

**ÇAĞDAŞ SANATTA BİR ÜRETİM BİÇİMİ: BEDENİN SANAT
NESNESİ OLARAK KULLANILMASI**

CAN AÇIKGÖZ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
HEYKEL ANASANAT DALI**

**DANIŞMAN
DOÇ. DR. EVREN SELÇUK**

DÜZCE, 2024

**ÇAĞDAŞ SANATTA BİR ÜRETİM BİÇİMİ: BEDENİN SANAT
NESNESİ OLARAK KULLANILMASI**

CAN AÇIKGÖZ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
HEYKEL ANASANAT DALI**

**DANIŞMAN
DOÇ. DR. EVREN SELÇUK**

DÜZCE, 2024

**T.C.
DÜZCE ÜNİVERSİTESİ**

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**ÇAĞDAŞ SANATTA BİR ÜRETİM BİÇİMİ: BEDENİN SANAT NESNESİ
OLARAK KULLANILMASI**

Can AÇIKGÖZ tarafından hazırlanan tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından Düzce Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı'nda **Yüksek Lisans Tezi** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Evren SELÇUK

Düzce Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Prof. Dr Ferhat Kamil SATICI

Düzce Üniversitesi

Prof. Dr. Fatih ÖZDEMİR

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Evren SELÇUK

Düzce Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 18/04/2024

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tez çalışmasıyla elde edilmeyen bütün bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi ve bu kaynakları da kaynaklar listesine aldığımı, yine bu tezin çalışılması ve yazımı sırasında patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını beyan ederim.

18 Nisan 2024

Can AÇIKGÖZ



TEŞEKKÜR

Yüksek lisans öğrenimimde ve bu tezin hazırlanmasında gösterdiği her türlü destek ve yardımdan dolayı çok değerli hocam Doç. Dr. Evren SELÇUK'a en içten dileklerle teşekkür ederim.

Tez çalışmam boyunca değerli katkılarını esirgemeyen eş danışmanım Doç. Dr. Evren SELÇUK'a şükranlarımı sunarım.

Bu çalışma boyunca yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen sevgili aileme ve çalışma arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

18 Nisan 2024

Can AÇIKGÖZ

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
GÖRSEL LİSTESİ.....	VI
ÖZET	VII
ABSTRACT	IX
1. GİRİŞ.....	1
1.1. BEDENİN TARİHİ: İLK KURBAN ‘İNANÇ’	7
1.2. FOUCAULT’NUN GÖZÜNDEN BEDEN	12
1.3. HAZ ALAN BEDEN: CİNSELLİKLE TANIŞMA VE ÖĞRENME.....	22
2. 20 VE 21. YÜZYILDA SANAT VE BEDEN İLİŞKİSİ	29
2.1. İZLENİMCİLİK VE SONRASINDA BEDENİN VARLIĞI.....	31
2.2. DIŞAVURUMUN NESNESİ OLARAK BEDEN.....	34
2.3. BEDENİN KÜBİK HALİ.....	37
2.4. TOPLUMSAL BEDENİN ŞİZOFRENİK GÜZELLİĞİ	41
2.5. ÇAĞDAŞ SANATTA BEDENİN ZAFERİ	45
2.6. SANATIN BEDEN SAĞLIĞI: HİLKAT GARİBESİ, ANORMALLIK, UCUBELER, AIDS.....	50
2.7. KÜLTÜR NOSYONU DAHİLİNDE ÜRETİLEN BEDENDEN TÜKETİLEN BEDENE	58
2.8. TÜKETİM NESNESİ BAĞLAMINDA REKLAM.....	62
2.9. GELİŞEN TEKNOLOJİ ÇAĞINDA YENİDEN ÜRETİLEN BEDEN ...	71
3. BEN’İN BEDENİ	82
SONUÇ	100
KAYNAKÇA	102
ÖZGEÇMİŞ.....	106

GÖRSEL LİSTESİ

Sayfa No

Görsel 1. Phoebe Philo, Inspiration Yves Klein 1960 defilesi, 2016, Paris	6
Görsel 2. Karenler kabilesi, uzun boyunlu kadınlar	11
Görsel 3. Karenler halkı kadını ve Amerikalı bir model	12
Görsel 4. Panoptikon	15
Görsel 5,6. Deneyden görsel bir kesit.....	18
Görsel 7. Deneyden görsel bir kesit.....	19
Görsel 8, 9. Deneyden görsel bir kesit.....	20
Görsel 10. Eric Fischl, Kötü Çocuk (Bad Boy), 1981. Tuval üzerine yağlıboya, 1.68 x 2.44m	25
Görsel 11. Meret Oppenheim, Nesne (Kürklü Kahvaltı) 1936, kürkle kaplı fincan, tabak ve kaşık.....	27
Görsel 12. Edouard Manet, Kırdan Öğle Yemeği, 1862-1863	32
Görsel 13. Auguste Rodin, Calais Burjuvaları, 1886-88, bronz	33
Görsel 14. Ernst Ludwig Kirchner, Self-Portrait as a Soldier (Bir asker olarak otoportre) , 1915.....	35
Görsel 15. Kathe Kollwitz, Ana ve Ölü Çocuk, 1903, 41,7 x 47,2 cm	36
Görsel 16. Pablo Picasso, ‘ ‘ Avingonlu Kızlar’’, 1907, tuval üzerine yağlıboya, Modern Sanatlar Müzesi, New York.....	38
Görsel 17. Jacques Lipchitz, Gitarlı Oturan Adam, 1918, Alçı, boya, vernik, Kröller-Muller Müzesi, Hollanda.....	40
Görsel 18, 19 . (Solda) Alexandros of Antioch, Milo Venüsü, Antik Yunan, Louvre Müzesi. (Sağda) Michelangelo Buonarroti, 1504, Davud, İtalya	41
Görsel 20, 21. Cindy Sherman, İsimli Film Kareleri (solda) no.6, 1977, siyah beyaz fotoğraf, (sağda) no.146, renkli fotoğraf	44
Görsel 22. Jenny Saville (1995-1996), Yakın Temas, Fotoğraf, Pleksi üzerine C-baskı, 243,8X182,9X15,2 cm, Erişim: 26 Nisan 2012,	46
Görsel 23. Lucian Freud (1994), Benefits Supervisor Sleeping, Resim, Tuval üzerine yağlı Boya, 160X150 cm, Erişim: 26 Nisan 2012,	48
Görsel 24. Marina Abramoviç (1975), Sanat Güzel olmalıdır, Sanatçı güzel olmalıdır.....	49
Görsel 25. Adolph Friedländer, "Kadınların ve Çocukların Favorisi: Aslan Adam Lionel", Fransa, poster, 1911.	52
Görsel 26. Diana Arbus, Bronx, NYC, 1970'de ailesiyle birlikte evde yaşayan Yahudi devi.	54
Görsel 27. Diane Arbus, Tek yumurta ikizleri, Roselle, NJ, 1967,.....	55
Görsel 28. "Miss Julia Pastrana, Mumyalanmış Hilka Garibesi", Londra, gravür, 1862.	56
Görsel 29. Richard Hamilton, ‘ ‘Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?’’, Kolaj, 26 x 25 cm.....	63
Görsel 30. Andy Warhol, Campbell's Soup Cans Andy Warhol tarafından 1962 yılında üretilmiştir. Her biri 50,8 x 40,6 cm.	65
Görsel 31. Andy Warhol Günlükleri, Biyografik belgesel, mini dizi, 2022	66
Görsel 32. Playboy, ‘ ‘ Guys, pray for rain’’, (Haydi millet, yağmur duasına), 2005, Düsseldorf.	67
Görsel 33. Jeff Koons İkona üstte (Rosa Arka Plan), 1990.....	68
Görsel 34. Jeff Koons, Kurt Adam, 1991	70

