

Derleme Makale

Ölünün Ölümüne Teslim Edilişi: Çağdaş Sanatta Ölümün Biricikliği

Ayşegül DÜŞEK ERKEN

ORCID NO: 0000-0002-8284-3727

*Sanatta Yeterlilik Tez Öğrencisi, ayseguldusek@gmail.com, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Bölümü

Öz

Canlı organizmaların biyolojik işlevselliğinin geri döndürülemez şekilde sona ermesini ifade eden ölüm, biyolojik bir olgu olmanın ötesinde insanlık tarihinin en önemli dinamiklerinden birini oluşturur. Her organizmanın sahip olduğu doğal yaşam süresi, yalnızca bu sürecin doğal olarak sona ermesiyle değil, çeşitli nedenlerle ölümle sonuçlanma olasılığıyla da insan türü için kaçınılmaz bir korku yaratır. Hayatta kalma içgüdüsünü harekete geçiren ölüm gerçeği, tıptan teknolojiye kadar yaşamın tüm alanlarındaki iyileştirme çabasını ve sürekli bir gelişimi mecbur kılar. Aynı zamanda sanat, edebiyat, felsefe gibi alanlar için vazgeçilmez bir tema olarak öne çıkar. Bu çalışmanın amacı; ölümün kaçınılmaz varlığının, çağlara göre değişen sanat anlayışı doğrultusunda tematik olarak incelenmesidir.

Anahtar Kelimeler: geri dönüşüm, cam, seramik, cam hamuru, sanat

Review Article

The Delivery of the Dead to Death: The Uniqueness of Death in Contemporary Art

Ayşegül DÜŞEK ERKEN

ORCID NO: 0000-0002-8284-3727

*Proficiency in Art Student, ayseguldusek@gmail.com, Marmara University, Faculty of Fine Arts, Dept. of Painting

Abstract

Death, which refers to the irreversible termination of the biological functionality of living organisms, is not only a biological phenomenon but also one of the most important dynamics of human history. The natural life span of every organism creates an inevitable fear for the human species, not only with the natural end of this process but also with the possibility of death due to various reasons. The reality of death, which activates the survival instinct, necessitates improvement efforts and continuous development in all areas of life, from medicine to technology. It also stands out as an indispensable theme for areas such as art, literature, and philosophy. The purpose of this study is to examine the inevitable existence of death thematically in line with the understanding of art that changes according to the ages.

Keywords: death, philosophy, contemporary art

1. GİRİŞ

Ölüm, canlı bir organizma olmanın doğal bir sonucudur. Ölümün, biyolojik gerçekliğin ötesinde bir kavram olarak nasıl yorumlandığı farklı boyutları olan bir konudur. Ölümlü olmanın getirdiği kaygı ve ölümle medeniyet arasındaki ilişki disiplinlerarası okumayı da kaçınılmaz hâle getirmektedir.

Ateşin keşfi, medeniyetin kurulmasındaki ilk büyük adım olarak insanlık tarihindeki yerini alır. Alet kullanımı, ince motor becerilerin gelişmesi, bilişsel devrim ve diğer dinamiklerin birlikte değerlendirilmesi, bu keşfi daha anlamlı kılar ve insanı doğa karşısında avantajlı konuma getirir. Ateş aracılığıyla kazanılan bu avantaj, aynı zamanda ölüm karşısında kazanılan bir avantajdır. Ateş, olası ölüm ihtimallerini azaltmak konusunda epey hünerli bir keşiftir. İnsanlar, bu keşif aracılığıyla yaşamla ölüm arasına mesafe koymanın bir yolunu bulmuşlardır.

Ölüm, genel olarak en basit tanımıyla yaşamın sonlanmasına karşılık gelse de her insan için biriciktir. Ölüm karşısında merasim, yas ve ritüellerin oluşmasında, inanç ve kültür kadar sanat da önemli bir rol oynamıştır. Bu çalışma; ölümün kaçınılmaz varlığının, çağlara göre değişen sanat anlayışı doğrultusunda tematik olarak incelenmesini amaçlamaktadır.

2. ÖLÜM SONRASI: RİTÜELLER VE İNANÇLAR

Canlılığını yitirmiş beden, sona ermiş yaşamdan geriye kalan biricik formdur. Dolayısıyla ölünün bedeni, yaşam ve ölüm arasındaki ilişkinin en açık hâli olarak bir temsil olmanın ötesindedir. Nefes alan, konuşan, eylemleri ve kimliği olan varlık, ölümün doğal döngüsüne teslim olmuş; canlılığın yitimiyle nesneleşmiş bir özneye dönüşmüştür. Yine de tüm canlı ölümlerinden daha ayrıcalıklı ve çetrefilli olan ölüm, insanın ölümüdür. Yaşamını yitiren beden, artık hiçbir geçerli yaşamsal dinamiğe sahip olmamasına rağmen nesneyle bir tutulmaz. Ölünün bedeni, kendini tekrar yaşamsal pratiğe davet eder. Bu pratik; insanlık tarihi kadar eski ölüm/yas törenleri ve cenaze ritüellerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bilinen en eski ritüellerden biri olan ölü gömmek; ölü bedenin diğer cansız varlıklarla aynı muamelede olmamasını açık bir şekilde göstermektedir. Bedenin uygun şekilde muhafazası birçok anlama geldiği gibi, ölü beden üzerinden gerçekleşen tüm anlatılar; inanç, kültür ve sosyal sistemlerin bir parçası olarak okunmayı mecbur kılar. Bilinen yaygın ölüm sonrası ritüellerden biri olan ölüyü gömme, Paleolitik döneme kadar dayandırılmaktadır. Neolitik döneme ait bulgularda ölümlerin hemen yaşam alanlarının altına gömüldüğü de

bilinmektedir. Bugün çok daha seyrek biçimde gerçekleşmesine karşın ölünün evin yakınına defnedilme geleneği, yerini sonraki dönemlerde nüfusun artışıyla beraber yerleşim yeri dışındaki mezarlıklara bırakmıştır (Özman, 2016, ss. 3-4). Ölülerin gömülmesi bilinen en yaygın uygulamaların başında gelse de, ölüyü yakma, sergileme, doğaya terk etme gibi gelenekler de ölüm sonrası ritüeller arasında yerini almıştır (Dastur, 2019, s. 35). Ölülerin mumyalanması, beden ya da defin alanının daha korunaklı hâle getirilmesi, ölü bedeninin yırtıcı hayvanlar tarafından parçalanmasına izin verildikten sonra defnedilmesi hatta Hyrkania halkı örneğindeki gibi, ölülerin bedenlerini parçalamak üzere köpek yetiştirilmesi, ölüm sonrası ritüellerin ne denli çeşitlilik gösterdiğini açıkça ortaya koymaktadır (Cicero, 2019, s. 109).

Ölüm sonrası ritüellerin bu denli çeşitlilik göstermesine karşın, ölüm sonrasına ait uygulamaların tümü, gelenek ve ritüellerin nasıl oluştuğuna dair ortak zemini kavramayı gerektirir. Bu zeminin özü, gelenek ve kültürleri oluşturan inanç sistemlerinde saklıdır. İnanç sistemleri, ölüm sonrası ritüellerin çoğunlukla belirleyicisi durumundadır. İnançlar, yalnızca ölü bedenle ilgili ne yapılacağını ve nasıl yapılacağını belirlemekle kalmamış; hayata geçirdikleri ritüeller sayesinde geriye kalan insanlar için bir tür dayanışma, son görevi yerine getirme, ölüm karısında duyulan endişe ve hüznü azaltma gibi kilit bir rol oynamıştır.

