıştır. Çağdaş sanat anlayışını benimseyen sanatçılar farklı disiplinleri çalışmalarına entegre ederek, sıra dışı ve eklektik görsel imgeler kullanmaya başlamışlardır. Böylelikle sanat eserleri ve ortaya çıkan deneyimler sanatçıların geçmiş yaşantılarından veya içinde bulunulan durumdan referanslar ve izler taşıyarak bağlı olduğu toplumun sosyal, kültürel, politik ve psikolojik yansımalarını da barındırmaktadırlar (Kavrayan, 2019: 63-77). Bu durum göz önünde bulundurularak süreç içinde, söz konusu olan ölüm kavramı farklı sanatçılar tarafından içinde bulunduğu toplumun değerlerini yansıtarak ele alması olası bir durum teşkil etmektedir. Geçmişten günümüze farklı sanat akımlarında değişik eserler üretilse de ölüm, doğum, aşk gibi ana temalar sanatın temel çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Bu bağlamda, Hirst'ün sanat kariyerinin ilk anlarından bu yana değişmeyen amaç olan ölüm gerçekliğini izleyiciye "şok etkisi yaratarak" doğrudan gösterme, izleyiciyi esere yaklaştırma, o "anı" yaşatma amacında olduğu su götürmez bir gerçektir. Pek çok ünlü eserinin yarattığı etki tamda bu şekildedir. Bu aynı zamanda çağdaş sanatta gerçekliğin yorumlanışına da bir örnek olmuştur (Ümer,2018:193).

1980' lerde Londra, bir sanat merkezi olarak New York ve Batı Berlin'in çok gerisinde kalmıştı. Finans endüstrisinin büyümesine rağmen mimari olarak harap olmuş ve ekonomik olarak geniş ölçüde mahrum bırakılmış olan İngiliz başkenti, daha zengin, kültürel açıdan daha sinirli Amerikan ve Alman meslektaşlarına kıyasla postmodern bir sanat sahnesinde daha az çağdaş galeriye sahipti. Bu ülkelerdeki sanatçılar, Londra'da benzer bir altarnetif olmadığından, resim üretimi, Sokak Sanatı ve Neue Wilden gibi modern-postmodern hareketlerde yer aldığı görülmüştür. Bu zor ortamı, kentin endüstriyel arazilerindeki ucuz depo alanlarında sergiler düzenleyerek başlangıç başarısı elde etmek için bir büyüme fırsatı olarak gören, çoğu 20'li yaşların başında olan Genç İngiliz Sanatçılar, bu zorlu koşullara kuvvetli davranışlar sergileyerek çağdaş sanat sürecinde başarıya sıçramanın serüvenine adım atmışlardı. Hirst, mezun olduktan sonra, New Contemporaries gösterisine ve Cambridge'deki Kettles Yard Gallery'de grup gösterisine katılmıştır. Daha sonra sıra dışı eserleri ve ilginç sanat konseptleriyle "Genç İngiliz Sanatçılar"' olarak bilinen gelişmekte olan bir hareketin öncülerinden olmuştur. 1990'ların başında, Britanya sanat ortamına damgasını vuran Damien Hirst'ün eserlerinde ölüm her yerdedir. Sanatçının ölümle ilgili kavramları eserlerinde yaygınlaştırmış ve kariyeri boyunca diyaloğunu sürdürmüştür. Hirst 20. yüzyılda da sanatı meta olarak kullanan ve yorumlayan yüzyıllık sansasyonel yapıtlarında, gömülü olan evrensel ölüm mesajını gölgede bırakmıştır. Hirst'ın kısmen yaşam deneyimlerinden elde ettiği yaratımları popüler inanca aykırı bir durum sergilemiştir. Bu bağlamda sanat dünyasının içinde kitleleri şok eden eserler üretmiştir. Her ne kadar medyanın Hirst'e yönelik muamelesi abartılmış olsa da, bu itibarını YBA'ların cüretkâr yaklaşımıyla sürdürmeye devam etmiştir. Hirst'ın ölüm olgusu çoğunlukla hayvan kullanımına dayanmaktadır.

Hirst'un Andy Warhol ile başlayan bir ultra-metalaşma sürecinde çürüyen hayvan cesetlerine devam etmesi için neredeyse sınırsız bir bütçe veren bir reklam kralı olan Charles Saatchi sayesinde çok hızlı bir şekilde ünlenmeye başlamıştır. Bu

hızlı kariyer süreci yolunda, 1991'de kişisel sergilerini Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde ve Paris'teki Emmanuel Perrotin Galerisi'nde gerçekleştirme adımlarını atmaya devam etmiştir. Çalışmaları çoğunlukla olumsuz yanıtlarla karşılanırken, yine koleksiyoncu Charles Saatchi'den destek almıştır.

1992 yılında Damien Hirst, Saatchi Gallery'deki Genç İngiliz Sanatçılar sergisine katılmış ve burada 14 metre uzunluğunda bir cambalığı ile formaldehit içinde korunmuş bir köpekbalığından oluşan "Yaşayan Birinin Aklında Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı"' nı sergilemiştir. 1993'te Damien Hirst'un ilk büyük uluslararası sunumu, "Anne ve Çocuk " adlı sanat eserini gösterdiği Venedik Bienali'nde yapmıştır. Süreç içinde 1995 yılında Damien Hirst, oldukça prestijli olan Turner Ödülü'nü de kazanmıştır. Daha sonraki yıllarda, yeteneklerini sergileyen Seul, Londra ve Salzburg'da sergilerde yer almıştır. 1997 yılında "Hayatımın Geri Kalanını Her Yerde, Herkesle, Bire Bir, Daima, Her Zaman, Şimdi, Birlikte Geçirmek İstiyorum" başlıklı otobiyografi ve sanat kitabını yayınlayarak sanat deneğimini farklı bir yoldan ifade etmiştir. Cam tank çalışmalarına ek olarak, resim ve heykel çalışmaları ile birlikte 2007 yılında, platinden yapılmış, pırıltılı, elmas kaplı "Tanrı Aşkına" isimli bir kafatası çalışmasını ilan ettiğini kısaca belirterek çalışmaları hakkında genel bir yorumlama fikrine sahip olunabilir.

Hirst, taviz vermeyen, yüksek riskli tutumlarını çalışmalarında örneklemiştir. Bu sayede çağdaş galeriye ve daha az koleksiyoncuya sahip bir ülkede, genç sanatçı kuşakları arasındaki sanat okulu öğretimi sayesinde, çeşitli girişim şemaları ve tuhaf işleri aracılığıyla sanat dünyasında hayatta kalmayı başarmıştır. Bu bağlamda, çok sayıda insanı ve olayı nasıl organize edeceğini, düzenleyeceğini kusursuzca uygulamaya döken biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çok az sayıda sanatçı, çağdaş eleştirmenlerin öfkesine Damien Hirst kadar kolay maruz kalmamıştır. Hirst'un sanat markası olan ölüm, yüzleşici ve hatta iğrenç, saf estetik bir düzeyde hayran kalmayı zorlaştırmaktadır. Fakat sanatçının şovuyla ilgili suçlamaları eklediğinizde, neden bu kadar tartışmalı bir şahsiyet olduğuna dair bir fikir sahibi olunabilir.

4.2. Sanatsal İfade Süreçlerine Genel Bir Bakış: Öldürmenin Zarafeti Üzerine Deneyler ve Çözümlemeler

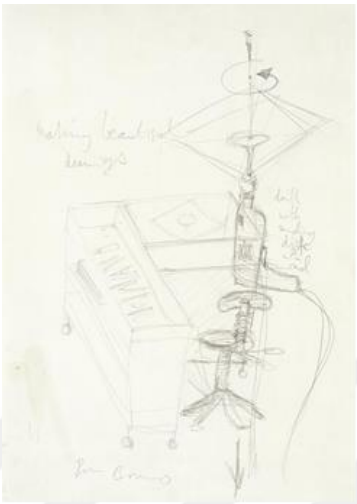
"Tek amacım sınırları keşfetmekti. Şu ana kadar bulamadım.
Durdurulmak istedim ama kimse beni durduramayacak."
- Damien Hirst

Hirst pratik zekâlı, keskin gözlem ve yaratıcı yetisine sahip, enerji dolu bir sanatçı olarak, yıllar boyunca şok etme, anlama, kızdırma, alay etme ve sömürme kabiliyeti onun sanat dünyasındaki en belirleyici özelliklerinden biri olmuştur. Bir sanatçı olarak, sanat dünyasının kendi imajı, varsayımları, iddiaları ve ritüelleriyle oynayan provokatör rolünü üstlenmiştir. Bu bağlamda odaklandığı konunun merkezine gitmek için tekinsiz bir yetenek sergiler ki bu da onu çalışmalarında mükemmelliyetçiliği aramaya yönlendirir. Bir şeyin önceden olasılığını gören ve gerçekleşmesi için yola çıkan Hirst, doğal olarak bu mükemmeliyetçilik tanımlaması, çalışmalarının her detayına mutlak önem vermesi anlamına gelmektedir.

Damien Hirst'ün sanatı "ölüm" ve "hayat" arasındaki kırılgan hattın imgesel bir tanımı olması nedeniyle izleyicisini etkilemeyi başarmış ve estetik algıları değiştirmektedir. Modern, çağdaş, kavramsal, postmodern gibi sanat anlayışlarının içerisinde soyuta savrulan çizgilerinin yanında daha somut ve gerçek bağlamlarıyla sanatçının eserleri 'biyopolitik' bir kurgu oluşturmaktadır. Biyopolitikanın, beden sosyolojisiyle bağlantılı tartışabileceğimiz işleyişleri Damien Hirst'ün hayat - ölüm arasında inşa ettiği ürpertici ve baştan çıkarıcı imge akışının zeminini teşkil etmektedir. Sanatçı kariyerine farklı konuları eskizleyerek başlamıştır. Çizim her zaman Hirst'ün yaratıcı sürecinin önemli bir parçası olmuştur. Heykel çalışmaları başlangıçta ayrıntılı çizimlerle düşünülürken - genellikle kesin boyutlar ve üretim notları da dâhil olmak üzere - saplantılı bir şekilde çizimler yapmiştir. 1500' den fazla olan çalışmalarında, Hirst'ün tüm sanatsal çıktısının merkezinde yer alan fikirleri incelemek için, zaman harcamak gerektiğini vurgulamıştır. 1980'lerin sonunda uluslararası sanat sahnesine çıktığından beri, Damien Hirst, sanat ve

güzellik, din ve bilim ile yaşam ve ölüm arasındaki karmaşık ilişkileri inceleyen enstalasyonlar, heykeller, resimler ve çizimler yaratmıştır.

Resim-68: Damien Hirst, Güzel Çizimler Yapma Makinesi, 1993,
Kâğıt Üzerine Kalem, 415 x 295 mm



Kaynak: http://www.damienhirst.com/making-beautiful-drawings-mach

Çizime verdiği önemle bağlantılı olarak, "Güzel Çizimler Yapma Makinesi" (1993) isimli çizimi aracılığıyla, elektrikli matkaptan hazırlanmış bir iplik makinesi ile Hirst, izleyicinin katılımını talep ederek, izleyiciyle sanat eseri arasındaki ilişkiyi sorgulamatmayı amaçlamıştır. Bir sanat eseri olarak bir makine fikri oluşturmak ve başka sanat eserleri geliştirmek için onu sorumlu kılmak radikal bir adımdır ve yaratıcılığın sorumluluğunu bir cihaza aktarmakla bağlantılandırılarak, makinelerin "ruhu" var mıdır? Sorusuna yanıt aratan bir tutum söz konusudur.

1983-1985 yılları arasında "Lancet" adı altında bir dizi kolaj çalışmasında bulunan sanatçı resim ile heykeller arasındaki boşluğu aşarak, sınırsız olasılıklarla (resim) sınırsızca kaybolmaya başlamıştır. 1984'ten itibaren, kolajlar için kullanılan materyaller büyük ölçüde, Londra'nın kuzeyindeki White Hart Lane'deki komşusunun terk edilmiş evindeki objelerinden oluşuyordu. Bu dönemde çalışmalarının önemi üzerine, Hirst şunları söyledi: "Kolajlarda Bay Barnes oldum, eşyalarını alıp kendi eşyalarımı topladım" (www.damienhirst.com, 2019). Bu dönemde, Hirst, kâğıt, moloz içeren bir dizi eşya kullanırken, yirminci yüzyılın ilk kolajlarından oluşan Schwitters'in "Merz Pictures" 'den büyük ölçüde etkilenmiştir.

Resim-69: Damien Hirst, Lancet, 1983 – 1985, , Ahşap, Metal, Deri, Kağıt, Plastik, Yün, Boya, Çivi ve Tutkal, 305 x 394 mm



Kaynak: http://www.damienhirst.com/search?query=lancet

Resim-70: Damien Hirst, Hung Up, 1983-1985, 584 x 375 x 38 mm



Kaynak: http://www.damienhirst.com/search?query=hung+up

Damien Hirst, sanat deneğimi içerisinde "spot" olarak isimlendirdiği resimlerle bakış açısına yönelik farklı tutumuyla karşımıza çıkmaktadır. 1986'dan itibaren Damien Hirst, 1000'den fazla spot resim üretmiştir. Makine yapımı görünebilen ancak her biri elle yapılan noktalar, teknik hassasiyeti ve basit renk zevklerini kutluyor niteliktedir. Hirst bu lekeleri belirli kurallara uyuarak üretmiştir. Lekelerin büyüklükleri aynıdır. Bu daireler elle boyanmış ve belli bir dizgide

ızgaraya yerleştirilmiştir. Neredeyse her zaman, bir eserdeki her nokta farklı bir renk olmaktadır (ve noktalar nadiren siyahtır). Hirst "Spot resimleri" serileri üzerine;

> *"Ben her zaman bir renkçiydim. Her zaman olağanüstü bir renk aşkı yaşadım… Demek istediğim, sadece rengi kendi kendine hareket ettiriyorum. Demek Spot resimlerinin geldiği yer burası - bu renkleri yapmak ve hiçbir şey yapmamak için bu yapıyı oluşturmak. Birden istediğimi aldım. Bu sadece renk sevincini tespit etmenin bir yoluydu"* yorumunda bulunmuştur www.damienhirst.com Erişim Tarihi.12.05 2019 .