Görsel 35. Orlan, Yeniden Şekillendirme / Kendi Kendine Hibritleşme Kolomb Öncesi No: 38, 1998, Cibachrome, 63,5 x 42,5 inç (161,3 x 108 cm).....	72
Görsel 36. Stelarc, Üçüncü kol, 1982	73
Görsel 37. Patricia Piccinini, Genç Aile, 2002 Silikon, fiberglas, deri, insan saçı ve kontrplak, 85,1 x 149,9 x 120 cm.....	75
Görsel 38. Alba Floresan Tavşan (GFP Bunny), Eduardo Kac, 2000.....	77
Görsel 39. Joel-Peter Witkin, 'Man and dog',1990, Mexico.	79
Görsel 40. Joel-Peter Witkin, 'Man without Legs',1984, New York.....	80
Görsel 41. Can Açıkgöz, İsimsiz, 50 x 70 siyah beyaz fotoğraf. 2024	83
Görsel 42, 43. Can Açıkgöz, İsimsiz, 2024, siyah beyaz fotoğraf, her biri 25 x 50 cm.	83
Görsel 44. Can Açıkgöz, Hermafrodit, 2020, 50 x 70 cm karakalem çizim ve 5 baskı fotoğraf, 310 x 70 cm	84
Görsel 45, 46. Can Açıkgöz, Hermafrodit (detay), 2020, 50 x 70 cm karakalem çizim ve 5 baskı fotoğraf, 310 x 70 cm.....	85
Görsel 47. Can Açıkgöz, 2022, "TARTI", 58 X 28 X 6 cm, Tartı ve ahşap kutu	86
Görsel 48, 49. Can Açıkgöz, 2022, "TARTI" (detay), 58 X 28 X 6 cm, Tartı ve ahşap kutu	87
Görsel 50. Can Açıkgöz, 2022, Skopofilik Gudu. Fotoğraf üzerine karışık teknik, 21 x 110 x 2 cm.....	89
Görsel 51, 52. Can Açıkgöz, 2022, Skopofilik Gudu (detay), Fotoğraf üzerine karışık teknik, 21 x 110 x 2 cm	90
Görsel 53, 54, 55. Can AÇIKGÖZ, BDB serisi, 2020, Kağıt üzerine beden baskıları, her biri 90 x 170 cm.....	91
Görsel 56. Can Açıkgöz, 2022, Can AÇIKGÖZ, Mavi Melankoli, Kağıt üzerine karışık teknik, 70 x 70 x 5 cm, 2022	92
Görsel 57. Can AÇIKGÖZ, Kızıl Şehvet, 70 x 90 x 5 cm, Kâğıt üzerine karışık teknik, 2022.....	94
Görsel 58. Can AÇIKGÖZ, İsimsiz, 70 x 100 x 10 cm, Duralit üzerine karışık teknik, 2023	95
Görsel 59, 60. Can AÇIKGÖZ, İsimsiz, 70 x 100 x 10 cm (detay), Duralit üzerine karışık teknik, 2023	96
Görsel 61.62 Can AÇIKGÖZ, Tekinsiz, Seramik üzerine karışık teknik 20 x 30 x 16 cm, 2024.....	97
Görsel 63, 64. Can AÇIKGÖZ, Tekinsiz, Seramik üzerine karışık teknik, 23 x 33 x 15 cm,	98

ÖZET

ÇAĞDAŞ SANATTA BİR ÜRETİM BİÇİMİ: BEDENİN SANAT NESNESİ OLARAK KULLANILMASI

Can AÇIKGÖZ

Düzce Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Evren SELÇUK

Nisan, 2024, 106 Sayfa

Tez üç ana başlıktan oluşmaktadır. Tezin birinci bölümünde, beden tanımına zemin oluşturmak adına beden; fizyolojik, biyolojik ve kavramsal olarak tanımlanmaya çalışılır. Bunun yanı sıra ilkel çağlardan günümüze kimlik ve aidiyet kavramları ve bu kavramların kökenleri üzerinde durulması amaçlanır. Yine bu bölümde iktidarın beden üzerindeki etkileri gözlemlenmeye çalışılırken Fransız düşünür olan Michel Foucault'un değerlendirmelerine yer verilir. Tezin ikinci bölümü olan "20 ve 21. Yüzyılda Sanat ve Beden İlişkisi" adlı bölümde, ağırlıklı olarak 20 ve 21. Yüzyılda sanat alanında bedenin konu alınış şekli incelenmektedir. Aynı zamanda sanatçıların üretimleri üzerinden iktidar-sanat/iktidar-toplum/iktidar-birey ilişkileri de gözlemlenmeye çalışılır. Bununla ilişkili olarak bedenin biyolojik bir yaşam formu olmaktan ziyade, bir nesne olarak -cinsel/dinsel ya da siyasal bir nesne olarak- şekillenmesi ve dönüşümü yine bu bölümde incelenmektedir. Yine bu bölümde sanatın bu olguların etkisine maruz kalması ile üretimlerin çoğunlukla güncel ve popüler meseleler tarafından şekillendiği vurgulanmaktadır. Tez kapsamında iktidarın çektiği sınırlar içerisinde dolaştığı düşünülen sanat üretimlerinin sistemdeki yararı sorusunu düşündürmek amaçlanırken diğer taraftan bu sınırlar içerisinde özgün/özgür olma durumu incelenir. Tezin "Ben'in Bedeni" adlı üçüncü bölümünde de, bedene öznel bir bakış açısı ile yaklaşıp, kişisel süreç, deneyim ve üretime yer verilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Beden, Sanat, Sanat nesnesi, Toplumsal cinsiyet.

ABSTRACT

A FORM OF PRODUCTION IN CONTEMPORARY ART: USE OF THE BODY AS AN ART OBJECT

Can AÇIKGÖZ

Düzce University

The Institute of Fine Arts, Department of Sculpture

Master Thesis

Supervisor: Doç. Dr. Evren SELÇUK

April, 2024, 106 Pages

The thesis consists of three main headings. In the first part of the thesis, in order to lay the groundwork for the definition of body; It is tried to be defined physiologically, biologically and conceptually. In addition, it is aimed to focus on the concepts of identity and belonging and the origins of these concepts from primitive times to the present. Again, in this section, while trying to observe the effects of power on the body, the evaluations of the French thinker Michel Foucault are included. In the second part of the thesis, titled "The Relationship between Art and the Body in the 20th and 21st Centuries", the way the body is discussed in the field of art in the 20th and 21st Centuries is mainly examined. At the same time, power-art/power-society/power-individual relations are tried to be observed through the artists' productions. Relatedly, the shaping and transformation of the body as an object - as a sexual/religious or political object - rather than as a biological life form, is also examined in this section. Again in this section, it is emphasized that the productions are mostly shaped by current and popular issues, as art is exposed to the influence of these phenomena. Within the scope of the thesis, it is aimed to raise the question of the benefit of artistic productions in the system, which are thought to circulate within the borders of the government, while on the other hand, the situation of being original/free within these borders is examined. In the third chapter of the thesis, titled "The Body of Me", the body is approached from a subjective perspective and personal processes, experiences and productions are included.