Ölümün yaşamı sona erdirmesi, ölüm sonrasında belirsizliği ve ölüm korkusunun getirdiği kaygı ve endişeler karşısında inanç sistemleri de önemli bir misyon yüklenmiştir. Bu rehberlik misyonu, toplumlarda ölüme duyulan kaygının yatışmasını sağlamaya yöneliktir. İnanç sistemleri, ölüm sonrasındaki dünyaya dair formel sistemler hâline gelmiştir (Spellman, 2017, ss. 129-130). Öbür dünya inancındaki, yaşamın/bilincin dünyevi formuyla olmasa da devam edecek olması fikri, ölümün sonluluğuna eşsiz bir alternatif yarattığından, hem psikolojik hem sosyal açıdan ölüm ve korku arasındaki ilişkiyi ılımlı bir havaya sokar. Öbür dünya tanımı, her ne kadar ölüm sonrası yaşamı ifade etse de, bu durum teoride ve pratikte farklılıklar gösterdiğinden, ölüm sonrası ritüeller de geniş bir çeşitlilikle gerçekleşir. Ölümünden sonraki hayatın; bedene geri dönme, başka bir bedende/canlıda var olma, uhrevi bir âlemde ruhani bir canlı olarak mevcudiyet gösterme biçimindeki farklılıkları, defin ve cenaze kültürlerini önemli şekilde birbirinden ayırır. Cenaze ve sonrasına ilişkin ritüeller, ölen kişiyi son yolculuğuna uğurlama görevini yerine getirirse de, tüm bu geleneklerin geride kalanların dinamik yas ve kabul süreçlerinin bir parçası olarak gerçekleştiği de unutulmamalıdır. Ölüm sonrasındaki ritüeller, birçok kültür ve inanışta yalnızca defin işlemiyle son bulmaz. Cenaze sonrası

belirli zaman dilimlerine ait farklı ritüeller, yılın belli dönemlerinde tekrarlanan gelenekler, cenazelerin ziyaret edilmesi, ölümün sosyal bir olgu olarak dinamik bir çehreye taşınmasını sağlar. Ne var ki ölüm sonrası gelenekler, modern kültürde gittikçe tekdüzeleşmiştir. En eski çağlardan bu yana ölüm, ortak kültür için kilit bir rol oynarken, günümüz medeniyetlerinde çok daha dar bir çemberin içerisinde var olmuştur. Modernleşen dünyada, atalarımızdan farklı olarak ölüme karşı geliştirilen yöntem ve müdahaleler, ölümün içselleştirilmesi konusunda yapay bir duvar yaratırken; modern kültürün etkisiyle ölümün toplumca paylaşılmadığı basit törenlere dönüşmesine neden olmuştur. Ölüm sonrası, ritüellerden çok izlenecek hukuki bir prosedür ve temsilî bir inanç mahiyetinde küçük bir grupta gerçekleşmektedir. Kellehear'ın (2012, s. 377) bahsettiği gibi; insana ölüme refakat etme, ayin ve törenlerle ölünün uğurlanışı, yardımlaşma, tarih boyunca insanlık görevi ve toplumsal bir değer olarak yerini almıştır. Dolayısıyla ölümün; kültürel deneyim, ortak miras, hafıza ve dayanışmadan mahrum kalması, insanlık tarihi açısından önemli bir kayıptır.

3. SANAT VE ÖLÜM

İnsanoğlunun değiştirilemez ve tüm kültürlerce yadsınamaz olan biricik ölümlülüğü, ölümün sanat biçimlerinde cisimleştirilmesini ve sanat yapma ihtiyacını yaratan kaygıları beraberinde getirmiştir. Defin işlemlerinde kullanılan ölüm kültürüne ait imgelerin görselleştirilmesi, mezarların mimari unsurlara dönüşmesi, anıt ve tapınakların görsel yolculuğu, sanatın ölüme hizmetinin biçimsel varoluşunu akla getirir. Bu biçimsel varoluş, sanatta önemli bir ölüm kültürü karakteristiği yaratmaktadır. Ölüm ve ölüm sonrasında oldukça önemli olduğu Mısır medeniyetinde bu durum, heykel sanatını bir yaratı alanı olmanın ötesinde zorunlu bir ihtiyaca dönüştürmüştür. Ayrıca, kişilerin sevdikleriyle beraber gömülme ritüeli de zamanla acımasız bulunup terk edilmiş; bu ritüel, sanatçılar tarafından yaratılan imgelerde karşılığını bulmuştur. Dolayısıyla ölüme imgeleştiren sanatçılar, ölüm kültürünün de önemli bir aktörüne dönüşmüşlerdir.

İ.Ö. 1000 yıllarında Avrupa'da etkili olan Etrüsk sanatıyla beraber ölü yakma geleneği terk edilerek ölüyü gömme geleneğine başlanmış ve kubbeli oda mimarisi benimsenmiştir. Ölüm sonrası yaşama inanmayan Etrüskler, özgün bir heykel mimarisi geliştirerek ölen kişilerin hatırası olan heykeller yapmışlardır. Bu heykeller, yontu sanatında önemli bir yer tutarken; anıt kültürünün gelişmesi ile meydan ve şehirlerin şekillenmesinde de etkili olmuştur. Bugün başta Avrupa olmak üzere

dünyanın birçok şehrindeki meydan ve merkezlerin oluşumunda anıtlar önemli bir rol oynamıştır.

Etkin dinsel inanışlar insanlık tarihinde uzunca bir süre tüm alanlarda belirleyici konumda olmuştur. Kültür ve inanç bağlamında dönüşen sanatsal pratikler, Hristiyanlığın etkin olduğu yıllarda kendini bu inanca adapte ederek Hristiyan sanatının doğuşunu sağlamıştır. Hristiyan inancı kendini, ölüm sonrası yaşamın olduğu ve dünyanın geçici bir yer olarak vurgulandığı bir sistem olarak temellendirdiğinden, ölüm sanat için çok önemli bir temadır. Tapınak ve kültlerin yerini alan kiliseler, vaftiz evleri ve diğer dinî mimariler hızla yaygınlaşmıştır. Bu noktada sanat; mimari yapıların görselliğini şekillendirirken, *İncil*'de yer alan Hristiyanlık inancına dair sahnelerin resmedilmesiyle görsel zeminini yaratmıştır. Bu imge ve görseller; dinin kabul görme, kendini tanıtmaya ve yaygınlaştırılması konusunda önemli birer kaynak olmuştur. Hristiyan sanatında ölüm ve öbür dünya vurgusu, uhrevi hayatın etkili bir dille anlatıldığı resim geleneğinde önemli bir yer tutarken, İsa Peygamber'in tasviri de öne çıkar. Bu tasvirlerin önemli bir karakteristiği olan İsa'nın vecdi, belki de dünya tarihinde en çok ikonlaştırılmış ve resmedilmiş olan ölü bedendir.

Görsel 1. Giotto di Bondone, 1306, *Ölü İsa'ya Ağıt*

Kaynak:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Lamentation_\(The_Mourning_of_Christ\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lamentation_(The_Mourning_of_Christ)), Erişim Tarihi: 5 Aralık 2024

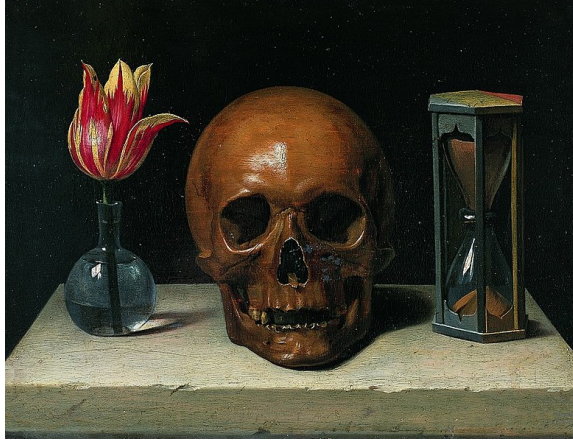


Dünyevi geçicilik teması, etkin Hristiyan düşüncesinin dinî tasvirleri içinde kendi sanatsal pratiğini yaratmıştır. Dinî öğretilerin yanı sıra gündelik nesne ve görüntülere sembolik anlamların yüklendiği Memento Mori "Ölümü Hatırla" resim geleneği, 15. yüzyıl sonlarında Protestan inancına sahip Hollandalı ressamların elinde yeni bir anlatım diline kavuşmuştur. Kökeni Antik Roma mitlerine dayanan Memento Mori, çeşitli nesne ve imgelere "dünyevi yaşamın geçiciliği" anlamını yüklemiş; sembolik bir anlam dili geliştirmiştir (Bozdurgut Önuçak, 2013, s. 64).