Bu "Farmasötik" resimlerinde rastgele ve sonsuz renk serisi eserler için ayrılmaz bir nitelik taşır. Hirst'un birçok serisinde olduğu gibi, spot resimler de çeşitli psikolojik ve algısal ikilikleri uyandırıyor: hem sakinleştirici hem de sinir bozucu, güzel ve sıradan.

Resim-71: Damien Hirst, Spot Resimleri, 1986, 2438 x 3658 mm, Tate Modern Galeri, Londra

Resim-72:Damien Hirst, İsimsiz (siyah noktalar ile), 1988, 2388 x 2134 mm, Tuval Üzerine Parlak boyalar



Kaynak: http://www.damienhirst.com/spot-painting

.

Ölüm, Hirst'ün çalışmalarının genel anlamda ana temasını oluşturmaktadır. Bir röportajda "*Ölüm kabul edilemez bir fikir, bu yüzden bununla başa çıkmanın tek yolu ayrılmak ya da eğlenmek*" yorumda bulunmuştur. Temasını sadece hayvanlar ile değil aynı zamanda cerrahi aletler veya reçeteli ilaçlar içeren ecza dolaplarıyla da araştırmıştır. Bu eserler, başlıklarıyla, reçeteli ilaçların kültürel rolünü, reklamlarını yapma yollarını ve kendilerine verilen birçok vaadi dikkate alan ilaç dolaplarına (1988–2012) ve "Görsel Şeker" resimlerine (1993–95) bağlamaktadır. İlaç dolapları, kutuların ve plastik kapların minimalist estetiğini vurgulayan, çeşitli ilaçların boş

ambalajları ile doldurulmuş olup, "Görsel Şeker" resimleri ile yanlış vaatler fikrini daha da ileriye götürmektedir. İzlenimcilik, Soyut Dışavurumculuk ve Pop sanatını içeren hareketlere bu çalışmalarıyla bir nevi göndermede bulunmuştur.

Bu bağlamda, 1988 yılında 'Sinner' eseri "İlaç Dolapları" serisinin ilk eserini vermiştir. "Sinner", Hirst'ün büyükannesi Eileen Brennan'ın ölmeden önce kendisine verdiği kişisel reçeteleri gösteren ilk ecza dolabıdır. Eileen, Hirst'ün yetişmesinde önemli bir rol oynaması sebebiyle bu çalışma sanatçı için önemlidir. Dolaplar, insan vücudu için metafor olarak kabul edilmekte ve içlerindeki uyuşturucular, kişinin yaşadığı koşulları ortaya koymaktadır.

Resim-73: Damien Hirst, Sinner, 1988, , Cam, Yüzlü Yonga Levha, Plastik, Alüminyum, Anatomik Model, Neşter ve Farmasötik Ambalajlar, 1372 x 1016 x 229 mm, Londra



Kaynak:http://www.damienhirst.com/sinner

Damien Hirst, (bkz.Resim:73) eserinin ünvanını on yedinci yüzyıl İngiliz filozofu Thomas Hobbes'ten almıştır. Merkez kitabında Leviathan Hobbes, egemen yönetim konusundaki argümanında sosyal sözleşmeye ihtiyaç duyulduğunu belirtmektedir. Bir sosyal sözleşmenin yerine getirilmemesi durumunda insanlığın doğal durumuna döneceğini öngörmektedir: "Sanat yok; mektup yok; toplum yok ve hepsinden kötüsü olan, sürekli korku ve şiddetli ölüm tehlikesi ve insanın hayatı,

yalnız, fakir, iğrenç, acımasız ve kısa. ”Hirst'ın dolapları tıbbi malzemelerle doludur. Çalışma, yaygın kapitalizm tarafından beslenen bilim ve tıp teknolojisinin çağdaş sözleşmede bir boşluk yarattığını gösterir niteliktedir. Kendini koruma, Hobbes'in teorilediği gibi egemen hukuk devletinde bulunan işbirliğiyle değil, reçeteli ilaçlar ve cerrahi işlemlerle ilgilidir. Hirst, kişisel çıkar ve korkunun kolektif bir iyiden ziyade ilerleme gösterdiği kasvetli bir görünüm sunmmaktadır.

Resim-74: Damien Hirst, Sanat Yok; Mektup Yok; Toplum Yok, 2006, Cam, Formica, MDF Alüminyum, Çelik, Metal Destekler, Cerrahi Donanım, Koli Bandı ,Farmasötik Ambalajlar, 213,36 x 558,8 x 35,56 cm, L & M Arts Galeri



Kaynak: https://www.thebroad.org/art/damien-hirst/no-arts-no-letters-no-society

Damien Hirst'ün tıbbi malzeleri kullandığı bir diğer dizisini oluşturan çalışmaları oldukça dikkat çekici türdendir. Tuvallerden oluşan bu diziler uzaktan siyah beyaz görünmekte olup, aslında çelik cerrahi aletlerin kolajlarıdır. Bir kuşun (ya da dronun) bakışından tasvir edilen her görüntü, karmaşık metropol sistemleri ve kalıplarını keskin ve parlak bir kabartma haline getirir. “Kara Neşter Şehir Manzaraları” aynı tekrar, düzen, ölüm, cerrahi, sterilite ve hassasiyet temalarıyla oynamaya devam etmektedir.

Damien Hirst'ün “Kara Neşter Şehir Manzaraları”'nı tanımlamaya çalışırken "ustalık", "keskin" ve "kesme" kelimelerinin hepsini akla getirmektedir - ve bunun nedeni sadece sanatçının tanımladığı gibi yaşayan şehirlerin portrelerinin tamamen yaratılmış olması değil; cerrahi bıçakların dışında, balık kancaları, paslanmaz çelik saplamalar ve parlak boyaların da kullanılmuş olmasıdır. Resim bir uzay

teleskopundan, drondan veya Google Earth'ten görülebileceği gibi San Francisco'nun kuşbakışı görüntüsünü temsil etmektedir. Bir basın açıklamasında, " Kara Neşter Şehir Manzaraları " askeri bombalama "veya" cerrahi grev "askeri prosedürüne atıfta bulunmaktadır. Bir hava haritasının perspektifi, altındaki bir dizi ayrık sistem ve kollektif varoluş modeline sahip olan yaşamı asgariye indirir.

Resim-75: Damien Hirst, San Francisco, 2014, Neşter Bıçakları, Deri Grefti Bıçakları, Fermuarlar, Dikiş İğneleri, iğneler, Paslanmaz Çelik Saplamalar, Çengelli İğneler, Şampanya Kılıfları ve Tel, Prezervatif ve Tuval Üzerine Parlak Boya, 243,8 x 365.8 cm



Kaynak:https://www.vice.com/en_au/article/3d5da8/damien-hirst-makes-cities-out-of

Hirst'un bir yaşam döngüsünün kavrayışını sorgulattığı vitrin çalışmalarının ilki olan “Bin Yıl” ile (1990) çarpıcı bir giriş yapmıştır. Vitrinde çürüyen bir inek kafası, kurtçuklar bulunmaktadır ve sürekli olarak böcek yakalama makinesiyle kızaran sinekler ile hayvanlara olan takıntısını çarpıcı bir ölüm tasarımıyla karşımıza çıkarmaktadır. Sineklerin içinde üreyen ve çürüyen bir ineğin başının etrafında kanda yatan bir alanınyer aldığı, birbirine bağlı iki cam vitrenden oluşur. Çalışma, şok edici, ürkütücü, derin, rahatsız edici, dokunaklı, sakin ve şiirsel uyaranlara kadar kafa karıştırıcı arasında değişen bir dizi duygusal tepkiyi tetikleyen bir örnektir. İzleyicinin cildi altına girerek ve çok sayıda duyuyu uyarmaktadır. Camdan yapılmış küçük bir vantilatör sayesinde ölüm kokusunu almak mümkün kılınmıştır. Hirst, geleneksel bilindik malzemeler kullanmak yerine, işlediği “ölüm” temasını cam küpler ve ölmüş hayvan bedenleri ile anlatma yolunu seçmiştir.

Resim-76: Damien Hirst, Bin yıl, 1990, Cam, Çelik, Silikon Kauçuk, Boyalı MDF, , İnek Kafası, Kan, Sinekler, Kurtçuklar, Pamuk Yünü, Şeker ve Su, 2075 x 4000 x 2150 mm, Modern Tate, Londra



Kaynak: http://www.damienhirst.com/a-thousand-years

Vitrin çalışmalarının merkezini iki güç oluşturuyor: estetik açıdan başarılı bir görsel gösterim yaratma arzusu; yaşamın ve ölümün derinliklerinde keşif. Çalışmalarında ölümün tematik yaygınlığından bahseden Hirst, "İnsanları ölümle veya kendi ölümleriyle ilgili bir fikirle korkutabilir, ya da aslında onlara canlılık verebilir." ifadesini kullanmıştır.

Hirst'ün vitrin çalışmalarından olan "Edinilemeyen Kaçış" çalışması ise, 1991 yılında Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'ndeki bir kamu galerisinde ilk kişisel sergisinde sergilendiği bir dizi eser olan " İçişleri"'nin bir parçasıdır. Dikdörtgen cam ve çelik vitrin iki alana bölünmüştür, Hirst eserin, boyutunu ve şeklini mükemmel matematiksel formül olarak tanımlar niteliktedir. Daha geniş alanda bir masa sandalye ve üzerinde sigara, çakmak ve küllüğün olduğu bir masa bulunmaktadır. Hirst çalışmasındaki sigara kullanımını, "Nasıl ölmek istediğine dair fikre bir göz atmak istiyorum" şeklinde açıklamaktadır. Masanın önündeki mühürlü boş bölme, hem bir anlatı gizemi hem de bir tuzak hissi yaratmaya çalışıyor. Hirst, çalışmanın kavramsal anlamını şu şekilde açıklamaktadır: *"Ruhsal olarak dışlanmış gibisiniz ya da bir şey gibi, uzaya giriyorsunuz ve sonra diğer tarafta hiçbir şey yok […] her şey sizi tuzağa düşürüyor."*

Resim-77: Damien Hirst, Edinemileyen Kaçış, 1991 ,Cam, Çelik, Silikon Kauçuk, Formica, MDF, Sandalye, Küllük, Çakmak ve Sigara, 2134 x 3048 x 2134 mm Modern Tate,Londra



Kaynak: http://www.damienhirst.com/the-acquired-inability-to-esca-4

"Hafıza Kaybı", Hirst'ın çelik ve cam bir kutu içine 10 endüstriyel formaldehit çözeltisi kabı yerleştirdiği bir diğer vitrin parçasıdır. Hirst bu çalışmayı "Kaçış Yetmezliği" (1991) vitrin serisinde, "İçişleri" adlı kamu galerisi sergisine eklemiştir. "İçişleri" başlıklı bu sergide çeşitli düzenlemelerden oluşan bu koleksiyon önceki vitrin çalışmaları ile aynı serinin bir parçasını oluşturmaktadır.

Resim-78: Damien Hirst, Hafıza Kaybı, 1991, Cam, Çelik, Silikon Kauçuk, Formaldehit Kapları, Formaldehit Çözeltisi, Su, Şırınga, Gaz Maskesi, Eldiven ve Gözlük, 920 x 1840 x 1070 mm



Kaynak: http://www.damienhirst.com/loss-of-memory

Hirst'ün bir diğer vitrin çalışması olan, "Uçmanın En Mükemmel Halini Bulmak İstedi", 1994'te İsrail (Kudüs) Müzesine, sattığı ilk eser oldu.

Resim-79: Damien Hirst, Uçmanın En Mükemmel Halini Bulmak İstiyordu, 1992, Cam, Çelik, Masa, Sandalye, Bayan Ceketi, Elbise Askısı, Cam Kâse, Canlı Akvaryum Balığı, Kan 2210 x 2692 x 2438 mm | 87 x 106 x 96 inç,



Kaynak: http://www.damienhirst.com/she-wanted-to-find-the-most-pe

Üç eşit bölüme ayrılmış büyük bir cam hücreden oluşan bu vitrin ikisi, yerdeki korkunç kaosa atılan bir kadının eşyaları, bir masa ve bir sandalye ile doludur. Duvarlara, döşeme ve nesnelere şiddetle kan sıçramıştır. Üçüncü bölüm tek bir nesne içeriyor - bir kadının beyaz önlüğü ve çamaşır askısı. Kusursuz durumu diğer nesnelere keskin bir zıtlık içindedir ve "kurban" ın yerine geçebilir ve onun masumiyetini ima edebilir. Küçük bir akvaryumda yüzen akvaryum balığı tek yaşam belirtisidir ve zaman faktörünü: "Yıkıcı sonuçlarına şahit olduğumuz suç, kısa bir süre önce olmuş olmalı." eklemesini yapmaktadır.