Key words: Body, Art, Art object, Gender

1. GİRİŞ

Beden kavramı geçmişten günümüze sosyoloji, siyaset, felsefe, din ve psikoloji gibi alanlarda en çok tartışılan ve anlamlandırılmaya çalışılan konulardan birisi olmuştur. Bunun sebebi tüm bu sistemlerin özünde bireye ve bedene dair izlerin olmasıdır. Bireyin bedenine bakılarak yaşanan dönem, inanılan din, siyasi tutum ve toplumun kültürü okunabilir. İnsan bedeninin tarihi düşünüldüğünde, dönemin ideal beden anlayışına göre şekillendiği söylenebilir. Beden her şeyden önce varlığın somut bir göstergesidir. Biyolojik olarak geçirdiği evrimsel sürecin oluşturduğu anatomik bir yapıya sahiptir. Beden, deri ile sınırları çizilmiş, iç organları, sinir sistemini, kas, damar, kan ve çeşitli sıvıları barındıran ve tüm bu elemanların bir arada çalıştığı biyolojik bir mekanizmadır. Zülküf Kara Beden Sosyolojisi kitabında yer alan “Beden Sosyolojisinden Ölüm Sosyolojisine: İnterdisipliner Bir Yaklaşım” isimli makalesinde bedeni şöyle tanımlar; “Beden, organik yapısı, biçimi, kütlesi ve rengiyle canlı varlığın maddi bölümünü oluştururken, toplumsal cinsiyet, ırk ve cinsellik olarak tanımlanan birçok kimliğin konumlandığı, performe edildiği, sorgulandığı yapıdır” (Canatan, 2011, s.153)

Bir beden, kendisine bakan göz tarafından değerlendirilebilir. Varoluş, var olanın varlığını bildirir; yani bir şeyin ne olduğundan çok, var olduğunun göstergesidir. Beden, sanatta, dinde, sporda, kültürde ve toplumda varlığını farklı şekillerde gösterebilir. Tüm bu sistemler, insan bedeninin varlığı sayesinde varlık kazanmıştır. İnsan bedeninin varlığını oluşturan mekanizma; insan beyninin potansiyeli aracılığıyla da insanı tüm canlılardan ayıran, düşünce ve muhakeme yeteneğine sahip olan insan aklına da ev sahipliği yapmaktadır. Birey aklını kullanarak düşünür ve bu düşünceler sonucunda da davranışlar sergiler. Fakat beden sadece bireyin kendisi tarafından şekillendirilmekle kalmaz aynı zamanda yaşadığı çağ, toplum, kültür, inanç ve din gibi olgular tarafından da yeniden kurgulanabilmektedir.

İnsanlık tarihinde, beden ve bununla ilişkili yaşamsal faaliyetlerin anlaşılması, çağlar boyunca imgeler ve inançlarla desteklenmiştir. Beden algısı, dini, siyasi ve ekonomik iktidar biçimlerinin etkisi altında uzun bir süreç boyunca değişmiş ve dönüşmüş, farklı sistemler içinde kullanılmıştır. Sanat alanında da, beden imgeleri inanç ve sistemlerin beklentileri doğrultusunda kullanılmıştır (Kılınç, 2017, s. 158)

İnanç sistemlerinin, bireylerin bedenleri üzerinde etkili bir kontrol sağladığı ve bedenlerin fiziksel olarak belirli kategorilere gruplandırılmasını kolaylaştıran önemli unsurlardan olduğu konusu dinin beden üzerinde hakimiyet kurmak istemesi sebebine dayandırılabilir. Bu açıdan bakıldığında inanca bağlı kalıplaşmış beden normları ve bununla birlikte gelen totem ve tabular gibi inançlar hem bireylerin fiziksel olarak kategorileşmesine hem de geçmişteki normların kökenlerine dair referanslar sunabilir.

Bedene uygulanan biçimsel yaptırımların kabullenilmesi bireylerin inançlarına duydukları umutlar ve korkular sayesinde etkili olmuştur. İnsanoğlunun var olması ile ortaya çıkan anlam arayışı, inancın kökeninin oluştururken aynı zamanda aidiyet duygusunu da tetiklemiştir.

Dolayısıyla bedeni anlamak için, bedenin sadece fiziksel yapısını okumakla kalmayıp aynı zamanda yaşadığı dönemi analiz edip, inanılan yapıları da irdeleyerek–bilinç kavramına da odaklanmak gerekmektedir. Nitekim beden olgusunu “bilincin nesnesi” olarak da düşünmek gerekir. Bedenin eylemlerini analiz etmek, çeşitli faktörlerin ışığında insanlık tarihine dair farklı bakış açıları sunabilir. Bilinç kavramının varlığını kabul etmek, bedenin varoluşunu anlamak için çeşitli davranışları ve etkileri göz önünde bulundurmayı gerektirir. Bu şekilde, görünmeyen ancak anlam üreten kaynakları tanımlamak ve anlamak mümkün olabilir (Corbin, Courtine & Vigarello, 2021, s.13).

Bu nedenle de insan bedenini hem fiziksel hem de ruhsal olarak etkileyen “inanç” gibi bir olgu üzerinde durmak önem arz etmektedir. İnanç olgusunu yalnızca belirli hatlarla sınırları çizilmiş, kendi içinde keskin kuralları olan bir yapı olarak düşünmemek gerekir. Bu yapı zaman içerisinde evrilebilen, sınırlarından arınarak genişleyebilen, farklı kültürlerde farklı şekillerde kendini var edebilen, daha geniş kitlelere ve kültürlere hitap edebilen katmanlı bir sistem haline dönüşmüştür. Baskın ideoloji tarafından oluşturulan bu mekanizma, bireyler üzerinde hakimiyet kurmak ve de hakimiyetin idamesi için aracılığıyla bir kurgu sunmaya çalışır. Bu göstergeler amaç itibarıyla; iletişim, bilgi aktarımı veya belirli bir anlatımın iletilmesi için kullanılmaktadır. Yaş, cinsiyet, eğitim düzeyi gibi farkları gözetmeksizin insanlığın tamamına hitap edebilme potansiyeli olan bu göstergeler oldukça etkili iletişim araçlarıdır. Bu görsel iletişim araçları bireylerin bedenini şekillendirmede de etkili bir rol oynamaktadır.

Bu, görsel algıyı manipüle etme yöntemleri aracılığıyla gerçekleşmiştir ve tek tanrılı dinlerden çok tanrılı inanç sistemlerine kadar çeşitli toplumlarda var olmuştur. Kutsal beden algısı üzerine kurulan bu yapı, dönemin görsel algıları ve sanatsal üsluplarıyla da bütünleşmiştir (Kılınç, 2017, s. 158).