Görsel 2. Phillippe de Champaigne, 1671, *Still Life with a Skull*

Kaynak:

<https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:StillLifeWithASKull.jpg/>,
Erişim Tarihi:
5 Aralık 2024



Vanitas ve Memento Mori teması, ölümü gündelik hayatın içine yerleştirerek, dünyanın geçiciliğini vurgulayan geleneğiyle etik bir söylem içerir (Bozdurgut Önuçak, 2013, s. 64). "Vanitas, zamanla, dünya üzerindeki doğal yaşamın, dünyevi zevklerin geçiciliği ve var olan her şeyin son bulma mecburiyeti üzerine kurulu bir sanat kategorisi hâline gelir" (Ünal, 2018, s. 250). Kaçınılmaz olarak insanlığın kaderi olarak kabul edilen ölümün yalın bir gerçeklik ve dünyevi sonluluğun karşılığı olarak görülmesi, erdemli bir hayat sürmenin önemini de ortaya koyar. Memento Mori ve Vanitas sanat geleneği, etik karakteristiğinin yanı sıra ölümü kutsal metinler ve dinî öğretilerin ötesine taşımıştır.

4. İNANÇLARIN ÖTESİNDE ÖLÜM VE SANAT

Özellikle Rönesans ile beraber yaşanan devrim niteliğindeki büyük çaplı değişim, birçok alan gibi sanatı da dinin boyunduruğundan çıkarmıştır. Sanat yapıtı artık yalnızca bir dinî hizmet aracı olmadığı gibi, epeyce uzun zamandır sırtını çevirdiği tüm konuları coşkuyla ifade etme eğilimine girmiştir. Bu eğilimler, Rönesans sonrasındaki gelişmelerle beraber birçok farklı akımın ortaya çıkmasını sağlamış; her bir akım kendi üslup ve geleneğini ortaya koyarak, sanat tarihinde bir yer edinmiştir. Bu bağlamda, sanatın ölümle olan ilişkisi de topyekün değişmek zorundadır. Ölüm bu noktada hem sanatçının ilhamı, hem korkusu hem de toplumsal olaylar zemininde ilgilendiği bir konu olduğundan yeni bir deneyim alanıdır. Yaratı alanlarının ölüm konusundaki iştahı, akla çoğunlukla sanatın ölüm karşısına konmasını getirir. Bu durum, fiziksel varoluşu sona eren bir varlığın kendini sembolik anlamda sürdürmesi olarak açıklanabilmektedir.

İnsanı kendi ölümlülüğünü, yani doğasını unutmaya tehlikesinden koruma görevi büyük ölçüde sanata düşmüştür. Sanat için ölüm, teknik bir problem değildir ve tek problem de ölüm değildir. İnsan ölümlülüğü,

sanatın varoluş nedeni, hedefi ve konusudur. Sanat, sadece insana özgü olan bir bilginin varlığı üzerine kurulmuştur ve bu bilgi üzerinde var olmaya devam edecektir. Bu da ölümün verili olduğu, oysa ölümsüzlüğün erişilmesi gerektiğidir. Ölümsüzlüğe bir kere ulaşıldı mı, sona ermemesi için koruma altına alınmalıdır. E. H. Gombrich'in *Sanatın Öyküsü*'nde öne sürdüğü gibi, sanat dünyaya ölümün bilinci ile gelmiştir ve ölümün unutulduğu dakikada, sanat ya ölecek ya da artık ilgi uyandırmayacaktır (Bauman, 2019, s. 115).

Görsel 3. Francisco José de Goya y Lucientes , 1814, 3 Mayıs Katliamı

Kaynak:

https://tr.wikipedia.org/wiki/3_May%C4%B1s_1808/,
Erişim Tarihi:
5 Aralık 2024



Sanat, ölümün karşısına yaratma yeteneğini koyarken, dünyaya aidiyetin son bulmasına ilişkin yeni okuma zeminleri hazırlar. Sanatçı için ölüm; bireysel kaygı, kayıp ve yasların ötesinde tüm coğrafyaları ilgilendiren ölümlere karşı etik ve politik tavrın da bir parçası olur. Savaş teknolojileri ve devlet politikalarının acımasızlığı sonucu, insan eliyle gerçekleştirilen toplu ölümler, uzunca bir süre sanatçının tanıklığında esere dönüştürülmüştür. Bu yapıtlar, ölüme tanıklığın yanı sıra toplumsal ve insani duyarlılık, başkaldırı ve politik eleştiri olarak da kendini ortaya koymuştur. Modern resim sanatının öncülerinden biri olarak kabul edilen İspanyol sanatçı Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828, İspanya), romantizmin coşkulu ifade tarzını teknik olarak ortaya koyarken; savaş, adaletsizlik, ölüm ve yıkım konularında eleştirel bir anlatım tarzı benimsemiştir. Sanatçının 1814 tarihli *Üç Mayıs Katliamı* adlı eseri, Napolyon ordusunun İspanya işgali sırasında ayaklanan yurtsever halkın kurşuna dizildiği anı göstermektedir. Kompozisyon, yaşanan vahşetin tanıklığı konusunda çarpıcı ve coşkulu bir anlatıma sahipken, politik eleştiriye de içinde barındırır.

Savaşın yıkıcı etkileri, sanatçıları savaşın toplumsal boyutlarıyla karşı karşıya getirirken; kişisel geçmişleriyle yüzleşmelerine de neden olmuştur. İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) yıllarında dünyaya gelen

Anselm Kiefer (1945, Almanya), hukuk eğitimini yarıda bırakarak sanata yönelir. Kiefer, eserlerinde kişisel geçmişinin gölgesiyle yüzleşirken; üzerinde ağırlığını taşıdığı Alman vatandaşlığına da çıplak bir gözle bakar. Kiefer, Nazi Almanya'sının geçmişine ayna tuttuğu çalışmalarıyla seyirciyi objektif bir gözle bakmaya zorlar. Sanatçı, tekniğinde figüre pek yer vermemesine rağmen resimlerin atmosferi; yıkım, hüznün ve kaybın izlerinin rahatlıkla okunduğu eserlerdir. Çalışmalarında toprak, saç, saman gibi materyallerin yanı sıra kurşun folyo, kömür, yağlı boya ve kum gibi malzemeleri de kullanan Kiefer; savaş, yıkım ve katliam sonrasında geride kalan yığınları resmeder.