Sanatçı sadece yaşam ve ölümle ilgili soruları değil, aynı zamanda mit, efsane ve gerçekliği de ele alarak sorgulatmaktadır. Vitrin dizisine dâhil olan Mamut, reddedilemez bir biçimde var olan bir yaratıktır, ama aynı zamanda neredeyse efsanevi bir statüye sahip olanıdır. Hirst yapıtını şöyle açıklar:

> *"Mamut, asla tam olarak anlayamayacağımız bir zaman ve yerden geliyor. Bilimsel gerçekliğine rağmen, neredeyse efsanevi bir statü kazandı ve ben bu efsane, tarih ve bilim fikirleriyle yaldız yaparak oynamak istedim. İskelet ve onu yekpare bir altın tankın içine yerleştirmek, ölümün mutlak bir ifadesidir, ama onu başka bir şey haline geldiği noktaya kadar dekore ettim, ölüme karşı yapabileceğim her şeyi daha umutlu bir şey yaratmaya zorladım. Gitti ama Unutulmadı. "*

Resim-80: Damien Hirst, Gitti Ama Unutulmadı, 2014, Cam, Vinil Kaplı Paslanmaz Çelik, Elektrostatik Toz Boyalı Çelik, Kauçuk, 24 Ayar Altın Varak ve Mamut iskeleti, 165 x 282 x 178 mm, AmfAR Gala, Paris



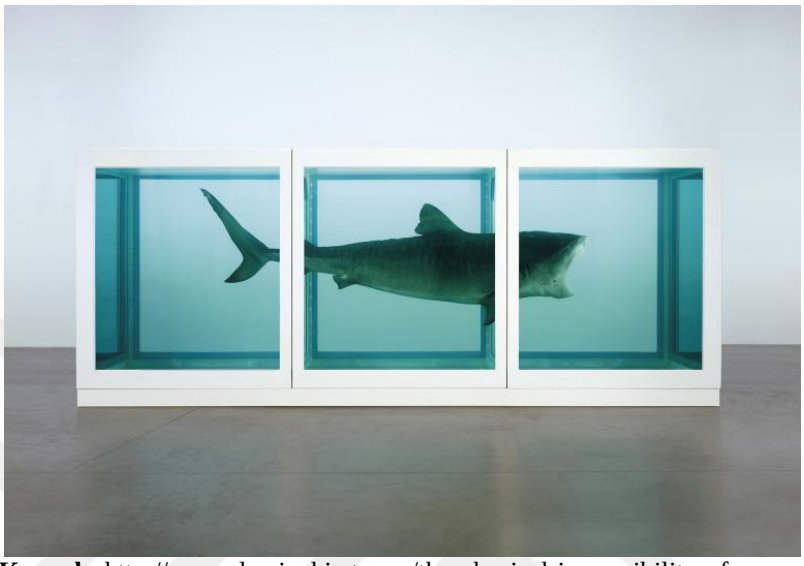
Kaynak: http://www.damienhirst.com/news/2015/faena-miami-beach

Daha sonra, Hirst, tank serisinin en çok dikkat çeken eseri "Yaşayan Birinin Aklında Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı" ile tartışmaları zirveye taşımıştır. İzleyiciler formaldehit tankında bağlı olarak duran ölümlerini sorgulamak zorunda bırakılmışlardır. Bu kez ölüm, cam kasanın içinde hızla yüzen bir kaplan köpekbalığı şeklinde gelmiştir. Hirst'ün tank serisinin en çarpıcı eseriyle çağdaş sanatın en ikonik görüntülerinden biri olarak popüler kültürün içinde yerini almıştır. Hirst'in formaldehit çözelti içindeki köpekbalığı çalışması, ilk kez "Genç İngiliz Sanatçılar" sergisinde gösterildiğinde haber ve manşetlere taşındı. (Farthing, 2014:557).

Hirst tarafından 1989 yılında tasarlanmaya başlanılan bu eser, Goldsmiths'te "Doğal Tarih" çalışması adı altında, toplam 23 ton ağırlığındaki formaldehit tankında korunan bir kaplan köpekbalığından oluşmaktadır. Köpekbalığı, çelikten ve camdan yapılmış bir tank içerisinde üç kat daha uzun ve üç küp şeklinde bölünmüş halde sergilenmiştir. Hirst eserinin başlığını; "Sadece ölüm fikrini kendime tarif ettiğim bir ifade" olarak tanımlamaktadır. Hirst, "Orada olmayan ya da orada olan bir şey" ibaresiyle başlığın şiirsel yönünden hoşlandığını belirtmektedir (Hirst ve Burn, 2001). Çağdaş sanatın sınırlarını başarılı bir şekilde iten bu eser, The Saatchi Gallery'nin Londra'daki Boundary Road'da (1991) sergilendiğinde muazzam bir etki yaratmıştır. "Sadece bir lightbox (hafif kutu) veya bir köpekbalığının resmini istemedim" diye konuşan Hirst'ün amacı, izleyiciyi "sizi korkutacak kadar gerçek"

bir köpekbalığını bir galeri ortamına sokarak öğretilerin dışına çıkarmağı sağlamaktır (Faber, Faber, 2001).

Resim-81: Damien Hirst, Yaşayan Birinin Aklında Ölümün Fiziksel İmkansızlığı, 1991, Cam, Boyalı Çelik, Silikon, Monofilament İpler, Köpekbalığı, Formaldehit Çözeltisi, 2170 x 5420 x 1800 mm, 85,5 x 213,4 x 70,9 inç, Tate Modern Galeri,



Kaynak: http://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of

Köpekbalığı doğal yaşam alanından uzaklaştırarak, yaşam yanılsaması sağlayan formaldehit ile yapılan bu çalışma, en büyük korkularımızı ve onları yeterince ifade etmeye çalışmanın zorluklarını araştırır niteliktedir. Hirst'ın: *"[ölüm] 'den kaçmaya çalışın, ama bu yapamayacağınız kadar büyük bir şey. Korkutucu olan şey de bu değil mi? "* (Hirst, The Telegraph, 2011). Formaldehit içindeki köpekbalığı, yirminci yüzyılın sanat eserleri hakkında en çok konuşulanlardan biridir. Tartışma ve hayranlık taşıyan bu çalışma, korku, yaşam ve ölüm sorgusuyla yine izleyicinin kalbini, zihnini yakalayacak şekilde sunulan ve ortaya konan temanın görselini oluşturmaktadır. Geniş, açık, kısır ağzıyla büyük köpek balığı, en son korkuyu, bir sembolü, bir simgeyi, sanki canlıymış gibi korunmuş bir avcıyı temsil etmektedir. Kocaman, canavar gibi bir hayvan tüm gerçekliğiyle korkutmayı hedefliyor. Sanatçıya göre, bir köpekbalığı gibi, ölüm fikri bizi korkutuyor ve kaçınılmaz kaderimiz olarak beliren korkumuzla ne kadar uğraşmaya çalışsak da, her zaman orada olacak.

Hirst, Formaldehit tanklarına sadece köpekbalığı değil, aynı zamanda koyun, domuz, buzağı gibi hayvanlarıda bu sürece dâhil etmiştir. Nesneyi parçalayan

Kübizle, objenin parçalayan Hirst'ün sanat eserleri, yüz yüze çöküşten klasik güzelliğe, iç organdan kavramsallaştırmaya kadar uçları aşar. Çalışmaları her zaman bir yaşam kutlamasıdır ve zamanımızın zorunluluklarından kaynaklanır: ölüm, çürüme ve hastalık - genellikle cam vitrin veya beyaz küpün serin formalizmi içinde sunulmuştur.

Resim-82: Damien Hirst, Herşeyin İçinde Yalanların Kabulünden Kazandığı Bazı Rahatlık, 1986, Formeldehit Tanklar, Brooklyn Sanat Müzesi



Kaynak: https://pmsstopmotion.weebly.com/pms-blog/more-taxidermy

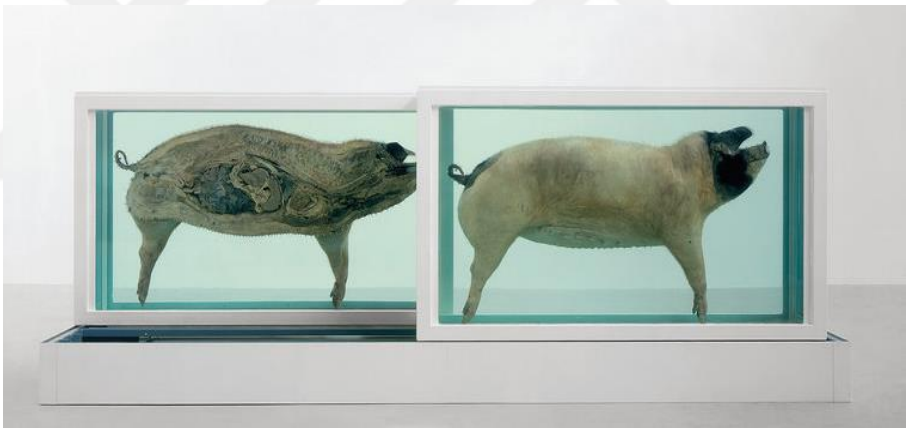
Bir diğer Tank çalışması olan," Herşeyin İçinde Yalanların Kabulünden Kazandığı Bazı Rahatlık", Formaldehitle dolu 12 dikey tankın içi bir ineğin enine kesitleriyle karşımıza çıkmaktadır. İzleyici bu tankların arasından geçerek ölümün en ince ayrıntısına tanık olmaktadır.

Ölü hayvanların bedenlerinden oluşturulmuş bu yapıtların sergilenmesi Hirst'ün, sanatsal çevrelerin çeşitli eleştirilerine maruz kalmasına neden olmuştur. Aynı zamanda yaşam hakkı savunucuları tarafından 2012 yılının Eylül ayında Tate Modern'de açtığı sergideki sanat eserleri sebebiyle de yine büyük tepki almıştır. Bu hayvanlar sadece sanat eseri olmak için öldürülmekteydi ve bu durum doğal yaşamın bir parçası olmamasına rağmen sergi "Doğal Tarih" adını taşımaktaydı. Bahsi geçen hayvanların öldürülüp formaldehit içerisinde muhafaza edilmesinin yanında Hirst, sergiyi ziyarete gelen insanların gözleri önünde çeşitli düzeneklerle kelebekleri ve sinekleri de öldürerek insanların yaşam ve ölüm kavramlarını sorgulamalarını istemiştir. İstenilen olmuştu fakat bu durumu meşru kılmaya çalışması pek çok

çevrede tartışmalara sebep olmuştur. Tartışma sonrasında sanat eserlerinin ürün haline dönüştürülerek, sanatçının zengin olmasına yetecek kadar değer kazanması konusuna çevrilmiştir.

İstanbul'da 2013 yılının Ocak ayında bir sergi açan sanatçı "ölüm" temasını işlediği çalışmaları sebebiyle "Bağımsız Hayvan Özgürlüğü Aktivistleri" tarafından sergi girişinde protesto etmek amacıyla katılımcılara sanatçıyla ilgili çeşitli sorular sorarak video haline getirmişlerdir (www.haberler.com,Erişim Tarihi: 14.03.2019). Damien Hirst, konuyla ilgili olarak görüşünü şu şekilde dile getirmektedir; "Bir hayvan simetrikse ne yaparsınız? Ortasından kesersiniz ve aynı anda içini ve dışını görebilirsiniz. Güzeldir. Tek sorun ölmüş olmasıdır." savunusunda bulunmuştur.

Resim-83: Damien Hirst, Bu Küçük Domuzcuk Pazara Gitti, Bu Küçük Domuzcuk Evde Kaldı, 1996, Cam, Domuz, Boyalı Çelik, Silikon,Formaldehit Çözeltisi, Motorlu İki Parça Çelik Taban, 1200 x 2100 x 600 mm, 47,2 x 82,7 x 23,6 cm



Kaynak: http://www.damienhirst.com/this-little-piggy-went-to-mark

"Bu küçük domuzcuk pazara gitti, bu küçük domuzcuk eve gitti" tank çalışması, Damien Hirst'un heykeli, yarıya bölünmüş ve yarı saydam bir şeffaf formaldehit cam tankına yerleştirilmiş bir domuzun iki tarafını oluştmaktadır. Daha yakından incelendiğinde boyalı paslanmaz çelik beyaz çerçeve ve motorlu boyalı çelik taban ile ayrıntılandırıldığı görülmektedir. Hirst, konusunu vurgulamak için biçimsel unsurları kullanarak, bunun domuz olduğunu, heykellerin şok değerini artırdığını, kamu tartışmaları ve sosyal yorum için bir katalizör olarak kullandığını söylüyor. Bu argümanı daha da desteklemek için şeffaf cam kasa, izleyiciyle karkas arasında gerçek bir bölünme yaratır, ayrıca insanların ölümden nasıl uzaklaştığını

gösterir. Bu, hayatımızın arasına yerleştirilmiş paketlenmiş et ve mezbahalardaki hayvanların kesilmesinin gerçekleri gibi ticari zevklerin açık bir şekilde görülmesidir. “Freeze” sergisinde gösterilen “Bu küçük domuzcuk piyasaya çıktı, bu küçük domuzcuk eve gitti” başlıklı heykelle Damien Hirst, ölümün terfi edici anlam tanımını ve biçimsel unsurların eserin çağrışım işlevine nasıl katkıda bulunduğunu göstermektedir.

Resim-84: Damien Hirst, Anne ve Çocuk,1993, Cam, paslanmaz çelik, silikon, akrilik, monofilament, paslanmaz çelik, inek, dana ve formaldehit boyalı çözüm, Astrup Fearnley Müzesi, Oslo



Kaynak:https://theartsdesk.com/visual-arts/damien-hirst-genius-or-con-artist

Bakire Meryem ve Bebek İsa, sayısız sanat eserinde resmedilmiştir. Hıristiyanlık popüleritesi çerçevesinde, İngiliz çağdaş sanat sahnesinin “kötü çocuğu” olarak adlandırılan Damien Hirst, ikonik olan konuyu formaldehit tank serisine dâhil etmiştir. Ortatan ayrılmış 4 parçadan oluşan inek ve yavrusu izleyicinin aralarında yürüyebileceği ve içerideki tüm ayrıntıları görebildiği karkaslarla arasındaki ölüm biyolojisini temsil etmektedir. Sanattaki bu kutsal bir temayı - anne ve çocuğunki gibi - korkunç bir grafiğe dönüştürmüştür. Tarihsel olarak, dini ikonografiyi yeniden ele almak, kalıcı kültürel tabular nedeniyle skandallaşmanın kesin bir yolu olmuştur. Nitekim Hirst ölüm tabusuyla ard arda yüzleşmeye devam etmiştir. “Mesela iç organlarımızı görmezden gelmeyi tercih ediyoruz, çünkü bize kırılganlığımızı hatırlatıyorlar” ifadesiyle 1993'te Turner Ödülü'nü kazanan (yukarıda resimde) , izleyiciği karmaşık, korkunç fakat yinede güzel olduğunu kanıtlayan vücudun içsel manzarasını düşünmeye davet etmektedir.

Yine Formaldehit çözelti serine dâhil edilen “Sürüden uzakta”, ölü bir koyunun sabitlendiği, canlı göründüğü ve hareket halindeyken yakalandığı hissi veren 'Doğal Tarih' çalışmalarından biridir. Süspansiyonunda garip bir şekilde canlı görünen ölü koyun, yaşam ve ölüm arasındaki çizgiyi araştırırmaktadır. Başlık, Hıristiyanlığın kilisenin korunmasından sapma fikrini, belki de manevi krizi ya da çürümeyi öne sürdüğü fikrini ima eden dini bir öneme de sahiptir.