Kurulan sistem genel olarak öncelikle birey üzerinde hakimiyet kurmuş, ardından bir gösterge aracı olarak bireyin bedenini şekillendirmiştir. Örneğin: müslüman erkeklerin thobe (erkekler için uzun elbise) veya abaya (kadınlar için uzun kaban) gibi giyim şekillerini tercih edebilmeleri gibi. ‘‘ Bedenin kıyafetiyle özdeşleştirilmesi kıyafetin ilk işlevinin aidiyeti ifade etmek olduğunu gösteriyor, aidiyetlerin her zaman çoğul ve değişken olmasına rağmen: Herkes bir cinsiyetin, bir yaş grubunun, bir yerin, bir ortamın, bir cemaatin (şehirde, mesleğinde, orduda ya da dini açıdan...) bir parçasıydı ve bunların ayırt edici alametlerini (üzerinde) taşımak zorundaydı (Corbin, Courtine & Vigarello, 2021, s.219).

Sonuç olarak bedene uygulanan müdahalelerin ortak özellikleri olduğu söylenebilir. Ortak özellikler genellikle kökensel bir bağ oluşturur ve bireylerin bedenlerini belirli bir görünüş şablonuna göre sınıfsal olarak kategorize etme amacını içermektedir. Bu, genellikle belirli bir stereotip oluşturma hedefiyle uyumlu olan bir sınıflandırma sürecidir. Süreç, bireylerin Müslüman, Hristiyan, inançlı veya inançsız olmalarının fiziksel olarak belirlenebilmesi gibi belirli aidiyet grupları arasında ayırım yapmayı amaçlamaktadır.

Beden müdahalelerinin -kültürel bir mekanizma içerisinde görünür hale geldiği ilkel kabilelerde, bireylerin vücutlarını boyamaları bir kabile üyesi olduğunun göstergesi olup, aynı zamanda kabile inancı gereği dayatılan bir özelliktir. Bu Kabile üyelerinin hangi kabilenin üyesi olduğunu göstermekle beraber kabile içi statülerin anlaşılması için de önemlidir. Damgalanan beden bu haliyle bireysel tercihlerle şekillenmiş bir görünümünden öte bir konuma geçerek toplumunun kartviziti olan fiziksel bir nesneye dönüşmüştür. İlkel kabilelerde bedene işlenen izler, günümüzdeki dövmelemlerle paralellik gösterir. Her durumda, bireyin bedenine yapılan en küçük iz veya işaret, bir temsil işlevi görür.

Bireyin bedeni üzerinden okunan temsiliyet, her savaşta, barışta, sağlık krizinde, iktidar değişiminde, ekonomik dalgalanmalarda, eğitim sisteminin düzenlenmesinde belli tekrarlar dahilinde yeniden kurgulanır.

Tarihsel süreç ilerleme gösterdikçe sanattaki bedenin kurgusu da yeniden işlenir. Nitekim sadece birey değil aynı zamanda beden ve sanat da çağa uyumlu olarak değişiklik gösterir. Sanat aracılığıyla topluma görsel olarak dayatılan sistem normlarının ideal bedeni, bireylerin düşüncelerini etkiler ve nesiller arasında aktarılan görsel belgelere dönüşür. Örneğin şapellerdeki freskler, görsel iletişim aracı olarak kullanıldığı gibi, psikolojik bir baskı oluşturarak beden üzerinde çeşitli manipülasyonlara da neden olabilmektedir. Nitekim bireylerin davranışları tam olarak farkında olmasalar dahi ortak eylemlere dönüşmektedir.

Egemen ideoji tarafından şekillendirilen bedenler, bireylerin farkında olsun ya da olmasın, dayatılan algıya maruz kalmalarına neden olur. Buna bağlı olarak sanat iktidarın manipülasyon aracı olarak kullanılırken, beden de bir nesne olarak işlev görerek araçsallaştırılır. Özetle, dini bir mekandaki insan tasvirlerinin kurgusu yalnızca insan bedeni olarak yorumlanmamalıdır. Kurgulanan tiyatral sahne, dinin/iktidarın anlatmak/aktarmak istediklerini topluma görseller aracılığıyla dikte eder. Bu sebeple iktidarın sanatın ve toplumun nesnesi olarak beden kavramı üzerine derinlemesine düşünmek gerekir. Bu bakımdan öncelikle nesne tanımının ne olduğu ve bedenin nesne olarak nasıl değerlendirildiği konusunda önemli sorular sormak gerekmektedir.

Nesne, bir varlığın şekilsel tanımını ifade eder ve ağırlık, kitle, ölçü, renk ve madde gibi özelliklere sahip cansız varlıkları kapsar. Ancak bu tezde kullanılan nesne tanımı, metaforik bir anlamda, araçsallaştırma kaygısı taşıyan bir bakış açısıyla ele alınmaktadır. Bedenin nesne olarak kullanımını da kültürel yapı, iktidar yapısı, sosyolojik yapı, dinsel ve sanatsal yapılar üzerinden ele alınarak kapsamlı bir incelemeyi gerektirir.

Bireylerin bedenleri sistemler tarafından görsel nesnelere olarak işlevleştirilerek mensubu oldukları kurumları da temsil eder. Bu bakımdan bedenler çoğunlukla mensubu olunan hâkim ideolojiyi sembolize eden ve ait olunan yapının bir üyesi olarak kabul görmelerini sağlayan sembolik nesnelere dir. Bu durum bazen kıyafetlerle işlevsellik kazanır. Günümüzde hala tartışılan mavi yaka ve beyaz yaka meselesi, bireylerin bedenlerinin kullanımına göre sınıflandırılmasının bir sonucudur. Beyaz yakalı çalışanlar, şirketlerin yönetim ve icraat kısmında görev alırken, mavi yakalı çalışanlar şirket düzeninin sürekliliğinden sorumludur. Bireyin bedenini mi yoksa zihnini mi daha çok kullandığı, giyilen “üniforma” rengi ile dışarıdan da anlaşılabilir hale gelir. Renk sadece iş yerindeki

hiyerarşi belirleyicisi değil; meslekleri simgeleyen bir kod işlevi de görür. Özetle, bedenın nesne olarak kullanımını ve ele alınış şekilleri; kültürel, sınıfsal, sosyal, dinsel ve sanatsal bağlamlardaki etkileşimlerle şekillenir.

Kültür ve inanç gibi unsurlar arasındaki ilişkilerin bir yansıması olarak bedenın nesneleşmesi farklı toplumlarda çeşitli şekillerde görünür hale gelir. 'Bedenin Tarihi' adlı başlık altında yer alan 'beden, kilise ve kutsal' isimli birinci bölüm; dinlerin insan bedenini kıyafet aracılığıyla nasıl nesneleştirdiğini anlatarak, bu ilişkiyi araçsallığı bağlamında ele almaktadır. Dinlerde kıyafetin işlevini derinlemesine çözümlemeye çalışır.

Dinlerde, kıyafetin taşıdığı sembolik anlam ve işlevsellik önemlidir. Kıyafetin görevi sadece fiziksel korumadan öte, bireyin dini inançlarına uygun bir ifade aracı olma özelliği taşımaktadır. Bu nedenle, dinlerin kıyafet üzerinden bedeni nasıl anlamlandırdığı, insanın ruhsal ve dini kimliğiyle nasıl bütünleştirdiği konuları, bu bölümde detaylı bir şekilde incelenmektedir. İnsan bedeni ve kıyafet ilişkisi, bu bağlamda sadece fiziksel bir gereklilik değil, aynı zamanda bir sembol ve ritüel aracılığıyla ifade edilen derin anlamlara sahiptir. Bölüm bu örnekler üzerinden; beden, kültür ve inanç arasındaki karmaşık ilişkiyi anlamak için önemli bir perspektif sunmaktadır.