Görsel 4. Anselm Kiefer, 1982, Nuremberg Alanı

Kaynak:
<https://arthur.io/art/anselm-kiefer/nuremberg/>,
Erişim Tarihi:
5 Aralık 2024



Sanatçının savaş ve ölüm karşısında aldığı bu politik tavır, geleneğini hâlen sürdürmekle beraber, bilhassa Birinci (1914-1918) ve İkinci Dünya Savaşları'nda önemli bir karakteristik daha gösterir. Savaşın yarattığı yıkım ve hayal kırıklığı, medeniyetin üzerine inşa edildiği tüm anlatıların sorgulanmasına yol açmıştır. Bu durum modern ve postmodern alanların doğmasına katkı sağlayarak, düşünceden sanata birçok alana yön vermiştir. 1916 tarihinde İsviçre'nin Zürih kentinde ortaya çıkan "Dada" düşüncesi, Birinci Dünya Savaşı'na muhalif sanatçılar arasında bir başkaldırı hareketi olarak kısa sürede dünyaya yayılmıştır. Dada fikrinin/sanat akımının ortaya çıkmasında savaşın yarattığı buhran, yıkım ve güvensizlik ortamı birleştirici bir role sahiptir. Dünya medeniyetinin geldiği noktada ortaya çıkan bu geniş çaplı vahşet; tüm değerlerde olduğu gibi, sanatın da üzerine konumlandığı zemini alaşağı etmiştir. Geçmişe ait sanatsal pratikler, tıpkı savaş gibi burjuva ahlakının bir sonucudur ve bu durumda yepyeni bir sanat anlayışına ihtiyaç vardır. Dada'nın kural tanımaz tavrı, büyük bir yaratıcılıkla birleşerek birçok araç ve yöntemin işe koşulduğu geniş bir yaratı alanına dönüşür. Bu yaratı alanı, günümüz çağdaş sanatının da öncülü konumundadır.

5. ÇAĞDAŞ SANATTA ÖLÜMÜN SURETİ

Öncülleri modern sanat sürecinde deneysel pratiklerde filizlenen yeni sanatsal ifade biçimleri, Dada'dan itibaren biçimsel devrimin ötesine geçmeye çalışan sanatçılar için sınırların eridiği ve her türde araç ve içeriğin sanatı oluşturabildiği bir süreci başlatmıştır. Anna Carola Krausse (2005, s. 107), İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanatçıların eserlerini oluşturan dinamikleri estetikten ziyade ideolojik ve kavramsal unsurlarla ilişkilendirir. Dolayısıyla sınırların ortadan kalktığı bir sanat anlayışında ölüm de çığır açıcı sanatsal pratik ve eserlerde kendine yer bulmuştur. Sanat ve hayat arasındaki sınırı kaldırmayı hedefleyen sanatçılar; dolaylı ya da dolaysız, sanatın ölümlle olan sınırını da muğlaklaştıran yapıtlar üretmişlerdir.

Jacques Derrida (2007, s. 12), *Marx'ın Hayaletleri* adlı kitabında, yaşamın; henüz hayatta iken ölümlle karşılaşmanın vuku bulduğu ince bir çizgide anlaşılması ihtimalinden bahseder. Nasıl ki bir düş, uyanmaya ramak kala gerçek anlamına kavuşabiliyorsa; yaşamın kavranışı da o araftaki yerin gölgesinde filizlenir. Derrida, bu sınırdaki olma hâlini en iyi anlatabilecek kişilerin sanatçılar olduğunu düşünür. Bu durum, sanat tarihinin en eski konularından biri olarak "sınır"dan haberler getirmeye, orada durmaya ve hatırlatmaya kendini muktedir kılmıştır. "Memento Mori" geleneği, sanatın ölümlle ilişkisine dair karakteristik özellikler taşır. 1960'lar sonrasında kavramsal zemini ve araçları derinleşen çağdaş sanatta "ölüm/ölümlülük" deneyimleri; ölü bir köpekbalığının suda yüzüyormuşçasına yerleştirildiği cam fanuslardan fiziksel acı deneyimleriyle beden sınırlarını zorlayan performanslara ve morgdaki ölü bedenlerin azizler gibi fotoğraflandığı ikonik çalışmalara kadar geniş bir skalada kendine yer bulmuştur. Emre Zeytinoğlu (2014), "Yaşam ve Ölüm Sınırındaki Sanat Olarak, Beşir Fuad'ın İntiharı" başlıklı yazısında, ölümün yanı başında duran sanatçı rolünün söz konusu intiharla nasıl umulmadık bir gerçekliğe kavuştuğunu açıklar. Beşir Fuad, 5 Şubat 1887 tarihinde koluna morfin enjekte ederek bilek damarlarını keser ve ölümlüne kadar geçen beş saatlik sürede yaşadığı değişimleri kaleme alır. Emre Zeytinoğlu, bu trajik deneyi şu sözlerle yorumlar:

Bu olay, yaşam ile ölüm arasındaki sınırdaki tam anlamıyla o sınırdaki yazılmış ve hiç de kurmaca olmayan bir metin bıraktı geriye... Ve o metin, tam da bir hayaletin bizzat anlattığı bir yaşamdı; aynen Derrida'nın dediği gibi bir şeydi: Yaşamı öğreneceksek, en gerçek biçimde, o sınırdaki yazılmış metinden öğreneceğiz. Hiçbir şeyin temsili ve iması olmayan o metinden... (Zeytinoğlu, 2014, para. 11)

Sophie Calle'ın (1953, Fransa) annesinin ölümünü kayıt altına aldığı 2007 tarihli 12 dakikalık video ise yaşamdan ölüme geçişin aradığına dair bir belge niteliğindedir. Sanatçının annesinin son anlarını gösteren video, Calle'ın kaybı karşısında izleyicide empati, hüznün, yaşamın kırılganlığını hissetmenin yanı sıra ölüme şahitlik etmek şeklinde de konumlandırılır. Sanatçının, annesini ölüm döşeğindeyken kaydettiği bu görüntüde ölüm anını kestirmek güçtür. Hemşirelerin müdahale etmeye çalışmalarından hastanın kaybedilmekte olduğu anlaşılır. Bu video, izleyiciyi Calle'ın yasına ortak eder. Videonun geri alınabilir, duraklatılabilir, başa sarılabilir ve yavaşlatılabilir olması, sanat yapıtının gücü ile anneyi bir anlamda ölümsüzleştirir. Artık hayatta olmayan "ölü"nü'nün varlığı, onu son yolculuğuna uğurlama, varlıktan geriye kalan tek biçimsel form olan bedeni koruma, onu diğer cansız varlık ve şeylerden farklı kılan anıların, duyguların ve sosyal bağların getirdiği duygusal sorumluluklarla "uğurlama/veda etme" kültürünü beraberinde getirmiştir. Bu veda kültürü, sanatçıların yapıtlarında klasik ölüm merasimleri, yas ve ritüellerden daha farklı dillerde hayat bulmuştur. Calle'ın mahremiyet ve gözetlemeyi içeren sanatsal pratiği düşünüldüğünde, annesinin kaybı kadar kişisel bir konunun ele alınması şaşırtıcı değildir. Bu video çalışması, sanatçının annesinin kaybı sonrasındaki yas ritüellerinin kişiselleştirilmiş bir parçasıdır.