Resim-85:Damien Hirst,Süreden Uzakta, 1994, Cam, Paslanmaz Çelik, Perspex, Kuzu, Formaldehit Çözeltisi, 960 x 1490 x 510 mm, İskoçya Ulusal Galerileri



Kaynak:https://www.tate.org.uk/art/artworks/hirst-away-from-the-flock-ar00499

Hirst’ün alan yerleştirme serilerinden biri olan, “Sevgi İçinde ve Dışında” aynı tür hipnotize edici hareketi yeniden üretti, ancak farklı bir böcekle. “Bin Yıl” durumunda, insanlar ölü hayvana fazla yaklaşmak istememişti, fakat bu yerleştirmede insanlar uçan kelebekler arasında yürüyebildiler.

Burada, ölüm kalım meselesi devam etmiştir ve Hirst, çiçeklerin ve şekerin eklenmesiyle kelebeklerin eşleşmesine, yumurta bırakmasına, yumurtadan çıkmasına ve ölümüne kadar uçmasına izin vererek döngüyü netleştirmiştir. Döngünün oluşturduğu küçük kalıntılar da orada bırakılmıştır, böylece kurulumdaki ziyaretçiler yaşam ve ölüm sürecini aynı anda görebilmeyi deneyimlemişlerdir.

Resim86- Damien Hirst, Sevgi İçinde ve Dışında, 1991, Pupa, Çelik, Saksı Çiçekleri, Canlı Kelebekler, Formica, MDF, Kaseler, Şeker Suyu çözeltisi, Meyve, Radyatörler, Isıtıcılar, Serin Misterler, Hava Delikleri, Işıklar, Termometreler ve Nemlendiriciler



Kaynak: http://www.damienhirst.com/in-and-out-of-love-white-paint

Bir diğer alan çalışması olan "Ölü Uçlar Öldü", ile müzecilik görüntü tekniklerinin kullanımına uzanan, doğal tarih sergileyerek, sanki bir dizi raf boyunca dizilmiş sigara izmaritlerini izleyiciye sunar. Sigara içme davranışını mini yaşam döngüsüyle karşılaştıran Hirst, bir sigaranın söndürülmesini bir türün tükenmesiyle ilişkilendirmiştir.

Resim-87: Damien Hirst, Ölü Uçlar Öldü, 1993, Cam, Boyalı MDF, Ramin, Çelik, Sigara ve Kül 1524 x 2438 x 102 mm



Kaynak:https://wunderkammer.skyrock.com/3103076199-Damien-HIRST.html

Sigara izmaritleri ve külle doldurulmuş orantısız şekilde büyük bir kül tablası olan krematoryum alan çalışması ise, ölümün kaçınılmazlığını hatırlatan çağdaş bir

hatıra morisi olarak görülebilir. Bir ömür boyu sigara içme titremesi birikimi gibi görünen bir insan vücudunun yakılmış kalıntıları olarak ikiye katlanmıştır. Hirst'un çalışmalarında sigaralar tekrar eden bir özelliktir. Bu çalışmasını şöyle açıklamaktadır: "Sigara içmenin tamamı mini yaşam döngüsü gibidir. Olası sigaralara sahip olan paket doğum anlamına gelir, çakmak tüm duruma hayat veren Tanrı'yı ifade edebilir. Küllük ölümü temsil eder… Mecazi olmak saçma ama kaçınılmazdır.

Resim-88: Damien Hirst, Krematoryum,1996, 84 x 2438 x 2438 mm Sigara İzmaritleri ve Külle Dolu Orantısız Büyüklükte Bir Küllük



Kaynak:https://www.designboom.com/art/damien-hirst-retrospective-at-tate-modern/

Sanat çevreleri tarafından şaşkınlık yaratan bu çalışmanın ardından Hirst, daha sonraları "spin" resim serini oluşturmuştur. Kurukafa ve dairesel şekildeki geleneksel ölüm nesnesinin kullanıldığı resimler ortaya koymuştur.

"Hareket, bir tür yaşam ifade ediyor." ifadesini kullanan Hirst, zımni hareketin eserlerin başarısı için gerekli olduğunu hissetmesine bir çözüm sağlamıştır: "Durdukları anda çürümeye ve pis kokmaya başladılar." cümlesiyle de bu durumu desteklemiştir. Hirst ilk kez 1992'de Londra, Brixton, stüdyosunda "Güneş Işığı ve Tüm Renklerin Boyandığı Her Yer Güzel" ifadesiyle "Spin" sanatını deneyimlemeye başlamıştır. Ertesi yıl, Joshua Compston'un sanatçı liderliğindeki sokak fuarı olan "Ölümden Daha Kötü Bir Ağırlama" adı altında sanatçı Angus Fairhurst ile "spin sanat" sergisi kurmuştur. "Güzel" ile başlayan ve sonunda "Resimle" biten bu dönen

resimlerin uzun isim başlıkları ve parlak renklerle karakterize edilmiş olması oldukça dikkat çekicidir.

Resim-89:Damien Hirst, 2000, Kuru kafa Spin Resim, Kağıt Üzerine Akrilik



Kaynak: http://izlekler.com/gunumuz-sanatinda-olum-temasi/

Resim- 90: Damien Hirst ,1995, Güzel Spin Resimnleri , Parlak Ev Boyası



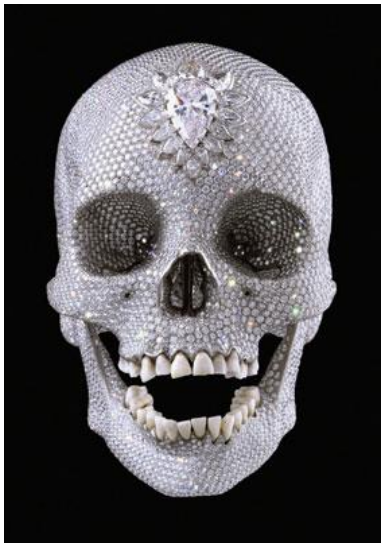
Kaynak: http://www.damienhirst.com/artworks/catalogue?category=2

Seri, 1994 yılında Hirst'ın Berlin'de yaşarken ürettiği bir eğirme makinesine sahip olduğu dönemde ciddi bir şekilde hız almaya başlamıştır. Makine yapımı spin çizimlerini daha sonra Berlin'deki Bruno Brunnet Çağdaş Güzel Sanatlar'da sergiledi. Spin resimlerinde kendiliğindenlik şansı, formülsel spot serinin tam aksine dursa da, her ikisi de hayali bir mekanik ressam fikrini keşfediyor. Döndürme sonuçları

tamamen sanatçının renk seçenekleri ve makinenin hareketi ile kontrol edilir haldedir. Hirst, temyizlerinin basitliğini şöyle açıklıyor: "Onları yapmaktan gerçekten hoşlanıyorum. Ve ben makineyi gerçekten seviyorum; hareketi gerçekten seviyorum. Her bittiğinde, bir tane daha yapmak için kendimi çaresiz hissediyorum."

Hirst, ölüm temasını ve doğanın en saf halini kullanarak sanat güzelliği arasında ilişki kurmayı amaçlamıştır. Damien Hirst'in eserleri sanat kutsallaştırdığı sanat yapıtlarının dokunulmaz varlığına göndermeler yapmaktadır (Bulduk, 2014:40). Kurukafa eserleri sanatseverler arasında oldukça ilgiyle takip edilmekte ve alıcı bulmaktadır. Bunlar arasında en önemli ve pahalıya alıcı bulmuş olan eseri 'Tanrı Aşkına' isimli çalışmasıdır. Bu eser klasik dönem vanitas değerlerinden farklı olarak önemli bir simge olan kurukafanın 8000 adet pırlanta ile kaplanmasıyla meydana gelmiştir. Sanatçı eserleri ve eserlerini ortaya çıkardığı bakış açısı sebebiyle aykırı, alışılmışın dışında, rahatsız edici olarak tanımlanmaktadır. Alışkanlıklarımızı bozan, estetik kaygı ve beklentilerimizi yeni baştan tanımlayan ve düşünce alanlarımıza yeni çentikler atan, kolay dillendirilemeyecek çalışmalar üretmektedir Hirst.

Resim-91: Damien Hirst, Tanrı aşkına,2007, Kurukafa, Elmas, Saatchi Galerisi,Londra



Kaynak:http://www.sanatblog.com/damien-hirst

Temel yazgımız olan ölümü gösterişli hale dönüştürüp, resim sanatına ilişkin bildik uygulama yöntemlerini bozuyor. Tüketim alışkanlıklarımızdaki dengesizlikleri

dışa vurarak, bugün için canlılarla kurduğumuz yapay ilişkiyi sorgulamaktadır. Hirst, sanat tecrübemizi her seferinde çarpıcı bir imge, unutamayacağımız görsel bir şölen olarak deneyimlememizi sağlamaktadır.

> *"Hirst'ün sıra dışı konusuna neden olan faktörlerin tümü, çağdaş sanatın popülerleşmesi eşdeğer oranda pahalılaşması ve çağdaş sanatı bir yatırım aracı olarak. Çağdaş sanatın bir yatırım aracı hâline dönüşmesi, sanat pazarının spekülasyona açık yapısını kamçılayarak karmaşık durumunu daha da karmaşıklaştırmıştır. Hirst'ün "Tanrı Aşkına yapıtı" gibi 8000'den fazla elmas ile işlenmiş, maliyeti çok yüksek ender sanat yapıtları hariç, sanat yapıtının materyal değerinin göreli önemsizliği; sanatçının ismi, sanatçının temsil edildiği galeri veya koleksiyoncu, dönemin eğilimleri vb. etkenler, sanat yapıtlarına değer biçme işlemini karmaşıklaştırmasına ve sanat pazarının başından itibaren saydam olmayan bir Pazar olmasına neden olur. Sanat pazarının özellikle de çağdaş sanat kategorisinin spekülasyonlar ile manipüle edilmeye açık olması da karmaşıklığını sürekli olarak besleyen bir başka durumdur* (Bayrak, 2012:243).

Bu bağlamda Hirst'ün, elmaslarla süslenmiş bu platin kafatası en önemli ve en çok tanınan çalışmalarından biri olarak kabul edilir. Hammaddesi nedeniyle, eşi benzeri görülmemiş ölçekte bir sanat eseri olarak tanımlamaktadır. Çeneye yerleştirilen dişler gerçektir ve orijinal bir kafatasına aittir. Dünyadaki varlığımızın geçici olduğunu hatırlatır. Hirst, klasik memento mori'nin imgesini Aztek kafataslarından gelen ilham, Meksika'nın dekorasyon sevgisi ve ölüme karşı tutumu ile birleştirmiştir. Hirst bu çalışması için ölüme şöyle bir atıfta bulunmaktadır: *"Düşündüm ki, "Ölüme karşı neler yapabilirsin? Bundan hoşlanmıyorsunuz, bu yüzden onu gizliyorsunuz ya da güzel bir şey gibi görünmesini sağlamak için başka bir şey olacak şekilde süslüyorsunuz …"*

Hirst'ün elmaslara olan tutkusu, kısmen doğal değerlerine olan belirsizlikten kaynaklanmaktadır. Endüstrinin yeri doldurulamaz değerini belirleme yeteneği karşısında, "metaforik bir önemi olan bir miktar cam mı? Ya da [onlar] yaşamla bağlantılı yüce güzelliğin orijinal nesneleri midir? " Elmas endüstrisinin ve onu destekleyen kapitalist toplumun doğası, çalışma konseptinin tam merkezindedir. Hirst, taşların "insanların en iyilerini ve en kötüsünü ortaya çıkardığını ve insanların elmaslar için ölüp, birbirlerini öldürdüklerini" ifade ederek; 2010 yılında pembe elmasları kullandığı "Heaven's Sake" ("Tanrı aşkına"), adında ikinci bir bebek pırlanta kafatası yaratmıştır.

Resim-92: Damien Hirst, Cennet Uğruna, 2008, Platin, Pembe ve Beyaz Elmaslar, 85 x 85 x 100 mm | 3,4 x 3,4 x 3,9 Gagosian Galerisi, Hong Kong



Kaynak: http://www.damienhirst.com/for-heavenas-sake

İlerleyen süreçte, *"Ölümle ilgili bir saplantım var... Ama bence hastalıklı bir şey değil bu, hayatın kutlaması gibi düşünün"* ifadesini kullanan Hirst daha sonraları ilk "Kaleidoscope" resimlerini, "Harika Bir Dünya" adı altında, 2001'de yapmaya başlamıştır. Başlangıçta Hirst tarafından bulunan bir Victoria dönemi çay tepsilerinden esinlenerek, çeşitli renkli kelebek kanatlarını karmaşık geometrik desenlerde boyaya yerleştirerek üretmiştir.

Resim-93: Damien Hirst, Sizin Harikanız (Kaleidoscope), 2001, , Tuval Üzerine Kelebek ve Parlak Boya, 2134 x 2134 mm



Kaynak: http://damienhirst.com/the-wonder-of-you

. “Kaleidoscope” resimleri, Yunanlıların Ruh'u, ve Hristiyan görüntülerinde dirilişi belirtmek için kullandıkları kelebeğin ruhsal sembolizmine atıfta bulunur. Kelebekler, Hirst'ün “evrensel tetikleyicilerinden” biriyken, “Kaleidoscope” resimlerinde, önceki çalışmalardaki kullanımından farklı bir hal almıştır.

Hirst'un on dokuzuncu yüzyıldaki doğal tarih'e olan hayranlığı ve ona bakmak için bir şeyleri öldürmekle ilgilenen ironi ilgisini çekmektedir. Kelebekte olduğu gibi - Hirst'ın en kalıcı "evrensel tetikleyicisinden" biri - böcekler sanatçıya hitap etmektedir, çünkü ölümdeki yaşamın görünümünü korumaktalar. “Kaleidoscope” serisindeki kanatların ihtişamı vitray pencereleri uyandırırken ve genellikle manevi başlıklar verilmiştir. Hirst Entomolojik örnekleri için “aynı zamanda güzel ve dehşet verici, yardım edemezsiniz ama sizi içine çekilebilir, baştan çıkarılabilir, fakat yinede ondan kaçmak istersiniz.” açıklamasında bulunur.