Sanat dünyasında, bedenın nesneleştirilmesi konusu sıkça ele alınmıştır. Özellikle günümüz tüketim toplumu içerisinde, her şeyin bir meta olarak kullanılması, sanatsal bağlamda bedenın de bir nesne veya meta konumuna gelmesine neden olmaktadır. Sanatçılar, özellikle performans sanatı veya beden sanatı yoluyla, bedenlerini dolaylı veya doğrudan göstererek yeri geldiğinde bedenın konumunu sorgulama yoluna gitmişlerdir. Bedenin sorgulanması, bazen Yves Klein gibi bedeni doğrudan sunarak, bazen de Meret Oppenheim gibi bedene dair referanslar kullanarak gerçekleştirilmiştir. Netice olarak beden, sanatsal boyutta nesne olarak kurgulanarak sık sık ele alınmıştır.



Görsel 1. Phoebe Philo, Inspiration Yves Klein 1960 defilesi, 2016, Paris
(<http://www.intothefashion.com/2016/10/inspiration-yves-klein-1960-celine.html>)

Yves Klein'in çalışmaları, özellikle beden- özellikle kadın bedeninin- nesne olarak kullanımına dair farklı örnekler sunmaktadır. Hatta eserleri, kadının sanatsal üretim içinde nesneleştirilmesi nedeniyle eleştirilere maruz kalmış olmasına rağmen, günümüzde moda defilelerinde kadın modellerin üzerinde yüceltilerek karşımıza çıkmaktadır. Cinsiyet kavramının genellikle kadın bedeninin kimliklendirilmesine odaklandığı gözlemlenmektedir, bu durum çeşitli alanlarda kaçınılmaz bir şekilde kendini gösterir. Piyasa koşulları, bedeni/kadın bedenini doğasıyla uyumlu olarak değil; belirlenmiş normlar doğrultusunda şekillendirirken, sanat ekonomisi de bedeni fantastik ve kurgusal bir mantıkla metalaştırarak gündeme getirir.

Sonuç olarak, beden kavramı bir tüketim nesnesine dönüşür ve beden üzerindeki en büyük fiziksel ve manevi yabancılaşma da bu bağlamda ortaya çıkar. Bu çelişki, sanatın nesnesi olan bedenin zaman içinde farklı algılar içinde meta olarak ele alınması ve ardından bu nesneleşmiş bedenin metalaşmasına dair önemli bir örneği temsil etmektedir (Balseçen, 2018, s. 15)

Baudrillard'a göre tüketilen nesnelere arasında, diğer objelerden daha estetik, daha kıymetli ve daha eşsiz olan bir nesne daha bulunmaktadır ve bu nesne ne yazık ki beden'dir. Baudrillard bedeni tüketilen bir nesne olarak görür ve bin yıllık püritan döneminden sonra, bedenin 'yeniden keşfi' özellikle fiziksel ve cinsel özgürleşme biçiminde gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Reklamlar, moda ve kitle kültürü, özellikle dişil bedenin mutlak varlığı etrafında şekillenmiş; bedeni kuşatan sağlık, perhiz, tedavi kültürü, gençlik, erillik/dişillik saplantısı, bedenle ilgili bakımlar, rejimler, fedakârca uygulamalar, bedeni kuşatan arzu söylemleri gibi unsurlar, bedenin günümüzde kurtuluş nesnesine dönüştüğünün bir göstergesi olarak tanımlanmaktadır. (Baudrillard, 2004, s.163)

Beden, yalnızca bir araç olarak kullanılmamanın ötesinde bireyin göstergesidir. Bireyin ten rengi, giyim tarzı, jest ve mimikleri, etnik kökeni veya dini inancı beden hakkında bilgi sağladığı gibi, sanat eserleri de beden üzerinden aynı tür biçimsel okumalara imkân tanır. Bir resimdeki figürün deri rengi, kilosuna, giysileri ve saç şekli gibi unsurlar; beden ve içinde bulunulan toplum hakkında fikir verdiği için belge niteliği de taşır.

Sanat bu gibi unsurların ele alınmasıyla şekillenen ve dönüşüme uğrayan esnek bir yapıda olduğu için beden temalı sanat eserleri incelendiğinde, eserin hangi döneme ve beden algısına dayandığı rahatlıkla anlaşılabilir. Sanat, bedene yönelik bu etkilere en hızlı cevap veren alanlardan biridir.

1.1.BEDENİN TARİHİ: İLK KURBAN ‘İNANÇ’

Kendini açıklayan bir şey artık ilgilendirmez bizi. " Kendini bil" diyen tanrı ne demek istemişti! Belki de "kendinle ilgilenmeyi bırak! Nesnel ol!" -demekti bu! – Ya Sokrates? - Ya "bilimsel insan"? - (Friedrich Nietzsche, İyinin ve Kötünün Ötesinde, s.90).

Bedeni tarihsel açıdan ele alarak bedenin maddi varlığı değerlendirildikten sonra manevi boyutu ile olan bağlantısını anlamlandırmak mümkün olabilir. Bireyin fiziksel bedeni üzerine düşünüldükten sonra genel olarak bedene etki eden dış etmenler anlaşılabilir/kavranabilir. Bedenin tarihi en başta, duyguların, ortamların ve fiziksel ‘hallerin’ asli dünyasını resmeder. Maddi koşullara, yerleşim ya da alışveriş biçimlerine, nesnelere üretme yöntemlerine göre değişen, hissedilebilir olanı algılamak ve kullanmak için farklı yollar sunan bir dünyadır bu. Bu alanın öncüleri arasında yer alan

Mauss'un en "doğal" hareketlerimizin bile ortak normlar tarafından üretildiğini vurgulayarak göstermeyi başardığı gibi, kültürlerle birlikte; sözgelimi yürümemize, oynamamıza, çocuk doğurma, uyuma ya da yemek yeme tarzımıza göre de biçimsel değişebilir (Corbin, Courtine & Vigarello, 2021, s.9). Kültürel etkenler yalnızca belli fiziksel hareketleri ve duruşları standart hale getirmeyle sınırlı kalmaz, aynı zamanda düşünce tarzını da belirli bir çerçeveye göre düzenler. Beden hem fiziksel hem de zihinsel açıdan geniş bir kitleye hitap etmesiyle kontrol altına alınabilir. Ancak bireylerin öncelikle kültürel normları içselleştirmeleri ve bunun kendi iradeleriyle gerçekleştiğine inanmaları gereklidir. Bireylerin düşünsel ve fiziksel olarak kültürel normları benimsemesi, toplumsal bilincin oluşmasına katkıda bulunarak bedensel bir algıya referans sağlayabilir.

Bu çerçevede, inanç faktörü bedeni genel olarak kurban etme eğiliminde olan bir sistem olarak kabul edilir. Tek tanrılı din anlayışlarına göre, beden toplumun genel bilincine yönelik bir arınma işleviyle donatılmıştır. Özellikle Hristiyanlık perspektifinde, Mesih'in bedeni bu mesajın merkezinde yer almaktadır.