Görsel 5. Sophie Calle, *Pas Pu Saisir La Mort* [Video] 3:13, 2007

Kaynak:
<https://www.youtube.com/watch?v=fd7D-pBnNyY/>,
Erişim Tarihi:
6 Ekim 2023



Meksikalı sanatçı Félix González Torres (1957-1996, Küba), sevgilisi Ross'un ölümünün yasını yansıtmak için Calle'dan çok farklı bir araç kullanır: Şekerler. Doktorlar, sanatçının sevgilisi Ross'un AIDS'le mücadele ettiği süreçte, 70 kilonun altına düşmemesini tavsiye ederler. Sanatçının, sevgilisinin ölümünden sonra galerinin bir köşesine yığıldığı şekerlerin toplam ağırlığı, bu tavsiyeye karşılık gelir. İzleyicilerin yedikleri her şekerle yığının biraz daha azalması, Ross'un hastalığı

ilerledikçe tavsiye edilen ideal kilonun altına düşerek ölüme yaklaşmasının metaforuna dönüşür. Sergileme sonunda şekerlerin tükenmesiyle Ross'dan geriye boş bir köşe kalır. Tıpkı Ross'un hastalıktan ölmesi gibi. Ross'un bedeninin şeker gibi, ortak bellekte çocukluğa değin uzanan tatlı bir yiyeceklerle temsili, aşkın naif romantizmine atıfta bulunur. Birçok dilde "tatlılık", insanların sevdiği kişiyi tanımlarken kullandıkları ifadelerin, hatta hitap şekillerinin içinde yer alır. Ross'un bedeninin ağızda bir tat bırakarak izleyicinin bedeninde erimesi, ölen kişinin kalplerde ve anılarda yaşaması fikrini destekler. Torres; kaybedilen kişinin ölümünden sonra hatırlanmasını, bir zamanlar varlığıyla sevdiği kişinin hayatına dâhil oluşunu ve beraber paylaşılan anıları şekerle ilişkilendirir. *Los Angeles'taki Ross Portresi*, çağdaş sanat pratiğinde önemli bir portre temsili olarak, "yeme" gibi son derece doğal bir eylemin interaktifliğinin yasın paylaşılmasına aracılık ettiğini gösterir.

Görsel 6. Félix González Torres, *İsimsiz (Los Angeles'taki Ross Portresi)* Chicago Sanat Enstitüsü (1991)

Kaynak:
https://en.wikipedia.org/wiki/Untitled_%22_%28Portrait_of_Ross_in_L.A.%29/,
Erişim Tarihi:
6 Ekim 2023



Dolaylı temsiller ve imgelerle çağdaş sanatın da önemli bir konusu olan ölüm; gerçek ölü bedenlerin görünüşleri, kan, organlar hatta sınırları delip geçecek şekilde cesedin kendisini kullanmaya kadar varan sansasyonel içerikler kazanmıştır. Bu çalışmalar, kavramsal sanat pratiklerinde ayrı bir okuma alanına sahiptir. Yine de ölü ve ölümün çağlar boyunca anlamının sorgulanması, bu anlamın açığa çıkarılması ya da var olan anlamın alaşağı edilmesi; söz konusu çalışmaları tartışmalı kılmaktadır.

Sanatçı Andres Serrano'nun (1950, Amerika) 1992 yılında başladığı *Morg* serisinde, cansız bedenlerin sergilendiği fotoğraflar büyük yankı uyandırmıştır. Serrano'nun ölü bedenleri estetik kurgularla ifade etme şekli akla Barok üslubu getirir. Ölü bedenlerin neredeyse aziz gibi gösterildiği fotoğraflar; bedenlerdeki yara ve kesiklere odaklanarak olası

nedenler hakkında kapı aralamaktan geri durmaz. Fotoğraflanan bedenlerdeki yara izleri, kesikler, morluklar ve hatta çürümeye varan deformasyonlar, Serrano'nun estetize kurgusu ve fotoğraf kabiliyetiyle, eğreti bir alandan kendini uzaklaştırmayı başarmıştır. Sanatçının, eserini üzerine konumlandığı bu çelişki, kuşkusuz seyirci için şok edici bir deneyimdir. Hristiyan sanatından beri güzel olan ölü beden in çoğunlukla tinsel bir vecd hâlinde gösterilmesinin aksine, fotoğraflardaki karakterler muhtemel vahşet mağdurları olan sıradan ölü bedenlerdir. Ölümün kutsiyeti, yaşam hakkı ve ölüm etiği gibi kavramlar konusunda oldukça cüretkâr bir tavır sergileyen bu fotoğraf serisi, sanatın sınırlarının ne olabileceği konusundaki tartışmaları tekrar hararetlendirmiştir. Serrano'nun çalışmalarının cesur ve yüzleştirici olduğunun yanı sıra ölüm hukuku ve etiğini tamamen çiğnediği ve bunu sanat yoluyla meşru kılmaya çalıştığı da gündeme gelmiştir. Bedeni; hukuk, etik ve tabu kavramları ile birlikte okumaya mecbur bırakması, "ölüm"le üreten her sanatçının çalışma bağlamının bir parçasıdır.

Görsel 7. Andres Serrano, 1992, *Morg* serisi, *Burn Victim* (Yanık Mağduru)

Kaynak:
<https://arthur.io/art/andres-serrano/the-morgue-burn-victim/>,
Erişim Tarihi:
6 Ekim 2023



2000'li yıllarda Çin çağdaş sanatında gerçekleşen ve büyük çaplı sansasyonlara neden olan üretimler, bu bağlamları şiddetle tartışmaya açar. Çalışmalarında ceset kullanan Çinli sanatçılar Sun Yuan (1972, Çin) ve Peng Yu (1974, Çin), ölü bedeni tüm hukuk ve kültürel değerlerden kopuk, dolayısıyla etik emaresi olmayan bir nesne olarak gördüklerini ifade etmişlerdir (Eschenburg, 2023). Sanatçılar, 2000 tarihli *Body Link* çalışmasında, iki bebeğin cesedini bir enstalasyonla kurgularlar. Metal bir hazne içerisinde birbirine dönük şekilde konumlandırılan ölü bebekler, izleyicilere açık heykeltikler gibi yerleştirilmişlerdir. Yu ve Yuan'ın damar yollarına bağlı plastik hortumların ucu bebeklerin ağızına ulaşmaktadır. Performans sürecinde akan bu kan, hortum vasıtasıyla

bebeklerin bedenine yollanmaktadır. Beslenme, bebekler, hemen arkasında âdeta bir anne-baba figürü gibi yerleşen sanatçılar, distopik ve iğdiş bir "aile" tablosu oluşturur. Bu çalışma, 2002 yılında Çağdaş Çin Sanat Ödülleri'ne layık görülürken, sanatın sınırları konusundaki cesaretleri; dehşet, ürperti ve tiksintinin de izleyici deneyimlerine sunulduğu çalışmalar olarak yerini almıştır.

Görsel 8. Sun Yuan ve Peng Yu, 2000, *Body Link*

Kaynak:
<https://complit.ucla.edu/wp-content/uploads/2018/02/15-274x383.jpg/>,
Erişim Tarihi:
6 Aralık 2024



Yu ve Yuan'ın cesedin içine dâhil olduğu çalışmaları sansasyonel yankılarla tartışılırken, bir diğer Çinli sanatçı Zhu Yu'nun sanatsal pratiği çok daha ileri bir boyuta ulaşır: Yamyamlık¹. Zhu Yu (1970, Çin), yalnızca cesetlerle çalışmakla kalmaz; ölü beden bütünlüğünün muhafaza edilmemiş olduğu uzuv ve organları da kullanır ve bunlara müdahale etmekten çekinmez. Bebek cesedi, ölü fetüs kullanımı, hatta insan beyninin mikserden geçirilerek konserve kutularında satışa sunulması, Yu'nun sanatının akıl almaz boyutlarını gözler önüne serer.

Sanatçı, tabuları sonuna kadar zorlayan ve etik ihlallerin sınırlarında dolaşan eserler gerçekleştirmiştir. Kürtajla alınan kendi bebeğini köpeğine yedirdiği bir performanstan dahi geri durmayan sanatçı, *Eating*

¹ Hasret Şahin (2024), Sanat Yapıtlarında Malzeme Olarak Ceset Kullanımı ve Etik Sorunu başlıklı makalesinde, yamyamlığın gözlemlendiği performanslara dikkat çeker. Şahin (2021)'in, *Sanat Yapıtlarında Abject Konumunda Ceset* başlıklı tezi de Türkçe literatürde sanat yapıtlarında ceset kullanımı ile ilgili analizlere yer veren nadir çalışmalar arasındadır.