Resim-94: Damien Hirst, Dark Acheron, 2011, , Entomolojik Örnekler ve Tuval Üzerine Hammerite Boyası, 2134 mm



Kaynak: http://www.damienhirst.com/dark-acheron

Hirst, 2000 yılında “Fact” (gerçek), resim serileri üzerinde çalışmaya başladı. Bu serideki hedefi, tuval üzerine konan geleneksel yağlıboya aracıyla her zaman fotoğrafları tam ve gerçekçi bir şekilde yeniden üretmeye çalışmaktır. Hirst’e göre; resimler, görüntülerle olan ilişkimizi keşfetmek adına önemli bir etkendi. “Gerçek” resimler, 2000'den bu yana, konusu gibi çeşitli foto grafik temaları da içinde barındırır, bunlardan bazıları: Hirst'ün kendi çalışmasından ayrıntılar,

sanatçının oğlunun doğumunun kişisel fotoğrafları; ünlü elmaslar, kelebekler ve biyopsilerdir.

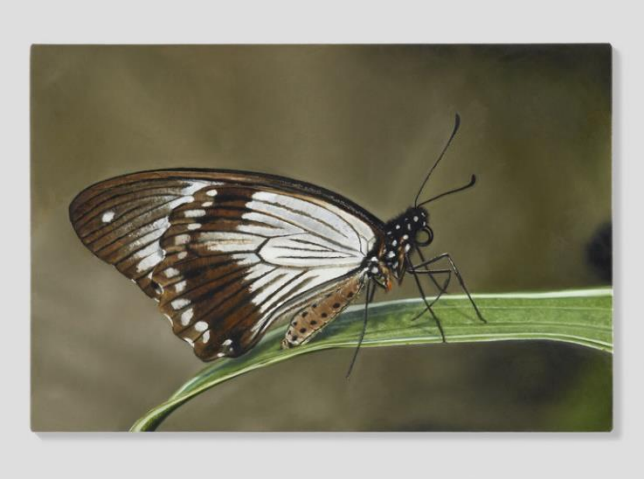
Resim -95: Doğum (Cyrus), 2006, 457 x 610 mm | 18 x 24 inç, Tuval Üzerine



Kaynak: http://www.damienhirst.com/birth-cyrus

.

Resim -96: Papilio Dardanus, 2007, Tuval Üzerine Yağlıboya, 305 x 457 mm



Kaynak: http://www.damienhirst.com/papilio-dardanus

Hirst'ün yapıtları her zaman kaçınılmaz biçimde görseldir; duygusal "içerik" ancak görsel çözüm en üst düzeye ulaştığında söz konusudur. Yapılan önerinin sunuluşa baskın çıkmasına izin verilmez. Yöntemi, abartmak, büyütmek, sarsmak ve nesneleri sıradan konumlarından çıkararak onlara tehdit eden bir varlık niteliği atfetmektir. Örneğin "Birbirinde Ayrılmış Öğelerin Anlamak Amacıyla Aynı Yönde Yüzmeleri" adlı yapıtında büyük bir cam kutunun içine koyduğu değişik türdeki 40 balık, bir anlamda "hasta" bir doğa bilimcinin düşü olarak ortaya çıkmaktadır.

Resim-97: Damien Hirst, Yüzme İzole Elemanları,1991, MDF, Melamin, Ahşap, Çelik, Cam, Perseks, Balık, Formaldehit çözelti, 183 x 274 x 30,5 cm, Saatchi Galeri, Londra



Kaynak:http://thepinkdragonfly.blogspot.com/2006/11/

Bir yandan sınıflandırma istenirken, bir yandan da ölümcül olur. Hirst'ün biçimsel dili kullandığı dikdörtgen kutular, bölmeli dolaplar, raflar ve cam kutular gibi dolaysızdır. Yineleme öğesi, bazı çağdaşları gibi onun için de saplantı halindedir. Bu saplantının kökeninde ABD'li Donald Judd ve Carl Andre'nin minimalizmi yatmaktadır. Bu olgu bir yandan biçimsel bir katılık, bir yandan da ele avuca sığmaz, düzensiz nesneleri sergileme yönteminin bir parçası olarak karşımıza çıkar. Sanatçı bu tür biçimsel düzenleri, tehdit oluşturabilecek konuları denetim altına alabilmek amacıyla kullanır. Bunlar olmadığı takdirde sanatçı kolaylıkla melodrama kayabilir.

Damien Hirst'ü çağdaş ortamdan bütünüyle soyutlanmış bir olgu olarak görmek onu yanlış değerlendirmek olur. Kendine özgü tema dağarcığıyla kuşkusuz kişisel bir tavra sahiptir, ama bazı meslektaşlarıyla da geçicilik saplantısı ve güçlü bir özgeçmiş dürtüsü gibi sunuş benzerlikleri taşır. Diğer yandan sanatçı, tedirginliğin, çelişkilerin ve şiddet kavramının sözcüsüdür ve bu korkuları, çekiciliği kaçınılmaz olan bir sanata dönüştürür.

Hirst'un sanatında çok sayıda dini ve özel olarak Hıristiyan imgesi vardır. Teolojik olarak: Hirst'ın zaman ve tekrar tasvir ettiği şey, nesli tükenmek üzere olan, zarif bir şekilde somutlaştırılmış ve bedenselleştirilmek üzere olan neslin soyundan başka bir şey değildir. Damien Hirst: "Yalnız Tanrı Bilir", yapıtıyla bilim, din, tarih, sanat ve aklın çarpıcı birlikteliğini yeniden gözler önüne sermektedir. Bu sahnede korunmuş koyun leşlerinin, dine yaratıcı bir kullanımla atıfta bulunduğu söylenebilir.

Resim- 98: Damien Hirst, Yalnız Tanrı Bilir, 2007, Cam, Boyalı Paslanmaz Çelik, Silikon, Ayna, Plastik Kablo , Carrara Mermerleri Koyun, Formaldehit çözeltisi , 3246 x 1710 x 611 mm | 127,8 x 67,3 x 24 inç (Sol), 3805 x 2014x 611 mm, 149,8 x 79,3 x 24 inç (Orta), 3246 x 1710 x 611mm, 127,8 x 67,3 x 24 inç (Sağ), Astrup Fearnley Müzesi, Oslo

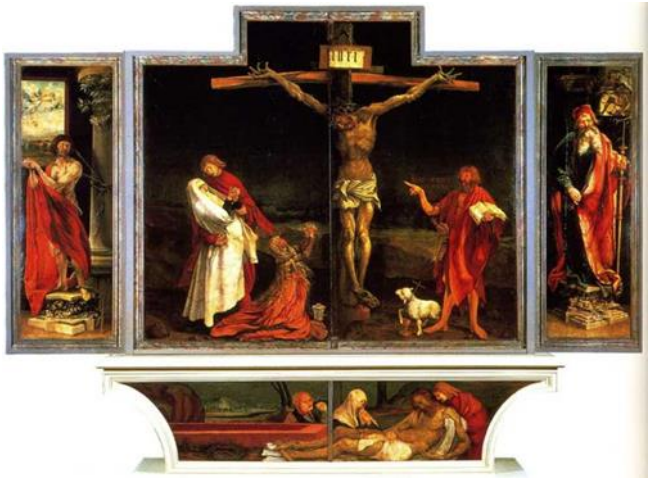


Kaynak:https://www.flickr.com/photos/bjamel/8701876029

Çağdaş sanatçının fresklere, sabırla nakşedilen klasik tablolara veya frizlere bakış açısını değiştirmiş olmasından kaynaklı, sanat yalnızca şok, entrika ve skandal arayabilen; bir sonraki büyük şey gelene kadar dikkatinizi yeterince uzun tutacak bir durum sergileyebilir nitelikte olmuştur. Hirst, bu çalışmasıyla "sembolik bir hayvanla, (koyunlarla), duygu yüklü bir hatıra morisi" oluşturmuştur. Üç tankta üç kanatlı ve çarmıha gerilmiş koyunları içeren bir triptik olan 'Yalnız Tanrı Bilir', Hirst, Mesih'in ölümünün vahşiliğini yeniden sunmuştur. Yine de, kimsesiz ve trajik figürlerin yüzdüğü bu tanklarda beklenmedik bir şekilde klasik dini hikâyenin betimlemesinden farklı olduğu için sessiz bir çelişki barındırmaktadır. Karmaşadan yalıtılmış zeminler, yeni çağdaş bir ifadeyle dirilmiştir.

Çarmıha gerilme sahnesi, sanat tarihinde en çok kullanılan ve bilinen örneklerindendir. Ve yüzlerde temsili bulunmaktadır. Hisrt'ün bu betimlemeyi üç parça kullanarak sergilemesi akıllara Grünewald'ın "The Crucifixision" adlı eserini getirmektedir. Görselle, çarmıha gerilme sahnesini anlatan üst kısım bu karşılaştırma açısından önemli olan bölümdür. Hirst'ün çalışmasında tıpkı Grünewald'ın çalışması gibi yatay olarak üç parçadan ibarettir. Bu İki çalışmanın farkı, Hirst, Grünwald'ınki gibi çoklu ve farklı karakterler barındırmamış, bunun yerine Hz. İsa'nın değişik şekillerde boyut kazandırılmış üç farklı pozisyonunu anıtsallaştırmıştır.

Resim-99: Matthias Grünewald, The Crucifixion, 1513,Ağaç Üzerine Tempera, 269 x 307cm Isenheim Sunağı, Unterlinden Müzesi, Colmar



Kaynak:https://www.breadforbeggars.com/2014/03/the-crucifixion-by-matthias-grunewald/

Grünewald'ın çalışmasında İsa'yı elleri ve ayakları çarmıhta çivilerle sabitlenmiş gerçekçi tasvirle Hz.İsa, klasik İtalyan döneminde resmedildiği gibi değil, yaralarının verdiği acı tüm korkunçluğuyla hissettirilmiştir. Hirst'ün çalışmasında ise gerçeklik olgusu boyut kazandırılarak koyunların derisi yüzülmüş ve iç organlarından arındırılmıştır. Tıpkı resimsel ifadedeki Hz.İsa gibi kemikleri sayılabilecek kadar bir netlik mevcuttur. Fakat Grünewald'an faklı olarak koyunlar herhangi bir duyguyu yansıtır nitelikte değildirler. Bir kasabın vitrinindeki gibi ölümün soğuk gerçekliğiyle yüzleştirilmektedir.

Damien'ın "Doğal Tarih" serisi, formaldehitte korunmuş hayvanları içeren eserler, muhtemelen en meşhur ve kesinlikle en tartışmalı olanıdır. Şeffaf su mezarlarıyla o kadar ağırlaştırılmıştır ki, gerçekte oldukları gibi gerçeği ile neye benziyorlarsa uzlaşmaları zorlaşır bir hal almaktadır. Hirst, "Anne ve çocuk" çalışmasında ise, erken yaşta aldığı Katolik eğitimden ve tarihteki ikonografi çalışmalarından etkilendiği görülmektedir. Bu da aslında çalışmalarında dini referansların olduğunu göstermektedir. . Anne ve yavru inek kurgusu bize İncil betimlemelerindeki Meryem ve Bebek İsa'ya götürmektedir. Fakat çalışmada sanat tarihindeki geleneksel ifade biçimi yerine yani anne ve bebeğin neşeli birlikteliğinden farlı olarak, bir annenin ve bebeğinin sonsuza dek birbirlerinden kopuşları ölümcül bir sonla ifade edilmiştir.

Resim-100:Damien Hirst, Anne ve Çocuk,1993, Cam, Paslanmaz Çelik, Silikon, Monofilament, Paslanmaz Çelik, İnek, Dana, Formaldehit Çözeltisi, Her biri iki parça (İnek): 2086 x 3225 x 1092 mm | 82,1 x 127 x 43 inç, (Dana)1136 x 1689 x 622 mm | 44,7 x 66,5 x 24,5 inç, Astrup Fearnley Müzesi, Oslo



Kaynak:https://www.tate.org.uk/art/artworks/hirst-mother-and-child-divided-t12751

Resim-101: Raphael,1871 Madonna, Çocuk İsa, 1871



Kaynak: http://kisacames.blogspot.com/2017/04/resimde-cocuk-isa-ve-meryem-jesus-and.html

Hirst'in çalışmaları, yok olmanın karşısında var olmayı, ölüm karşısında yaşamı, hiçlik karşısında varlığı, soyut şeyler karşısında somut varlıkları temsil ederler. Hirst'ün en bilindik çalışmalarını estetize ederek sunması, hayatın son bulmasının öncesinde geçirilen bedeni rahatsızlık, acılar vb. durumların göz ardı edilmesi ile sonuçlanabilecek bir algının oluşmasına neden olmaktadır. Fakat daha sonraki çalışmalarında kullandığı hayvanları ortadan kesilmiş halde formaldehit sıvısı içinde sergilemesi bizi bu estetik ve arınıklık duygusundan uzaklaştırır.

Sonuç olarak Hirst, izleyiciyi sanat yapıtının anlamını belirleyen olguları sorgulamaya iten, bu folmaldehit dolu tanklarda, köpek balığı, inek, kuzu gibi hayvan ölüleri kullandığı enstalâsyonlarla, değerli taşlarla oluşturduğu kurgularla, (mücevherle kaplı kurukafa) klasik ifade biçimlerinden çok farklı anlam ve teknik araçlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Hirst, çağdaş sanatta, kendini ifade ederken, farklı anlatım ve malzeme teknikleri çok çeşitlendirmiş zenginleştirmiştir. Hirst, bu farklı malzeme ve teknik yöntemlerini daha çok estetik kaygılar güttüğü izlenimi verilese de izleyiciyi bu malzeme çeşitliği ve etkili anlatım yollarını kullanarak, karşı karşıya bırakıldıkları yapıtın içindeki ikon yerine olup olmama duygusu arasında bir ikilimde bırakır. Bu ikilemde kalma durumu ölümden çok, içimizde ki yaşama ve yaşatma duygusunun ağır basmasına da yardımcı olur. Çünkü Hirst, ölümden çok yaşantı öğesine vurgu yapar.