Hristiyanlık, Tanrı'nın insan suretinde tarih boyunca belirlediği tek dindir ve bu bağlamda Tanrı'nın nesneleşmiş hâli olarak kabul edilir. Oğlu İsa, dünyevi bedeni aracılığıyla inancın temsiliyet görevini üstlenmiştir. Kendini günahlarından arınmak için, kişisel benliğini kamusal yarara, bedenini ise zulmün egemenliğine sunmuştur. Dolayısıyla, Tecessüm'den Diriliş'e kadar, beden sürekli bir varoluş mevcudiyetiyle ön plana çıkar (Corbin, Courtine, & Vigarello, 2021, s.25) Beden ve inanç bağlantısı ilk önce inancın bedeni kurban etmesine dayanırken, bilinç faktörü ve farkındalık sayesinde inancın beden tarafından kurban olduğu bir döneme evrilebilmektedir. Nesneleşen inanç ya da bedenin hangi etkenler dahilinde varlık gösterdiği bedenin fiziksel durumu ile okunabilmektedir.

Bu sebeple Bedenin nesneleşmesi, fiziksel yapısıyla doğrudan ilişkilidir. Ancak bedensel bilinç, bu süreçlerin etkilerini sindirmek amacıyla bir sistem olarak görev yapar. Düşünsel ve psikolojik anlamda itaat etme, ön kabul gibi fiziksel olmayan parametreler de nesneleşmenin belirtileri olarak kabul edilebilir ve işlevselliğe/araçsallığa pozitif manada katkıda bulunur.

Bireyler, algılarını düzenleyerek hareketlerini şekillendirdikçe, inandıkları veya doğru kabul ettikleri faktörlere dayalı olarak varlıklarını sürdürme eğiliminde kararlı hale

gelirler. Bedenin nesneleşme durumu; standardize edilmeye çalışılan fiziksel eylemlerin yanı sıra düşünsel olarak hayal edebilmenin sınırlarının çizilmesi sonucunda ortaya çıkar.

Meydana gelen her bedensel/zihinsel hareket ve değişim için beden, bilinç ve nesne bağlantısını incelemek gerekmektedir. Bedensel hareketlerin düşüncenin bir ürünü olduğu düşünüldüğünde, bu düşüncelerin ya içgüdüsel ya da öğrenilmiş olduğu varsayılabilir. Bedenin eylemleri ve dönüşümleri incelenirken bireysel bilinç, sosyal bilinç, fiziksel beden arasındaki etkileşimi anlamak ve bunları bireysel ve toplumsal kimlikler üzerinden düşünmek önemlidir.

Kimlik tanım olarak içerisinde tezatlıklar barındıran bir oluşumdur. Kimlik, "identitas" iki şey arasındaki aynılıktır ya da benzerliktir. Aynılık varsa bu iki şey farklı farklı değildirler. Benzeseler de ta baştan onların farklı farklı olduklarını varsayıyoruzdur. Yani onlara bir bireylik atfediyoruzdur (Artun, 2018). Birey için kimlik; kazanılması gereken bir anlam ya da edinilmesi gereken bir amaç olarak düşünülebilir. Kimlik aynı zamanda; kadın ya da erkek, heteroseksüel ya da homoseksüel, azınlık ya da çoğunluk, zengin ya da fakir, cahil ya da entelektüel, güzel ya da çirkin gibi tanımlamalarla bireyleri kategorize eder. Bu da sistemin kendi hiyerarşisini yaratması hususunda önem arz eder.

Kullanılan tanımlamalar, temelde bireyler için değil, sistemin bireyleri tanımlama yeteneği için önemlidir. Bireyi yönlendiren kazanılmış ya da ona yapıştırılmış etiketlerdir. Sonuçta bir kimlik sahibi olarak beden o kadar önemlidir ki kimliğe sahip olmama ya da olamama durumunda kimlik bunalımı olarak karşılaşılabılır. Neticede kimlik yoksa bireyden ya da bireyin bedeninden bahsedilemez. Tüm bu iktidarın kimlik kurgusu bunalıma sebep olur. Bireyler kimliklerini bulamadıkları için kendilerini bunalıma sokarken atlanılan nokta kimlik dediğimiz etiketin bireyin gereksinimi değil iktidarın ihtiyacı olmasıdır. Ama bilmezler ki bunalım esas buradadır:

Bireyi net bir sıfatla kategorize etmeye çalışan mekanizma; sınıflandırmaya dahil olmayan/ olamayan, bu hususta kafa karışıklığı olan ya da bu hususu hiç düşünmemiş olan bir kimseyi aidiyet eksikliği duygusuyla güdülemeye çalışır. "Bize bir kimlik sorunumuz olduğunu söyleyenlerin yarattığı bir bunalımdır bu. Kimsenin kimlik filan aradığı yoktur, var olduğunca yaşamak, yemek içmek, çalışmak, spor yapmak, müzik dinlemek istiyordur (Artun, 2018, s.50)

Kimlik tanımı, bireylerin cinsiyet üzerinden tanımlamakla kalmayıp, aynı zamanda bireylerin fiziksel ve zihinsel özelliklerini de içeren bir fenomeni ifade eder. Beden, nesilden nesile aktarılan bilinçsiz bedensel davranışların kaynağıdır. Bu davranışlar atalarımızdan gelen belirli anlamlar içerirler. Toplumsal eylemler de; bir arada hareket eden toplumun beden kimliğini oluştururlar. Bedensel bilinç, zaman içinde farklı özellikler gösterebilir ve şematik olarak yeniden ortaya çıkabilir. Böylece oluşan kolektif bedensel kimlik ve toplumsal kimlik, nesilden nesile içgüdüsel olarak varlıklarını sürdürebilir. Kolektif bilincin oluşturduğu bedensel şema, bireyden bireye, toplumdan topluma hatta devletlerden devletlere aktarılabilir. Psikologların bir öznenin motor, duygusal ya da örtük referanslarını belirlemek için kullandığı “ bedensel şema” kavramında görmüş olduğumuz gibi, kimi mantıklar diğerlerine göre üstünlük kazanabilir (Alain berthoz, 2003, s.102). Örneğin, ilkel kabilelerde görülen dans ritüelleri, bedenini tekrarlayan ve ritmik hareketleri ile oluşturduğu bir yapıyı kapsar. Bu yapı, sadece bedensel hareketlerin haricinde görsel olarak da farklı şekillerde kendini var edebilmektedir. ilkel kabilelerde bu durum bazen beden dövmelele ile ifade edilirken, bazen vücutta eklenen nesnelere temsil edilmiştir. Bu yaklaşım, zaman içinde yeni anlamların ortaya çıkmasını sağlamış ve bireylerin belirli bir uyum içinde hareket etmelerini sağlamıştır.

Bazı durumlarda uyum sağlama, fiziksel olarak zarar verici hale gelebilir. Myanmar’ın kuzeyinde yaşayan Karenler, diğer bir adlarıyla Padaunglar, bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Karenler, boyunlarına genellikle 5-6 yaşlarında takmaya başladıkları halkaları kullanarak statü ve güzellik göstergelerini sunarlar. Halkaların sayısı, sahip oldukları statünün bir göstergesi olarak kabul edilir. Bu uygulama, onlar için bir gurur kaynağıdır. Ancak, belli bir süre sonra bu halkaları çıkartmak istediklerinde boyun kemiklerinin kırılması ve hatta ölümle sonuçlanabilme ihtimali taşır, acı ve ölüm, mantıksız olsa da inanç ve dinin acı ve arınma kavramlarıyla ilişkilendirilebilir (<https://historydaily.org/what-you-didnt-know-about-the-practice-of-neck-elongation/4>).