People (2001) çalışmasında, ölü bir fetüsü pişirip yediğini gösteren bir fotoğraf serisi yaparak, çağdaş sanat tartışmalarının merkezinde yer almıştır. Bu çalışma; izleyicide derin bir tikslenme ve dehşet duygusu yaratır. Yamyamlık, insanlığın en evrensel tabularından biridir. Yamyamlık fikri dahi başlı başına bir suç unsuru olarak görülebilmektedir. İnsan yeme, tarihte bazı ilkel toplumlar tarafından kutsal bir ritüel olarak kabul edilse de modern dünyada vahşiliğin zirve noktası olarak görülür. Bu bağlamda, *Eating People* serisine sanatsal bir gözle bakmak ya da çalışmanın bir parçası olan cesetle karşı karşıya gelmeyi kabullenebilmek, hâlâ en hafif tabiriyle rahatsız edici bir deneyimdir.

Görsel 9. Zhu Yu.
2001, *Eating People*

Kaynak:

<https://www.new.konjerner.org/en/project/extravagant-bodies-crime-and-punishment/exhibitions/zhu-yu-cn-dinner-eating-people-2000/>,
Erişim Tarihi:
6 Aralık 2024



Ölüyü bir nesneden ayıran ahlak, onun öncelikle bir insan oluşu ve ölümden önce canlılığının var olduğu bir yaşamının olmasıdır. Bu ahlak, farklı inanç ve kültürlerce her ne kadar büyük farklılıklar gösterse de temelinde ölüyü uğurlamanın, onun yaşamdaki varlığını bellekte tutmanın, onu ölü bedeninin içinde "rahat" ettirmenin yollarına başvurur. Bu noktada yaşayanın yaşam hakkının savunulması, ölüne teslim edilmesinin hakkıyla ve ihlaliyle aynı şekilde okunmalıdır. Yaşamın biricikliği gibi ölümün biricikliği de temelde aynıdır. Bu durumda ölü bir beden sanat yapıtında kullanılıyor olması etik açıdan tamamen yanlış midir? Ya da etik olarak yanlış bulunan şey biçimsel olan bir ölünün sergilenmesi ise, antropoloji müzelerindeki mumya ve insan kalıntılarının üzerine tekrar düşünmemiz gerekir.

Ölü bir beden sergilenirken, hangi etik açmazların dikkate alındığı hâlâ tartışmalı olmakla beraber; ölüm, katliam, vahşet, hatta ölü bedeni sergilemek bazı sanatçılar için ölüm hukukunun parçası da olabilmektedir. Sanatçı Teresa Margolles (1963, Meksika); ölüm, ölü beden ve ölü bedene ait kalıntılara dair oldukça derin politik söylemler içeren çalışmalarıyla akla gelen ilk isimlerden biridir. Margolles, Meksika'da

yoğun olarak görülen yaşa dışı faaliyetler ve bunun kaçınılmaz sonucu olan çeteleşme, uyuşturucu kartelleri ve hesaplaşmaların peşine düşer. Güç ve para üzerine kurulu bu karanlık dünya; adam kaçırmaya, katliamlar, cinayetler, çete içi hesaplaşmalar, kan davasına dönüşen çatışmalarla sayısız insanın cinayete kurban gitmesine neden olmuştur. Margolles, bu temaları oldukça sert yöntemlerle sanatsal pratiğe taşıırken; sosyal adaletsizlik ve sömürü düzenini açığa çıkarır. Sanatçının, çalışmalarını gerçekleştirirken kurduğu yerel temaslar ve kurban yakınlarıyla yaptığı iş birliği önemlidir. Sanatçı bu illegal şiddetin dolaysız sonucu olan ölü bedenleri fiziksel alana taşımak konusunda özgün yolları tercih etmiştir. Margolles'in birçok eserinde gözlemlenen biyomadde (ölülerin yıkanma esnasında akan kanı); su, hava, katı formlara dönüşebilen akışkanlığı ile ölüm sonrası bedeninin nüfuzunu etkili ve geçişli bir şekilde kullanabilmesini sağlar. Şiddet kurbanlarının morgda yıkanması sonucu elde edilen ve içinde ölüye ait kanı bolca taşıyan su; Margolles'in sanatında, ölümün cisimleştirilmesi, katılaştırılması ve bazı çalışmalarında olduğu gibi buharlaştırılıp hava yoluyla solunmasına değin geniş bir anlatı içeriği sağlar. Sanatçının 2010 tarihli *Planca* çalışmasında ölü bedenlere ait olan bu su, zeminde yatay şekilde duran ısıtılmış levhaya düşerek buharlaşır ve kendini izleyicinin soluğuna bırakır. Katı bedenden sıvıya, oradan havaya dönüşen maddesel geçiş, ölünün biyokimyasını içeren bir öz olarak sanatçının yapıtlarında sıklıkla karşılaşılan bir metafor olarak ortaya çıkar. Sanatçının *Vaporización* çalışması, izleyicilerin görüş alanını önemli ölçüde kısıtlayan yine aynı suyla elde edilen yoğun bir buharın, sis görünümüne bürünmesiyle gerçekleştirilmiştir. Benzer biçimde bu ölü bedenli su ile hava baloncukları elde ettiği çalışma olan 2003 tarihli *En el aire* enstalasyonu, havada uçan baloncuklarla izleyiciyi çocuksu bir imgeye davet ederken, su baloncuklarının kısa ömrü kırılğanlıkla tezahür eder. Bu çalışma; güzellik ve masumiyeti baloncuklarla cisimleştirirken, kullanılan suyun cesetlerin biyokimyasını taşıması derin bir gerilim yaratır.

Görsel 10. Teresa Margolles, 2003, *En el aire (Havada)*

Kaynak:
<https://images.squarespace.com/content/v1/teresa-margolles.jpg/>,
Erişim Tarihi:
6 Aralık 2024



2009'da Venedik Bienali'nde Meksika'yı temsil eden sanatçı, ölü bedenlere ait biyomaddesel gerçekliği, tüm alana yayarak kullanmıştır. Ölü bedenlerin kanıyla boyadığı bayrak, izleyicileri Meksika'nın politik gerçekliğiyle yüzleştirirken; yerel bir çatışma alanından topladığı cam parçalarıyla oluşturulmuş mücevher görünümlü obje, para ve güç odaklı ölümleri gözler önüne serer.

Görsel 11. Teresa Margolles, 2009, *Flag, Meksika Pavyonu*, Venedik Bianeli

Kaynak:

<https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSk tAueMJa6HXrtM6RR8 TLrvXKGSaVJHzLP2Q &s/>,
Erişim Tarihi:
6 Aralık 2024



Margolles, Meksika pavyon mekânının içinin de düzenli olarak morg sularıyla silinmesini sağlamıştır. Üstelik bu silme eylemini gerçekleştiren insanlar sıradan temizlik işçileri değil, cinayet ve çatışma kurbanı kimselerin yakınlarıdır. Margolles'in kendi halkıyla yaptığı bu iş birliği, birçok çalışmasının parçası olurken; onun sanatının sosyolojik bir kolektif olarak okunabilmesine de imkân tanır.