Damien Hirst hem ruhsal açıdan hem de üretimine kaynak oluşturma açısından değişen dünya düzeninin yarattığı kapitalist ortamdan oldukça etkilenmiştir. Bu bağlamda Hirst'ün sanat nesnesi, tarihsel süreç kapsamında bakış açısını değiştirerek, biricikliğini kaybetmiş, çalışmaları anlam yoğunluğundan ziyade, gelinen noktada bir Pazar ürünü olarak yön değiştirmiştir. Pazara sürülen yeni fikir üretimleriyle hem sanatçı açısından ve hem de destekleyicileri açısından sanat, ekonomik güç kaynağı oluşturan bir durumuna dönüşmüştür. Sanatta; bireyselliğin ön plana çıktığı, iç deneyimlerin önem kazandığı, disiplinler arası etkileşimlerin görüldüğü, konu alanlarının, olanakların genişlediği, materyallerin ve üretim modellerinin zenginleştiği dönemin koşullarını en iyi şekilde kullanan Hirst çağdaş döneme damga vuran, sarsıcı bir örnek niteliği taşımaktadır. Gelinen noktada artık ölçüt, rekabet olarak kendini göstermiştir.

Hirst, yalnızca dünyanın en zengin sanatçısı değil, imajındaki küresel sanat piyasasını neredeyse tek elle yenilemesi, tarihteki yerini garanti altına alabilecek dönüştürücü bir figür haline gelmiştir. Sanatçının ilk "hayvan" enstalasyonları ile büyülenen Charles Saatchi, "Yaşayan Birinin Aklında Ölümün Fiziksel İmkânsızlığının" yaratılmasını finanse etmiştir (1992). Formaldehit korumalı köpekbalığı için toplamda 50.000 £ harcanmıştır. Bu uçuk parasal döngü hemen hemen tüm çalışmalarının satışında geçerlilik sağlamıştır. Böylelikle, Damien Hirst

sanatıyla çeşitli koleksiyonerler için ustaca bir yatırım varlığı olduğunu kanıtlamıştır.

SONUÇ ve TARTIŞMA

Ölüm fenomeni, yüzyıllardır pek çok kuramcı tarafından üzerinde teoriler geliştirilen konulardan biri olmuştur. Bu bağlamda ölüm ile insan yaşamı arasındaki bağ birçok disiplini bu konuda çalışmalara yönlendirmiştir.

"Çağdaş Sanatta Ölüm Kavramı" başlığından hareketle ölüm olgusunun değişim ve gelişim sürecinin incelenmesine yönelik olarak hazırlanan bu araştırmada, özellikle çağdaş sanatçı Damien Hirst'ün ölüm olgusunu, ciddi anlamda ele aldığı ve yüklediği anlamı kavrayabilmek için öncelikli olarak tarihsel süreçte ölüm konunun nasıl ele alındığı ve hangi aşamalardan geçerek dönüştüğü incelenmiştir.

Dünya var olduğundan beri hızla değişirken/dönüşürken, değişmeyen evrensel değerlerden biri olarak ölüm kavramı, tarih boyunca sürekli olarak sorgulanmıştır. Nitekim sanatçılar da ölüm üzerine düşünürken, aynı zamanda onunla mücadele ederek ürettikleri sanat yapıtlarıyla bu kaçınılmaz yok oluş sürecine karşı koymaya çalışmışlardır. Aynı zamanda bu çabayı ölümle ilgili korkunun varlığını kabul etmek, anlamak, ona karşı direnç geliştirmek ve üstesinden gelmenin bir yolu olarak da değerlendirmişlerdir. Sanatçılar daima ölüm konusunu işlemiş, yapıtlarını üretirken ölümün karşı konulamazlığından, anlaşılmazlığından beslenmişlerdir.

Ölüm düşüncesinin kökeninde yatan korku, kaygı, hiçlik gibi duygulanımlara kaynaklık eden temel dayanakların -dinsel, felsefi, toplumsal ve sanatsal bakış açılarının- incelenmesi çağdaş bir sanatçı olarak Damien Hirst'ün üretim biçimini tam olarak anlayabilmek açısından önemlidir.

Geriye dönüp baktığıdığında, felsefecilerin veya düşünürlerin ölüm kavramını tanımlarken çeşitli fikirler ürettiklerini görürüz. Örneğin yokluk kavramını: Pascal, her şeyin içinden çıktığı ortam, Descartes Tanrı fikrinin karşıtı olarak tanımlamıştır. Onlara göre; hiçlik de, gerçekte yoktur ve bu iki kavram, insan düşüncesinin, ürünüdür.

Dini inanışların kökeninde ise her zaman ölümle uzlaşma isteğinin olduğu görülmüştür. Hangi dini inanç olursa olsun karşınıza, ölüm ve sonrası ile ilgili bir bilgi çıkmaması neredeyse olanaksızdır. Hıristiyanlıkta, günahların bedeli başka bir dünyada ödenmezken; Yahudilikte, ölüm bir ceza olarak yorumlanmıştır. İslamiyet'te ise, yaşam gibi ölüm de bir imtihanın görüntüsüne dönüşmüştür. Bütün bu deneyimler doğal olarak sanatı da etkilemiştir.

Hıristiyanlık öğretisinin kaidelerine göre şekillenen Ortaçağ evren tasarımında ise, salt öteki dünyayla ilgilenen ölüm imgeleri hâkim olmuştur. Ölüm olgusu dönemin öncesinde olduğu gibi bu dönemde de yine dinsel konuların ifadesi şeklindedir. Nitekim sonrasında ilk kez bilim, felsefe ve sanat Rönesans'la birlikte çeşitli akıl oyunlarının birer elemanı olarak ölümle ilgili en cesur soruları sorar ve ölümle ilgili ifade biçimlerini de bireyselleştirmeye başlar.

Romantizmde, yalnızlık/hiçlik duygusuyla medeniyetten kaçarak doğaya sığınan insan, ölümle ilgili anlatımında içsel betimlemelerde kaybolurken; Sembolistler, kadın güzelliğin ardında gizlenen ölüm simgelerini araştırmışlardır. Kübistler farklı bir algı geliştirerek nesneye kuşkuyla yaklaşmışlar, görünenin ötesine ulaşmaya çalışırken ölümü geleneksel gerçeklik algısını değiştirerek, imgeyi parçalayarak, uğradığı değişimin yansımalarına tanıklık ederek irdelemişlerdir. Çok keskin toplumsal ve siyasal çalkantılarla dolu, sosyal krizlerin zirvesinde Ekspresyonistler, ölüme karşı anarşist yaklaşımlarda bulunurken kimi zamanda onu yüceleştirmişlerdir. Ölüm ve yaşam arasındaki keskin karşıtlıkları sert ve dramatik bir yaratıcılıkla görselleştirmişlerdir.

Yaşantı içeriğinin evrilmesinde değişen dünya düzeninin önemi büyüktür. Örneğin savaş, (ve kutsallık) ölüm olgusunu besleyen en gerçek ortamlardan biridir. Bir yanda medeniyetin baş döndürücü değişim/dönüşüm hızı, bir yanda adaletsizlik, boğuntu, dengesizlik, umutsuzluk… Bu durumla alay eden, bu duruma uyum sağlayan, bu duruma direnen ifade biçimleri aslında bir nevi ölüme karşı koyuştur. Ölüm kavramıyla ilgili öz hiç değişmemiştir. Değişen tek şey ölümün ifade ediliş biçimleri olmuştur.

1960'lı yıllara gelindiğinde ölümü sadece göstermek çoktan terkedilmiş üzerinde düşünmek ve düşünceyi görselleştirmeye yönelik atılımlar öne çıkmaya başlamıştır. Dolayısıyla araştırmanın ilgili bölümünde Kavramsal yönelişlerin getirdiği açılımlar arasından seçilmiş örneklerden yola çıkılarak ölüm temasıyla ilgili yeni bakış açıları öz ve biçim dönüşümleri incelemiştir.

Süreç içindeki, resim, heykel, baskı, mozaik ve çizimleri içeren formlarından oluşan geleneksel sanat, yaygın olarak kullanılan boya, boya kalemleri, kömür, kil, alçı, fırça, çömlek çarkı, palet bıçağı vb. malzemeleri içerirken buna bağlı olarak geleneksel sanata dâhil olan kilit konu çoğu zaman din ve kültürle ilgiliydi. Değişen dünya düzeniyle birlikte bu süreçten kopuş yaşarak süre gelen çağdaş sanat ise eserlerini, genellikle bilgisayar, üç boyutlu tasarımlar, canlı elemanlar ve performanslar gibi yeni teknolojileri bünyesine dâhil ederek çeşitli materyal ve teknikler kullanılmaya başlanmıştır. Çağdaş sanat ayrıca kurulum sanatının ve kavramsal sanatın başlangıcını, yeni malzemelerin kullanımını, "bulunan nesne" nin yeniden düşünülmesi fikrini de içermektedir. Kasıtlı (Ağırlıklı) olarak provokatif sanat eserleriyle vanitaya, güzelliğe, ölüme ve yeniden doğuşa tıp ve teknolojiye hitap eden Hirst, kendinden en çok ölüme yaklaşım tarzıyla söz ettirmiştir. Bu yaklaşımları sergilerken ana konu olan ölümü kimi zaman en çarpıcı haliyle doğrudan, kimi zamanda dolaylı olarak geleneksel sanat mantığından çok farklı şekillerde ifade etmiştir.

Araştırmanın ana konusu olan Damien Hirst'ün ölüm olgusunu ikonik göndermeler ve onları sunum tekniği ile izleyicide ilk başta "şok etkisi yaratmak", izleyiciyi esere biraz daha çok yaklaştırmak, o "anı" yaşatmak ilkesini gütmüştür. Özellikle kullandığı malzeme ve sunum tekniği sanatın geleneksel anlayışını da sorgulamaktadır. Hirst'ün bütün kodlarıyla ezberimizde muhafaza ettiğimiz heybetli bir hayvanı, Dushamp'ın Pisuvar'ı (kendisi, olduğu gibi, müdahale edilmemiş) basitliğinde ve etkinliğinde bir teknikle önümüze sürmesi o zamana kadar çağdaş sanatta uygulanmamış bir tekniğe ve malzemeye şahit olmamıza neden olur. Bu sanatın malzeme kullanımının da sınırlarının tekrar tartışmaya açılmasını da sağlamıştır. Çalışmalarını üretirken Hirst, çok farklı endüstriyel malzemeler kullanmış ve farklı disiplinlerden de yaralanmıştır. Tank serilerini oluştururken cam, boyalı paslanmaz, çelik, silikon, akrilik, tek filamanlı paslanmaz çeliğin yanı sıra

inek, buzağı, koyun, domuz, zebra, at gibi ölü hayvanlar veya karkasları sanat nesnesi olarak formaldehit çözeltisi içerisinde sunmuştur.

Vitrin serisi çalışmalarında kan, gövdelerinden ayrılmış hayvan başları, kelebekler kurtçuklar, sinekler, kül tablaları, sigara paketleri, izmaritler, insan ve hayvan iskeletleri, masa, sandalye gibi nesne ve objelerle cam kafesler içerisinde ölüme dair, kurgular gerçekleştirmiştir.

Vanitaya yaptığı göndermelerle ürettiği kurukafa serilerinde, renkli boyalarlarla merkezkaç kuvvetinin oluşturduğu tasarımların yanı sıra elmaslarla bezenen kurukafalar ölüm ve yaşamın estetik yargılarını kullanarak dizayn etmiştir.

Görüldüğü üzere Hirst'ün malzeme seçimi, çalışmalarını sunma biçimi, izleyici için birer uyarıcı ve bağıran bir etki niteliği taşır. Çünkü bir inek yavrusunun öylece sıvı dolu bir tankın içinde bütün gerçekliği ile karşımızda durması, izleyicinin onu basit seyirlik malzeme gibi algılanmasının ötesinde bir durumdur. Böylelikle Hirst, izleyiciye önce şok, hiçlik, boşluk, korku, yapıt ve izleyici arasında duygudaşlık kurup kurmama arasında ikilemde kalma duygularını yaşatır.

Bilim ve sanatı, ölüm çatısı altında buluşturan Hirst'ün de değindiği bir düşünce de, ölüme bu kadar yakın olmanın ölümü anlamaktan ziyade yaşama daha yaklaşmak ve paralelinde kendimize olan beğenimizin artmasını sağlamakta olduğudur. Fakat Hirst'ün çalışmalarına mercek tuttuğumuzda, çalışmalarının etrafında dolaşma imkânı, izleyiciyi gittikçe etkisi altına alarak "Memento mori" düşüncesiyle baş başa bırakır. Ve bize bu fikre alışmamıza hatta bu fikrin zamanla önemsiz bir hal almasına neden olur.

Biz bilinmezlik ve yok olma fikrinden, yok oluşun yarattığı korku ile karşı karşıya kalmaktan uzak duran ölümlüler için ölümle yüzleşmek zordur, ancak ölümü ele alan çalışmalarla yüz yüze gelmekte bir o kadar zordur. Ölümü, konu edinen çalışmalarda sanatçının bizlere bıraktığı seyir durumunda yaşanılan acı, şiddet boyutunda dozajı artan bir duygu durumuna ya da kişisel farkındalık durumuna göre değişen türden olmaktadır. Ancak yine de ölüm karşısında tüm insanlığın mutlaka kırıldığı bir nokta bulunmaktadır. Bu noktada aslında Hirst'in çalışmaları, ölüme

karşı bir nesne üreterek varlık olgusunu göstermektedir. Bu yüzden Hirst'in her hangi bir canlıyı bize cansız edenini bütün çıplaklığıyla pürüzsüz temiz ve tam teşekküllü mimikleriyle gözlerimizin önüne sürmesi, bizim için hem ölümlü olmanın belgeleri, hem de var olmanın kanıtı gibidir. Koca bir tankın içinde kaplan köpek balığının havada asılı olarak bütün detaylarına şahit olmamız, bizi bir tehlikeye karşı uyaran bağırtı gibi kulağımızda çınlayan bir metafordur.