Görsel 2. Karenler kabilesi, uzun boyunlu kadınlar
(<https://fakirkene.blogspot.com/2020/06/boyunlarna-halka-takan-kadnlar.html>)

Metnin ilerleyen akışında da bahsedilecek olan Hristiyanlık gibi inanç sistemlerinde olduğu gibi; beden acısını gizleme veya acının günahların kefareti olduğu anlayışının ortaya çıkışına işaret edilebilir. İlkel kabile inanışlarında da, kadınları da etkileyen güzellik algısı ve bu algıyla ilişkilendirilebilecek zorunluluklar arasında bağlantılar muhtemeldir. Örneğin, Karen kadınlarının boyunlarına taktıkları 35 halka; hem estetik görünüm hem de ailelerini koruma arzusuyla ilgilidir. Nitekim güzellik algısı sadece günümüze dair değil; tüm geçmiş toplumlar ve karenliler için de önemlidir.

Karenler için güzellik, ölüm ve statü arasında ince bir çizgi vardır. Günümüzde bu denli keskin olmasa da güzellik için bedel ödeme; geçmişten günümüze kalıplaşmış güdüsel bir inanış olarak varlığını sürdürmektedir.



Görsel 3. Karenler halkı kadını ve Amerikalı bir model

(<https://www.docsmidwaycookhouse.com/wp-content/uploads/2012/03/peep-show....1940s.jpg>)

Geçmiş dönemlerde vücuda eklenen nesnelere beraberinde getirdiği, ölümlerle sonuçlanabilen riskler; günümüz estetik ameliyatlarıyla benzerlikler gösterir. Karen kültüründe vücuda eklenen objeler, modern toplumlarda çoğunlukla kadınlar tarafından tercih edilen Silikon implantlardan çok da farklı değildir. Örneğin, günümüzde kadınlar arasında yaygınlaşan dudak, göğüs ve kalça dolguları gibi estetik müdahaleler, geçmişte vücuda eklenen nesnelere karşılaştırılabilir. Sonuç olarak güzellik, statü ve değer yargıları gibi nedenlerle bedenler nesneleşir/nesneleştirilir.

1.2.FOUCAULT'NUN GÖZÜNDEN BEDEN

İktidar bedenine sızmıştır; bizzat bedenin içinde saldırılara maruz kalır... İktidarın sallandığı izlenimine kapılmak yanlıştır; çünkü yerini değiştirip başka bir alanı ele geçirebilir... Ve çatışma sürer gider.

(Michel Foucault, 1982, s.198)

Fransız filozof, sosyal teorisyen, yazar, edebiyat eleştirmeni, antropolog, psikolog ve sosyolog olarak Michel Foucault, disiplinlerarası geniş bir yaklaşım benimsemiş ve bedeni çeşitli açılardan incelemiştir. Foucault, bedeni yalnızca fiziksel bir varlık olarak

değil; aynı zamanda toplumsal, kültürel ve politik bağlarıyla beraber düşünülmesi gereken bir yapı olarak değerlendirir.

Bedeni iktidarın hedefindeki ‘şey’ olarak tanımlayan Foucault, derinlemesine işlediği, farklı bir dünya görüşü sunduğu, toplumu yansıtacak hale gelen bedeni bir nesne olarak ele almıştır. Foucault standartlaştırılan/ düzeltilen bedene sıkça dem vurmıştır. Bu düzeltme bireylerin her zaman daha uysal, daha “yararlı” ve daha “verimli” olmalarını kapsar. Verimli olma durumu bireyin kendisinden ziyade iktidarlar içindir. Sistem, sorun çıkarmanın ya da aykırı davrananın düzeltilmesi gerektiği düşüncesi temel alınarak kurulmuş bir yapıdadır. Bireyler üzerinde fiziksel olarak otorite kurmanın yeterli olmayacağını bilen bu karmaşık mekanizma; sürekli olarak gözlenme/izlenme etkisi ve sanrısı yaratarak bireyi daha derin bir yerden, yani kendi kendinden başlayarak kontrol altına tutmayı hedefler.

Yüzyıllardır durmadan gelişen ve deneyimleyen bu tecrübeli mekanizma; bedenin şiddetle kontrol altına alınması yerine gözetlenme hissini yeterli olacağını savunmuştur. Foucault, iktidarın beden üzerindeki etkisine değinirken 18. yüzyılda iktidar modelini incelemeyi tercih eder. Yöntem olarak da toplum dışına itilmiş veya atılmış insanların olduğu kurumlardan başlamak gerekliliğinden bahseder. Ali Akay’a göre Foucault’nun bunu tercih etmesindeki neden, sıkı düzenin kapalı mekânlarda kendini daha iyi göstermesinden kaynaklanmaktadır. Foucault çalışmalarında özne üzerinden bir incelemeye giderek öznenin iktidar ile arasındaki farklı ilişkilerine değinmiştir. Foucault toplumu dizginleme yöntemlerinin kurumlar üzerinden ortaya çıktığını belirtir. Aynı zamanda Foucault’ya göre iktidar, çocuğu okula, hastayı hastaneye, deliyi tımarhaneye, askeri orduya, suçluyu hapisaneye koyarak onları bireyselleştirmiş ve böylece onlara egemen olmuştur. Artık onları gözetim altında tutabilecek ve kaydını alabilecektir (Akay, 2016, s.36).

İnsan bedenine yönelik şiddetin hedefi değişmiş ve artık manevi bir metot benimsenmiştir. İktidar, daha verimli bir sistem oluşturarak hapisane, ordu, okul, tımarhane gibi yapıları oluşturmuştur. Eski sistemde, toplulukların gözü önünde; asma, kesme gibi aleni şiddetle müdahale edilen beden yerini, ruha müdahale edilerek disiplin uygulayan sistemlere/yapılara bırakmıştır. Bedene manevi yollarla yapılan bu müdahale, artık tek bir sistem üzerinden değerlendirilemez hale gelmiştir. Suç işleyen bir bireyin

yargılanması, sadece hukuki bir süreçle sınırlı kalmamakta; aynı zamanda katılımıyla gerçekleşmektedir.

Sistem, “suçlu” bireyin değerlendirilmesi sürecinde toplum normlarına uygun olan "normal" bir bireyin nasıl tanımlanması gerektiği konusunda; hukukçular, kriminologlar, psikiyatrlar ve sosyologlar gibi uzmanlar aracılığıyla etkin roller üstlenir. bu da sistemin yargı mekanizmasını yaratılan uzmanlıklar aracılığıyla meşrulaştırır. İktidar, öznelere hem şekillendirir hem de bu öznelere aracılığıyla "normal" bireylerin varlığını sağlar. Bu nedenle, iktidar özneyi kimliğinden dışlamaz, aksine direnme imkânı tanırken aynı zamanda bu direnci kontrol altında tutmayı ve bedenini sürekli hareket halinde kalmasını ve yönetilmesini amaçlar (Özdemir Akgündüz, 2013, s. 4).