Görsel 12. Teresa Margolles, 2009, *Meksika Pavyonu*, Venedik Bianeli

Kaynak:

https://actipedia.org/sites/default/files/action_photos/teresa_1.jpg/,
Erişim Tarihi:
6 Aralık 2024



Margolles'in ölü bedenlerin gerçekliğini, biyokimyanın dolaylı/dolaysız içeriği ve madde geçişliliği ile gerçekleştirdiği çalışmalarında, cesedin kendisi nadiren merkeze konmuştur. Sanatçının en tartışmalı işlerinden biri olan *Entierro*, bir fetüsün beton içine gömülerek sergilendiği çalışmadır. Bebeğin annesinin izni alınarak yapılan bu çalışma, cesetle

izleyiciyi karşı karşıya getirmenin dehşetinden çok defin hakkının ne olduğunu düşündürmeye yöneliktir. Meksika’da düşük ve kürtajlar sonucu ortaya çıkan fetüsler tıbbi atık olarak kabul edilmektedir. Bu noktada ancak ailenin bir ödeme yapması durumunda fetüsün teslim alınabilmesi söz konudur. Buna ekonomik gücü yetmeyen önemli bir yüzdelik kesim için fetüslerin bedeni, söz sahibi olamayacakları bir sistemin içinde organik çöp muamelesi görür. Margolles’in bu soğuk ve katı mezarı, sosyal adaletsizliği çarpıcı bir şekilde ortaya koyarken; bebeğe defin hakkını teslim eder (Şahin, 2024, ss. 122-123).

Görsel 13. Teresa Margolles, 1999, *Entierro (Defin)*

Kaynak:

https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTBaOs7pm9VU1p3Wo_oMySk4Po6bTvnUrzw&s/,
Erişim Tarihi:
6 Aralık 2024



Ölüm ve yasın biricikliği, sanat yapıtlarında kendine has merasimlere ve yas biçimlerine bürünür. Her ölüm yası, her ölü de merasimi hak eder demek, herkesin yaşam hakkı vardır demekle aynı şeydir. Ölüm, canlının tüm anlatılarının ve benliğin vuku bulduğu kütleli bir ifade olan bedenin dünyayla ilişkisini keser. Bu nedendir ki ölüyü gömmek ve ölüye saygı duymak, tarihin en eski ritüellerinden biridir. Ölü bedenin yaşayan bedenlerle organik bağı koparılmış ve ölüm karşısında yaşam tekrar kutsanmıştır. Her ölümün hayatta olanlar için bir tür zafer anlamına gelmesi, yaşamın terk ettiği beden için duyulan sorumluluk ve ahlakın gizil öznesidir. Bu ahlak, farklı inanç ve kültürlerde her ne kadar büyük farklılıklar gösterse de temelinde ölüyü uğurlamanın, onun yaşamdaki varlığını bellekte tutmanın, onu ölü bedeninin içinde “rahat” ettirmenin yollarına başvurur. Bu noktada hayatta olanın hayatta kalma hakkının savunulması, ölünen ölüme teslim edilmesinin hakkıyla ve ihlaliyle beraber okunmalıdır. Yaşamın biricikliği gibi ölümün biricikliği de temelde aynıdır.

Elias Canetti’nin sözünü ettiği gibi, “Herkes ölümüyle tanrı gibi biricikleşmelidir. Bir ölü artı bir ölü iki değildir”. Zeynep Sayın (2018), ölümün hukukuna ve ihlallerine dair anlatıları kaleme aldığı *Ölüm Terbiyesi*’ne bu alıntıyla başlar. Sayın’ın (2018) kitap boyunca bahsettiği “ölüm terbiyesi”nden (s. 68) yoksunluğun tarihsel süreçlerde tezahür

edişi; toplu katliamlar, insanların giysisiz/savunmasız bırakılarak çaresizce dizildiği/tıkıştırıldığı toprak yığınlarında/gaz odalarında katli, siyasi bir kimlikle etiketlenmiş ölü bir bedeni cenaze ve gömülme hakkında mahrum bırakma, ölümü bir sıra numarası olarak kodlayarak gömme, mezarları yağmalama, ölüyü ceset olarak görüp parçalarına ayırma şeklinde ölümün verileşmesi ve siyasallaşması; ölümün her şeyi sonlandırma kudretinin hiçe sayılması yoluyla ölünün ölüme teslim edilmemesidir. Bu teslimin yerine gelmeyişi, yalnızca yaşamı ile değil, ölümüyle de siyasallaşan bedenlerin hafızadan koparılması, toplumsal belleğin çarpıtılması, üzerinin toprakla değil de gerçek örneklerde olduğu gibi betonla örtülmesidir. Ölüm hukukunun her bir ihlâli ile yüzleşmek; toplumsal hafızayı onarmanın, belleği iyileştirmenin, bir kaybın izini yokluktan varlığa getirmenin gecikmiş ama mümkün olan yollarını aramaktır. Bu yollar yalnızca siyasi bir izlekle sürülmez; açığa çıkarma eylemi sinemadan edebiyata kadar farklılık gösterir. Polonya'nın en yetenekli piyanistlerinden biri olan Wladyslaw Szpilman'ın ve ailesinin Nazi işgalinden sonra değişen yaşamlarının ve savaşın sonuna kadar devam eden trajedilerinin anlatıldığı *Piyanist* (2002) filmi izleyen insanların gözlerinde vuku bulan şey, aynı zamanda belleğin açığa çıkışıdır. Bir salonu tıklım tıklım dolduran insanların, gaz odalarını tıklım tıklım dolduran türdaşlarının görüntülerini izlediğini düşünmek de bir hayli etkilidir.

Ölünün ölüme teslim edilişi, şiddetle sonlandırılan yaşam hakkının ölümden verilmesi; Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo'nun (1958, Kolombiya) sanatında önemli bir yer tutar. Kayıp, ölüm ve yas, onun yapıtlarında kişisel bir belleğin izini sürmekten çok toplumsal ve siyasi olanın da kaydını tutarak açığa çıkar. Sanatını, Kolombiya'nın çalkantılı siyasi ortamındaki şiddet mağdurlarının görünürlüğüne, sürgün, katliam ve yaşam hakkının siyasallaşması üzerine kurgulayan sanatçı; eserlerinde şiddet mağduriyetinin uzak-yakın tanıklığını dikkate alır. Olay yerinin belgelerini/nesnelerini ve mekânın fiziki varlığını da bünyesine dâhil eder. Sanatçı, 2002 tarihli *Noviembre 6 y 7* çalışmasında, Adalet Sarayı'nın duvarlarından düşmekte olan yaklaşık 280 adet sandalye yerleştirmesi yapmıştır. 1985 yılında yüzden fazla insanın hayatını kaybettiği M-19 gerillalarının Bogotá'daki Adalet Sarayı'nı kuşatmaları sonucunda çıkan çatışmaların on yedinci yıldönümünde kamusal alanın belleğine kaydedilen çalışmada; âdeta zeminle ilişkisi kesilmiş ve düşerken dondurulmuş bir hâlde yerleştirilmiş sandalyeler, binanın fiziki varlığı ve kurumun adalet sembolü üzerinde derin bir çelişki yaratır. Sandalyelerin temsil ettiği; varlığından etme, sürülme, orada olamama/barındırılmama referansları, 8. İstanbul Bienali

kapsamındaki Karaköy'de iki bina arasındaki boşluğu kullanarak gerçekleştirilen *İsimsiz* yerleştirmesinde de benzer şekilde Türkiye siyasi tarihine ışık tutar. Sergi öncesi İstanbul'da bulunan sanatçı, gördüğü metruk bina ve harabelerin izini sürerken, yakın tarihin siyasi ikliminin yol açtığı göç, sürgün ve yağmalarla karşılaşır. Karaköy'deki bir dış gediğini andıran harabeyi dolduran sandalyeler; barındırılmama/sürülme, yurdundan edilmeyi ince bir sanatsal kritikte açığa çıkarır.