Hirst'in çalışmaları, yok olmanın karşısında var olmayı, ölüm karşısında yaşamı, hiçlik karşısında varlığı, soyut şeyler karşısında somut varlıkları temsil ederler. Hirst'ün en bilindik çalışmalarını estetize ederek sunması, hayatın son bulmasının öncesinde geçirilen bedeni rahatsızlık, acılar vb. durumların göz ardı edilmesi ile sonuçlanabilecek bir algının oluşmasına neden olmaktadır. Fakat daha sonraki çalışmalarında kullandığı hayvanları ortadan kesilmiş halde formaldehit sıvısı içinde sergilemesi bizi bu estetik ve arınıklık duygusundan uzaklaştırır.

Sonuç olarak Hirst, izleyiciyi sanat yapıtının anlamını belirleyen olguları sorgulamaya iten, bu folmaldehit dolu tanklarda, köpek balığı, inek, kuzu gibi hayvan ölüleri kullandığı enstalâsyonlarla, değerli taşlarla oluşturduğu kurgularla, (mücevherle kaplı kurukafa) klasik ifade biçimlerinden çok farklı anlam ve teknik araçlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Hirst, çağdaş sanatta, kendini ifade ederken, farklı anlatım ve malzeme teknikleri çok çeşitlendirmiş zenginleştirmiştir. Hirst, bu farklı malzeme ve teknik yöntemlerini daha çok estetik kaygılar güttüğü izlenimi verilese de izleyiciyi bu malzeme çeşitliği ve etkili anlatım yollarını kullanarak, karşı karşıya bırakıldıkları yapıtın içindeki ikon yerine olup olmama duygusu arasında bir ikilimde bırakır. Bu ikilemde kalma durumu ölümden çok, içimizde ki yaşama ve yaşatma duygusunun ağır basmasına da yardımcı olur. Çünkü Hirst, ölümden çok yaşantı öğesine vurgu yapar.

KAYNAKÇA

Acar, Barış (2007). Artist Actual,3, s:30-34

Ağluç, Leyla (2013). Mediterranean Journal of Humanities mjh.akdeniz.edu.tr III/1, s:1-14 Sanat Yaratıcılık Bağlamında İnsan ve Yaratma Güdüsü Art Creativityand Creation in the Context of Human Motive

Akar, Elif (2007). Bertrand Russell'da Ölüm Ve Ölüsüzlük Problemi, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Akar, Elvan (2007). Bertrand Russell'da Ölüm Ve Ölümsüzlük Problemi, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

Akar, Ali, (2002), Postmodern Görüntü, İstanbul, Bağlam Yayınları, İkinci Basım

Akay, Ali, (2005), Postmodernizm, İstanbul, L.M. Yayıncılık

Akbaş, Muhsin (2002). Yahudi ve Hıristiyan Düşüncesinde Ölüm Sonrası Hayat ve Diriliş İnancının Dini ve Teolojik Temelleri, Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, 15, s: 37-60, İzmir.

Akbaş, Neşe Dilay (2006). Ölümü Görselleştirmek, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 2, ISSN 1307-9840, Dokuz Eylül Üniversitesi,İzmir.file:///C:/Users/Pilot/Desktop/TEZ%20DÖKÜMAN/2.%20Say__[#234743]-203639.pdf

Akçetin, Nurhayat Çalışkan (Haziran-2010). Heidegger'in Düşüncesinde "ölüm", Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Adıyaman.

Aksoy, Mehmet (2014). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Güzel Sanatlar Anabilim Dalı Resim Bilim Dalı Rönesans Resim Sanatı'nda Ölüm Teması Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.

Akyürek, Engin, (1994), Ortaçağdan Yeniçağa Felsefe ve Sanat, İstanbul, Kabalcı Yayınevi

Alatlı, Alev (2011). Batıya Yön Veren Metinler, s:417, İstanbul: Alfa Yayınları.

Alptekin, Kamil (2008). Sosyal Hizmet Bakış açısından Genç Yetişkinlerde İntihar Girişimlerinin İncelenmesi: Bir Model Önerisi, Doktora Tezi, Ankara.

Altıparmak, Kerem, Üçpınar, Hülya (Mayıs-2008). İşkenceyi Önlemede Ortak Akıl, Türkiye İnsan Hakları Vakfı Yayınları, 55, Ankara

Antmen, Ahu (2016). "20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar", İstanbul: Sel Yayıncılık

Arsal, Sabri Maksudi (1948). Umumi Hukuk Tarihi, s:120-121, İstanbul.

Artist Actual Dergisi, (Şubat-Mart 2009), Sayı:19,İstanbul

Atakan, Nancy (1997). Arayışlar "Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar", İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.

Ateş, Ali Osman (Temmuz-Aralık-2002). İlahi Dinlerin Ortak Değerleri, Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:2, Sayı:2.

Ateşoğulları, Kamil (1997). Bir İnsanlık Suçu: Ölüm Cezası, s.1, Ankara: Ayrıntı Yayınları

Atin,(2002).İşkenceninTarihi,http://www.atin.org/detail.asp?cmd=articledetail&articleid=423, Erişim: 14.06.2014, 02.51

Aydın, Ayhan (2002), Yaşadığımız Dünya, İstanbul: Alfa Yayınları.

Aygül, Levent (2007). 20. Yüzyıl Batı Resim Sanatında Dinsel İmgeler, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007

Baki, (Mart-Nisan-1994). İntihar: 'Şimdi' 'Burada' olmanın özel yanıtları. Promete Ankara: ABC Matbaası.

Baudrillard, Jean (2002). Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm, (Çev: Oğuz Adanır), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Baudrillard, Jean,(2004), Kötülüğün Şeffaflığı, (çev.Işık Ergüden), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, Üçüncü Basım

Baudrillard, Charles, (2003), Modern Hayatın Ressamı, İstanbul, İletişim Yayınları

Baudrillard, Jean, (2003),Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu, (Çev:Adanır, Oğuz), Ankara, Doğu Batı Yayınları

Bauman, Zygmunt (2000). Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri, (Çev: Nurgül Demirdöven), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Bauman, Zygmunt,(2003), Modernlik ve Müphemlik, (çev.İsmail Türkmen), İstanbul , Ayrıntı Yayınları

Bayındır, Tolga (2010). Ölüm Karşısında Ahmet Hamdi Tanpınar, Kırklareli.

Bayrak, Bengisu (2012). "Çağdaş Sanat Pazarında Bir Marka Olmak: Bir Vaka İncelemesi Olarak Damien Hirst", Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2 s: 240-255, Konya.

Bayrak, Bengisu (2012). Çağdaş Sanat Pazarında Bir Marka Olmak; Bir Vaka İncelemesi Olarak Damien HIRST, Nevşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2, s:240-255. Beykent Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Başarır, Gülgün, (2009), Dolayısıyla Sanat, İstanbul, SCALA yayıncılık

Batur, Enis, (2000), Başkalaşımlar I- X, İkinci Baskı, İstanbul, Yky yayınlarık

Beksaç, Engin (1995). AvrupaSanatı'na Giriş, s:79, İstanbul: Engin Yayıncılık.

Berger, John, (2007), O Ana Adanmış, (Çev. Yurdanur Salman, Müge Sökmen) İstanbul, Metis Yayınları

Berger, John, (2002), Görme Biçimleri,(Çev. Yurdanur Salman) İstanbul, Metis Yayınları

Bernadac, Marie-Laure, Picasso: Dahi ve Deli, Genel Kültür Dizisi, Yapı Kredi Yayınları, t.y

Berman, Marshall, (2008), Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, (Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker), İstanbul İletişim Yayınları

Best Steven, Kellner Douglas (1998). "Postmodern Teori", (Çev.: Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Beyoğlu, Aylin (2016). Sanat Eğitiminde Nesne Kavramı ve Nesne Olarak Seçilen Sandalyenin, Sanatçıların Yapıtlarında Mekânla Ele Alınış Biçimleri, Değerlendirme; Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi, İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 17, Sayı 2, s: 181-198, DOI: 10.17679/iuefd.17262419, Trakya Üniversitesi, Edirne.

Buchholz, Elke Linda, Zimmerman, Beate,(2005),Picasso, Mini Sanat Dizisi, (Çev. Mine Dumanoğlu),Literatür Yayıncılık

Bloch, Ernest (2010). Rönesans felsefesi, 2.basım, (Çev.: Hüseyin Portakal) , İzmir: Cem Yayınları.

Bollnow, OttoFriedrich (2004). Varoluş Felsefesi, (Çev.: Medeni Beyaztaş), İstanbul: Efkâr Yayınları.

Bowker, John (1993). TheMeaning of Death, Cambridge, (Çev.: Adnan Bülent Baloğlu ,Murat Yıldız), Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,9, s: 363-390,İzmir.

Bozkurt, Bülent (1993). "Sanat, Aşk ve Ölüm Üzerine Bir Not" Anadolu Üniversitesi, Anadolu Sanat Dergisi, 01, 52.(Erişim Tarihi: 12.06.2017).

Bozkurt, N.(2008). "Macabre". Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt:2,s:971. İstanbul: YEM Yayınları.

Brihaya, Jean (1992). Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi Mecmuası, Ölüm ve Yaşamla İlgili Felsefi Ve Ahlaki Sorunlar, Beyin Ölümü, (Çev: Ender Arkun), Cilt 45, sayı 2.

Brown, Norman (1996), Ölüme Karsı Hayat, (Çev: Abdullah Yılmaz),İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bulduk, Bülent (2017). "Yeni Kavramsalcılık: Jeff Koons, Damien Hirst, Sherrie Levine, Cindy Sherman", Ulakbilge, Cilt: 5, Sayı: 18, Vol: 5, Issue 18 2017:1943

Bumin, Tülin (2005). Ortaçağdan Günümüze "Modernite": Doğuşu ve Doğası, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 7, s: 13.

Burke, Peter (2003). Avrupa'da Rönesans Merkezler ve Çeperler, (Çev.: Uygar Abacı), İstanbul: Literatür Yayınları.

Claudon, Francis (1998). Romatizm Sanat Ansiklopedisi, (Çev.: Özdemir İnce,İlhan Usmanbaş) İstanbul: Remzi Kitapevi,

Caussou, Jean, (1998). Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, (Çev.: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş) İstanbul: Remzi Kitapevi,

Cevizci, Ahmet (1997). Felsefe Sözlüğü, 2.Baskı, Ankara: Ekin Yayınları.

Cevizci, Ahmet (2005). Felsefe Sözlüğü, 6. Baskı, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Cogito, (Güz 2003), Kan Damardan, Üç Aylık Düşünce Dergisi, Sayı, 37, İstanbul, YKY Yayınları

Champdor, Albert (2006). Mısır'ın Ölüler Kitabı,(Çev: Suat Tansuğ), İstanbul: Madde Yayınları

Clark, Toby (2004) Sanat ve Propaganda, (Çev.: Esin Hoşsucu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Corey, G. (1990). Theoryandpractice of counselingandpsychotherapy (3rd Ed.) Pacific Grove, California: Brooks/Cole Publishing Company.

Cufta, Muharem (2014) . Kanser Hastalığı İle Başa Çıkmada Dini İnanç Ve Tutumların Rolü (Kosova Örneği) Doktora Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Psikolojisi Bilim Dalı Tezli Yüksek Lisans, Uludağ Üniversitesi, Bursa.

Çağdaş Sanat Hakkında Bilmemiz Gereken Herşey, t.y. Tempo yayınları

Çoruhlu, Yaşar (2006). Sanat Dünyamız 'Ezoterizm ve Sanat, s: 110. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık

Çuhacı, Gülizar (1999). Yirminci Yüzyılın Son Çeyreginde Sanatta "Ölüm"Konusu, Yayınlanmamıs Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Çuhacı, Gülizar (1999). Yirminci Yüzyılın Son Çeyreğinde Sanatta Ölüm Konusu, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Dahl, M. E.1962, TheResurrection of the Body, SCM Press, 37. London

Dalkıran, Ahmet (2006). Günümüzde Soyut Sanat Anlayışının Eğitim Fakülteleri Resim- İş Öğretmenliği Anabilim Dalları'ında Resim Ana Sanat Atölye Derslerine Yansıması, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya

Davies, C. G. (1972). "FactorsLeadingtotheEmergence of Belief in the Resurrection of The Flesh," TheJournalofT/ıeological Studies, 23, 448.

Dereköy, Sefa (2013). Rönesans Aslında Bir Reendülüsans Mı? Actually, Is Renaıssance An Reandalusıanısm, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (The Journal of International Social Research) Cilt: 6 Sayı: 26 Vol: 6 Issue: 26, www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

Dereköy, Sefa (2013). Rönesans Aslında Bir Reendülüsansmı?, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 6 Sayı: 26, s:144.

DiMaio DJ, DiMaio VJM., 1993 ForensicPathology. CRC Press, Boca Raton AnnArbor - London - Tokyo, 1-41.

Dixon, Graham Andrew (2010). Sanat Atlası, Ankara: Boyut Yayınları.

Dönmez, İrfan (2013). "Guncel Sanat: Genç Britanyalı Sanatçılar (Yba-Young British Artists) İçin Tanımlama", Sanat Tasarım Ve Manipülasyon Sempozyum Bildiri Kitabı, s: 77-82

Dönmezer, Sulhi Erman (1986). Sahir, Nazari ve Tatbiki Ceza Hukuku, İstanbul, II, 637-638.

Dursun, Olcay (2003). Ortaçağ'dan Günümüze Resim Sanatında Ölüm Kavramı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Elmas, Hüseyin (2006) ''Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu ", Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 15, s:281-298, Selçuk Üniversitesi, Konya.

Ergüven, Mehmet, (2000) , Başkalaşımlar I-X, İstanbul, YKY Yayınları

Ergüven, Mehmet, (1992), Yoruma Doğru, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları

Ergüven, Mehmet,(2007), Görmece, İstanbul: Metis Yayınevi

Eser, Oktay (2010) Rönesans Düşüncesinin İlk Kurbanı, Bir Çevirmen: Étienne Dolet İdeolojik Çeviri Kararlarına Eleştirel Kuramın Tuttuğu Işık, Çevirmenin Notu Dergisi, Sayı:10

Farting, Stephen (2014). Sanatın Tam Öyküsü, (çev.: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Fisher, Ernst (2005). Sanatın Gerekliliği, (Çev.: Cevat Çapan), İstanbul: Payel Yayınları.

Featherstone, Mike, (2005), Postmodernizm ve Tüketim Kültürü, (Çev. Mehmet Küçük) ,İstanbul, Ayrıntı Yayınları

Felsefe Logos,(2000), Ölümün Felsefesi, Üç Ayda Bir Çıkan Ortak Kitap, Bulut Yayınları

Freeland, Cynthia (2008). Sanat Kuramı, (Çev.: Fisun Demir),Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Fromm, Eric (1991). Psikanaliz ve Din, (Çev.: Elif Erten), İstanbul: Arıtan Yayınları.

Gençtan, Engin (1974). Varoluşçu Psikolojinin Temel İlkeleri, Cilt: 7 Sayı: 1.

Gençtan, Engin (1980). Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 13,1.

Gençtan, Engin, (1996). Psikanaliz ve Sonrası, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Gibbs, HW. (1998). Achterberg, J. Spritualvaluesanddeathanxiety: Implicationsforcounselingwith terminal cancerpatients, Journal of CounselingPsychology, 25(6):563-569.

Gombrıch, E.H. (1999), Sanatın Öyküsü,(Çev.: Ömer Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Göç, Murat (2003). 1990'larda Toplum, Birey ve Ölüm Kavramlarının Amerikan Popüler Kültürüne Yansımaları, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İzmir.

Grzymkowski, Eric (2016). Leonardo Da Vinci'den Andy Warhol'a Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey, Sanat 101, (Çev. Orhan Düz), İstanbul: Say Yayınları.

Güler, Mehmet, Özgenç, Neslihan (Aralık-2016). Sosyal Bilimler Dergisi / TheJournal of Social Science,9, s: 86-96, İnönü Üniversitesi, Malatya.

Hançerlioğlu, Orhan (1978). Felsefe Ansiklopedisi, C.5, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hançerlioğlu, Orhan, (Haziran 1998), Düşünce Tarihi,7. Basım, İstanbul: Remzi Yayınevi

Illich, Ivan (2004). "Ölüme Karsı Ölüm", COGITO, Ölüm: Bir Topografya,40, s:107-120, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İskender, K. (2008).”Töre Resmi”. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Basım, 3 Cilt, s: 15-28-29 İstanbul: YEM Yayınları.

İpşiroğlu, Nazan, Mahzar, t.y., Sanatta Devrim, İstanbul, Ada Yayınları

Kale, Nesrin (1992). Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, Cilt 25, Sayı 2, Çevrildiği kaynak: Nicola, Abbagnano, Trans.NinoLangiulli, Hümanism, TheEncylopedia of Philosophy, TheFreePress, U.S.A., 1976

Kapan Ezici, Ayla (2005). Anadolu Psikiyatri Dergisi, 6, s,122-127.

Kara, Devabil (1993). Sanatçı Kişiliğinde Psikolojik Algı ve Yaratma, Yayımlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kara, Zülküf (2009). Ölüm Fenomeni Üzerine Bir Din Sosyolojisi Araştırması – Kayseri Örneği, Kayseri.

Karaca, Faruk (2000). Ölüm Psikolojisi, İstanbul: Beyan Yayınları.

Karaca, Faruk (2000). Ölüm Psikolojisi, İstanbul: Beyan Yayınları.

Kaya, Gülveli (Temmuz-2009). Yönetim Biçimlerinin “Beden” Üzerindeki Etkileri ve Sanata Yansımaları, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 2, s: 12.

Koçak, Dilek Özhan (2012). “Sinemada Postmodernizm”, İstanbul: Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

Kramer, Samuel Noah (1999). Tarih Sümer'de Baslar, (Çev.: Hamide Koyukan), ISBN:975.7942.90.1 İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Kramer, Samuel Noah (2002), Sümerler, (Çev.: Özcan Buze), 1.Basım, ISBN:975.8240.10.2, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Kraus, Peter (2006). “Ölüm ve Metafizik –Hiçlik Üzerine Varlığın Anlamı Üzerine Heidegger”. Malpas, Jeff – Solomon, Robert C. (Ed), Ölüm ve Felsefe (Çev.: Nur Küçük), s: 194 220, İstanbul: İthaki Yayınları.

Kurt, Seher,(2000), Resimde Lirik-Soyut Eğilimler, Dokuz Eylül,Üniverstesi Resim Anasanat Dalı,Resimde yeterlilik Tezi, İzmir

Kuspit, Donald,(2006) Sanatın Sonu, (Çev. Yasemin Tezgiden), İstanbul Metis Yayınları

Kübler Ross, Elisabeth (1997). Ölüm ve Ölmek Üzerine (Çev.: Banu Büyükal), İstanbul: Boyner Holding Yayınları.

Lucie-Smith, Edward (2004). “20. Yüz Yılda Görsel Sanatlar”, (Çev.: Ebru Kılıç ve diğerleri), Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul.

Lynton, Nobert (2004). Modern Sanatın Öyküsü (Çev.: Cevat Çapan, Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitapevi.

Madra, Beral, (2003), İki Yılda Bir Sanat, İstanbul, Norgunk Yayıncılık,

May, Rollo, (2003), Yaratma Cesareti, (çev. Alper Oysal), İstanbul, Metis Yayınları

Muller, Joseph, Emili. (1972), Modern Sanat, (Çev.: Mehmet Toprak) , İstanbul: Remzi Kitapevi.

Özbudun, Sibel (Ağustos-2010). Bilim ve Gelecek, 78,s: 45.

Özkan, Mustafa- Erdoğdu, M.Yüksel (2007). Farklı Dini İnanışlardaki Bireylerin Ölüm Kaygıları ile Ruhsal Belirtiler ve Sosyo-Demografik Değişkenler Arasındaki İlişkiler, İnönü Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi, 14(3),s: 171-179, İnönü Üniversitesi, Malatya.

Özkaya, Serkan, (2000). Sanatta Deha ve Yaratıcılık, İstanbul, Pan Yayıncılık

Petrov, Grigoriy, (1979). Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları,(çev: Hasip Aytuna), İstanbul:İnkilap ve Aka Kitapevleri

Ponty, M. Merleau, (2006). Göz ve Tin, İstanbul: Metis Yayınları.

Read, H. (1954). Art and the Evolution of Consciousness, The Journal of Aestheticsand Art Criticism, Vol. 13, No. 2, (Dec., 1954), pp. 143-155, Publishedby: Blackwell Publishing on Behalf of The American Societyfor Aesthetics, Jstore

Read, Herbert, (1981), Sanat ve Toplum, Ankara, Umran Yayınları

Rona, Z. (2008). “Vanitas”. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Basım, 3. Cilt, s: 1576, İstanbul: YEM Yayınları.

Rowlands, John, (1988). The Age of Dürer and Holbein, German Drawings 1400-1550. London: British Museum Publications. p. 56. ,LouiseCarroll,Jane;Stewart,AlisonG.(2001) http://www.answers.com/topic/michael-wolgemut#ixzz387nFPuyu Erişim:15.03.2014, 20:24

Sanat Dünyamız, (Yaz 2005), Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı:95, ISSN 1300-2740, İstanbul: YKY yayınları

Sayan, Erdinç, (Aralık-2008). Hiçlik’ğin Anlamı, Bildiri Özetleri Kitapçığı, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.

Sayın, Zeynep,(2013),İmgenin Pornografisi, İstanbul, Metis Yayınları

Schlagman, Richard (2011). The Art Museum, Phaidon, New York.

Smith, L. Edward, (2006). Art Today, Phaidon, New York.

Sönmezer, Gizem (2014). "Sembolist Resimde Mistik Bir Öge Olarak, Peyzaj'' Sunu Fotoğraf Dergisi, Sayı 90 Emel Karakozak "Sanatta Temsil ve Mimesis" ,Syf:9-11 http://www.afad.org.tr/yukleme/sunu/sunu-haziran-2016-sayi-90.pdf

Südor, Gülseren (2006). Temel Sanat Eğitimi, s: 167-196, İstanbul: Tiglat Yayıncılık.

Şonko, Lucia,(2015),Çağdaş Sanatta Ölüm Kavramı, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi

Şimşek, Mehmet, Süryanilerde Ölüm, www.suryaniler.com/makalehavuzu/makale18.pdf

Tanhan, Fuat, Arı, Figen (Aralık-2006).Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi. Cilt:II1, Sayı:II, Makale: 34-43-44-55, http://efdergi.yyu.edu.tr

Tansuğ, Sezer (1986). Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, Sezer (2006). Resim Sanatının Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tarçın, Gülsüm (Haziran-2017). Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 51, s. 265-284 / Article Arrival Date Çukurova Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Adana.

Timuçin, Afşar,(2002), Düşünce Tarihi 1, İstanbul, Bulut Yayınları, Genişletilmiş 4. Baskı

Timuçin, Afşar, (Nisan-2003), "Korkunun Felsefesi", Felsefelogos, 20, s: 33-38, ISBN: 975.286.046.X İstanbul: Bulut Yayınevi.

Toprakkaya, Arslan, (2004). Heidegger`de Ölüm Kavramının Analizi, sayı 29.

Tunalı, İsmail (1989). Felsefenin Işığında Modern Resim, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, Adnan, (1998), Çağdaş Sanat Felsefesi, İstanbul, Remzi Kitapevi

Turani, Adnan, (2004). Dünya Sanat Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türkdoğan, Tansel, (2004). Çağdaş Sanat, Ankara: Piramit Yayıncılık

Türkyılmaz, Ümran, (2003). Albert Camus'un Caligula'sında Yaşam Ölüm Diyalektiği, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi 43,s.109-118, Ankara.

Topaloğlu, TDV İslâm Ansiklopedisi, 2007, 34. Cilt:32,34

Touraine, Alain, (2004), Modernliğin Eleştirisi, (çev. Hülya Tufan), 5. Baskı, İstanbul: YKY yayınları

Ulus, Ayşe, (2015). "Bir beden neler yapabilir?" Sorusunun Biyoetiksel Yansıması ya da Ölüm ve Yaşam Üzerine Felsefi Bir Soruşturma Bioethicalresonance of thequestion "what can a body do?" or a philosophicalinvestigation on life anddeath, Türkiye Biyoetik Dergisi, Vol. 2, No. 2, 90-103 http://www.journalagent.com/tjob/pdfs/TJOB-66376-REVIEW-USLU.pdf

Wallis Budge,E.A, (2001). Mısır'da Ölüm Sonrası Fikri, Ege Meta Yayınları.

Wilson, Michael, (2015), Çağdaş Sanat Nasıl Okunur,21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak, İstanbul, Hayal Perest Yayınevi

Wheeler, Mortimer (2004). Roma Sanatı ve Mimarlığı, (Çev.: Zeynep Koçel Erdem), İstanbul: Homer Kitabevi.

Worringer, Wilhelm (1993). Soyutlama ve Özdesleyim, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Worringer, Wilhelm (1993). Soyutlama ve Özdesleyim, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Wölfflin, Heinrich (1990). Sanat Tarihinin Temel Kavramları, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yakupoğlu, Mukadder (1995). "Nietzche ve Battaile'da Varolus, Ask ve, Ölüm",COGITO, Ask, 4, s: 41-45, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yakupoğlu, Mukadder, (2001). Varoluş Ahlak ve Ölüm, Ankara: Mor Yayınları.

Yalom, Irvin, (1999). Varoluşçu Psikoterapi, (Çev.: Zeliha İyidoğan Babayiğit), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Yılmaz, Mehmet, (2013). Modernizden Postmodernizme, Ankara: Ütopya yayınevi

Zerzan, John (2004). Gelecekteki İlkel, (Çev.: Cemal Atila), 2.Baskı, ISBN: 975.7005.19.3, İstanbul: Kaos Yayınları.

Zizek, Slavoj (2003). Kırılgan Mutlak, (Çev.: Mehmet Öznur), 1. Basım, ISBN: 975.92712.0.6, İstanbul: Encore Yayınları.

Zizek, Slavoj (2004). "Ölümün Acımasız Askı", Cigoto, Ölüm: Bir Topografya, Sayı:40,syf: 70-91, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

http://www.e-skop.com/skopbulten/damien-hirst-ve-sanat-piyasasindaki-buyuk-soygun/607 (ErişimTarihi:29.03.2018)

http://www.hurriyet.com.tr/gundem/fransiz-ihtilali-nedir-fransiz-ihtilali-ne-zaman-ve-neden-oldu -40743686 (Erişim Tarihi : 23.07.2018)

http://www.yenimakale.com/ilk-din-kitabi.html (Erişim Tarihi:29.03.2018)

https://www.turkcebilgi.com/amerikan_devrimi (Erişim Tarihi: 10.06.2018)

http://www.medinfo.hacettepe.edu.tr/duyuru/TIB_2005.pdf
(ErişimTarihi:29.06.2016)
http://www.sanatlog.com/sanat/resimlerdeki-korku-bolum-1/
(Erişim Tarihi: 24.07.2017)
http://www.tulaybaybag.com/index.php?option=com_content&view=article&id=78&Itemid=252 (Erişim Tarihi: 11.05.2017)
http://agustosbuyucusu.blogspot.com.tr/2010/01/koimesis-meryemin-olumu.html
(Erişim Tarihi: 12.06.2017)
https://onokart.wordpress.com/category/bati-resim-sanatitarihi/
(ErişimTarihi:22-07-2017).
http://content.lms.sabis.sakarya.edu.tr/Uploads/29816/49359/snt_102_ders_5.pdf
(Erişim Tarihi: 21.06.2017)
http://www.sanatduvari.com/isanin-cilesi-la passion/ (Erişim Tarihi: 23-072017)
http://aylaksanat.blogspot.com.tr/ (Erişim Tarihi:14.07.1018)
http://t24.com.tr/k24/yazi/3,1058 (Erişim Tarihi: 23.06.2017)
https://www.sanatabasla.com/2015/06/17/pieta-giovanni-bellini/
(Erişim Tarihi:12.07.2017).
http://www.ulakbilge.com/ (Erişim Tarihi:03.06.2019)
http://www.damienhirst.com (Erişim Tarihi:23.05.2017)
http://izlekler.com/gunumuz-sanatinda-olum-temasi/ (Erişim Tarihi:06.06.2017)