Görsel 14. Doris Salcedo, 2003, *İsimsiz*, 8. İstanbul Bianeli

Kaynak:
<http://www.universes-in-universe.de/car/istanbul/2003/public/e-tour-02.html/>,
Erişim Tarihi:
6 Aralık 2024



Salcedo'nun, kaçırıldıktan sonra işkenceye uğrayan Kolombiyalı bir hemşire için yaptığı 2012 tarihli *a Flor de Piel* yapıtı, şiddet mağduru için ağıt, geç kalınmış incelikli bir merasim niteliği taşıyan neredeyse sembolik bir cenazedir. Gül yapraklarını çeşitli işlemler uygulayarak dikilmeye hazır hâle getiren sanatçı, kadın el işçiliğini, emeği, dişil bir şefkat ile eril bir şiddetin karşısında konumlandırır. Yapraklarından dikilen örtü, anıtların bilindik dikey haşmetli ve katı varlıklarının yerine, son derece kırılabilir, zemin hizasına yerleştirilmiş bir anti-anıt vazifesi görür. Yaprakların tek tek dikilerek yan yana gelmesi, hemşirenin işkence ile katledilen bedeninin bir araya getirilişinin biçimsel tezahürüne dönüşür. Bu tezahür, çalışmaya ismini veren "a Flor de Piel" ifadesinin İspanyolcada kişinin duygularının dış görünüşüne yansımaları anlamıyla da paralellik taşır. Gül yapraklarının temel malzeme olarak kullanılması, kurban yakınlarının bıraktığı çiçekleri referans alır. Böylelikle ölümün çiçeğin nazik varlığıyla anılışı ve yasın nezaketli doğası, toplumsal belleğin ortak imgesi ile bütünlük gösterir.

Görsel 15. Doris Salcedo, *a Flor de Piel*, 2014

Kaynak:

<https://pacifista.tv/notas/cinco-miradas-de-doris-salcedo-sobre-la-dignidad-que-se-esculpe-en-la-memoria/>,
Erişim Tarihi:
7 Ekim 2023



Zemine serilen örtü, işlevinin tersine meselenin üzerini örtmez, hemşirenin bedenini ve yaşanan olayların gerçekliğini açığa çıkarır. Örtü, altında bir şey saklayan/perdeleyen bir nesne değil, şefkatle saran ve belleği yüzeye çıkarıp şeffaflaşan organik bir yapıya bürünür. Bellek kendini bir örtüyle açığa çıkarır; parçalara ayrılan deri, nazikçe gül yapraklarına dönüşür; insanlar ölür, yaslar tutulur; merasimlerle ölü/ölüm, uğurlanır/hatırlanır. Açığa çıkarılan ve mevcuda mevcudiyetsizliği ile getirilen her ölüm; yasının tutuluşu, geç kalınmış ölüm hakkının teslim edilişi, toplumsal belleğin iyileşmesi ve nihayetinde ölü'nün ölüme teslim edilerek yaşam hakkının biricikleşebilmesi imkânını doğurur. Ölüm; insan olmanın ve burada olmanın gerçekliğini sağlayan yegâne varlık olarak yaşam hakkı kadar biriciktir.

Görsel 16. Doris Salcedo, *a Flor de Piel*, 2014

Kaynak:

<https://pacifista.tv/notas/cinco-miradas-de-doris-salcedo-sobre-la-dignidad-que-se-esculpe-en-la-memoria/>,
Erişim Tarihi:
7 Ekim 2023



6. SONUÇ

Ölüm, en basit tanımıyla yaşamın sonlanmasına ilişkin bir olgu olarak bilinse de tıpkı varlığın her insandaki biricikliği gibi çeşitli anlamlar kazanır. Ölüm hayatları değiştirebilir, çağları kapatabilir veyahut savaşları başlatabilir. Ölümün kaçınılmazlığı, insanın sıradan hayatına birtakım anlamlar yükler. Schopenhauer (2014, s. 5), ölümün felsefenin gerçek ilham perisi olduğunu ifade eder ve Sokrates'in (MÖ 469-MÖ 399, Atina) ölüm olmaksızın felsefe yapmanın zor olacağına dair argümanını hatırlatır. Heidegger (2004), ölüm sayesinde sahici bir varoluş imkânı bulunduğunun altını çizer ve onun "daisen" düşüncesi ölümlülüğün bir neticesidir. "Daisen" varoluş anlamına gelir ve ölüm karşısında duyulan korkunun yaşamın bizzat kendisini verdiği insana özgü bir durumdan bahseder (s. 360). Felsefe ve inancın temel öznelerinden ölüm, sanatın da biricik öznesidir. Sanat, ölümlle ilişkisinde ilk başlarda onu cisimleştiren, bu yolla geleneğe suretini veren yapıda tezahür etmiştir. Hayatın geçiciliği ve ölüm gerçeği, sanat yoluyla ölümsüz/hatırlanabilir olmanın imkânını yaratır. Bu, ölüm karşısında önemli bir motivasyondur.

Ölüm teması, güzel sanatlar alanının temel ilham kaynaklarından biridir. Dönemin atmosferi, sanat akımları ve sanatçının kişisel imzasıyla beraber kendine yeni okuma alanları açmıştır. Ölüm; bireysel kayıpların yanı sıra tarihin akışını değiştirecek büyük olayların yarattığı yıkımlarda da kendine yeni zeminler yaratır. Bir yaşamın sonlanmasının arkasındaki izlek, ölümün tekil bir olay olmasının önüne geçme gücüne sahiptir. Dolayısıyla bu izlek; siyasi, kültürel ve toplumsal konjonktürleri de birlikte değerlendirmeyi gerektirir. Söz konusu değerlendirme, çağdaş sanatın kavramsal zemini ve farklı ifade olanaklarıyla kendine yeni yollar bulmuştur. Bu anlatı yolları, "ölüm"ün değişmezliğine zıt biçimde çok katmanlı bir perspektif yaratır. Bu izlek, ölüm temasının sanatsal pratiğinde yalnızca bir sanatsal yaratı değildir, aynı zamanda insanlık tarihinin yorumlanması için yeni bağlamlar yaratır.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

KAYNAKÇA

- Bauman, Z. (2019). *Akışkan modernite*. Can.
- Bozdurgut Önuçak, A. (2013). Flaman resmi bağlamında gerçekliğin post-ikonografik resmi olarak fotografik görüntü. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25, 61-75.
- Carola Krausse, A. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının tarihi*. (D. Zaptçioğlu, Çev.). Literatür.
- Cicero, M. T. (2019). *Ölüme övgü*. Sel.
- Dastur, F. (2019). *Ölümler yüzleşmek: Felsefi bir soruşturma*. Pinhan.
- Derrida, J. (2007). *Marx'ın hayaletleri*. Ayrıntı.
- Eschenburg, M. (2023). The corpse and humanist discourse: Dead bodies in contemporary Chinese art. *Arts*, 12(5), 1-15.
- Heidegger, M. (2004). *Varlık ve zaman*. İdea.
- Kellehear, A. (2012). *Ölümün toplumsal tarihi*. Phoenix.
- Özman, R. (2016). Arapgir Onar köyü kaya mezarları. *Tarih Dergisi*, 62(2), 1-36.
- Sayın, Z. (2018). *Ölüm terbiyesi*. Metis.
- Schopenhauer, A. (2014). *Ölüm ve içsel doğamızın yok edilemezliği ile olan ilişkisi*. Oda.
- Spellman, W. M. (2017). *Ölümün kısa bir tarihi*. Can.
- Şahin, H. (2021). *Sanat Yapıtlarında Abject Konumunda Ceset* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Marmara Üniversitesi.
- Şahin, H. (2024). Sanat yapıtlarında malzeme olarak ceset kullanımı ve etik sorunu. *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 15(1), 108-126.
- Ünal, B. (2018). Fanilik üzerine yeniden düşünüş. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 21, 245-263.
- Zeytinoğlu, E. (2014, 29 Kasım). *Yaşam ve ölüm sınırındaki sanat olarak, Beşir Fuad'ın intiharı*. E-skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-yasam-ve-olum-sinirindeki-sanat-olarak-besir-fuadin-intihari/2220> adresinden edinilmiştir.