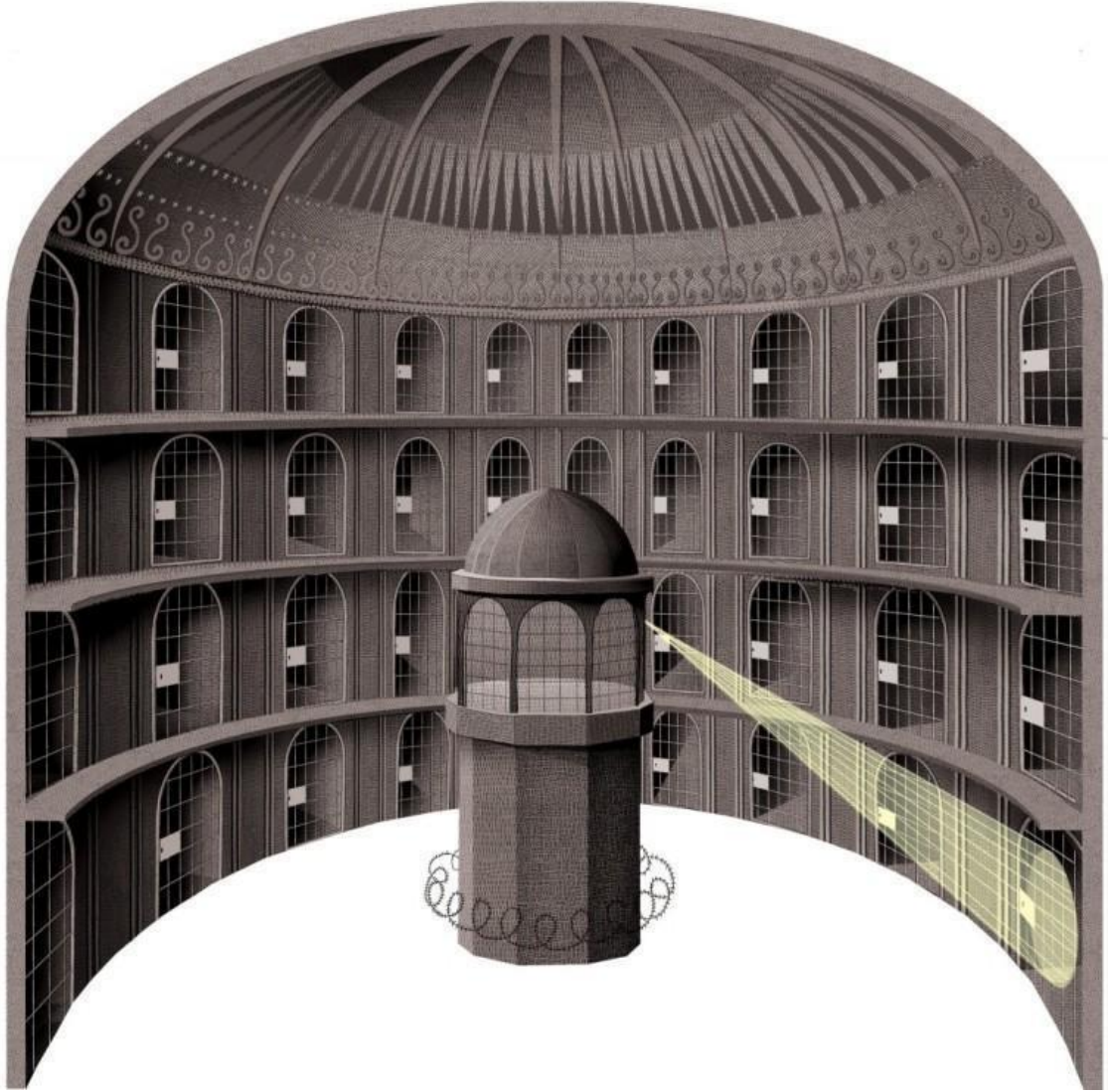
Suçlular da aynı kontrol mekanizması içine girerek suç ve ceza sisteminde hem belli bir oranda özgür kılınmış hem de bu özgürlüğün sınırları içerisinde varlık gösterebilmişlerdir. Örneğin, ilkel çağlarda suçlular kabile şamanları tarafından yargılanır ve cezalandırılırken, Orta Çağ'da suçlular halkın önünde idam edilebilirdi. Günümüzde de hapisaneler gibi modern yargılama, denetleme ve kontrol etme sistemleri aracılığıyla suçluların ya da kusurluların cezalandırılması ve rehabilite edilmesi sağlanmaktadır. Her halükârda tüm bu süreçler bireyin ve bedeninin ödemekte olduğu bedel üzerinde şekillenmektedir.

Günümüzde bireyin kontrol sürecine medya da dahil edilerek yargılama sürecinde çeşitlilikler boy gösterir. Medya, kişisel gizlilik haklarını hiçe sayarak ve suçluları sosyal platformlarda teşhir ederek bireyin toplum tarafından yargılanmasının önünü açmış olur. Aynı zamanda medya ifşası aracılığıyla toplumda otokontrol mekanizmasına katkı sağlanmış ve işlevsellik artırılmış olur. Sonuç olarak sistemin inşa ettiği ideal insan, standart olanı benimser ve içselleştirir ya da denetim/ceza mekanizmaları aracılığıyla normlara uyacak şekilde yeniden yapılandırılır.

Bu etkenler bireyin bedenini de aşarak ruhuna işler ve kalıcı izler bırakarak kalıtımsal değişimlere yol açar. Foucault ‘beden yerine artık yargılanan modern ruh olmuştur’ der.

Bu sistemlerin amacı bedenini otoriteye boyun eğmesini sağlamaktır. Modern hapisane ya da denetim mekanizması gerektiğinde bireyi zorlar, ıslah eder, gözetler, sınıflandırır ve zorlamalardan kaçınmaz. Bedene yapılan maddi ve manevi müdahaleler Panoptikon yapısı incelenerek daha da somutlaştırılabilir.

'Panoptikon' sözcüğü " Pan" ve " Opticon" olarak bilinen iki farklı sözcükten türetilmiştir. "Pan" kelimesi " Bütün" anlamına gelirken, " Opticon" kelimesi ise "Gözlemlemek" anlamına gelir. Daha doğrusu Jeremy Bentham'ın eski Yunanca kavramlardan esinlenerek türettiği ve siyasal literatüre kazandırdığı " Göz önünde olan yer" manasına gelir (<https://ugurtopikhukuk.wordpress.com/2016/04/17/panoptikon-1-2/>).



Görsel 4. Panoptikon

(<https://ugurtopikhukuk.wordpress.com/2016/04/17/panoptikon-1-2/>)

Panoptikon, Jeremy Bentham (1748-1832) tarafından icat edilen bir kontrol mekanizmasıdır. Mimari olarak, merkezde yer alan bir gözetleme kulesi ve etrafında yer alan büyük bir çemberlerden oluşur. Kuleye merkezden bakıldığında, hücrelerin tamamının içi görülebilecek şekilde tasarlanmıştır. Hücrede bulunan mahkûmlar, kulede

birisinin varlığını gözetleyip gözetlemediğini bilemezler. Ancak, bireyler, kulede bir gözetleyicinin olup olmadığını düşünerek davranışlarını kontrol altına alma eğilimindedir. Bu sistem, din ve inanç sistemleriyle yakından ilişkilidir. Benzer şekilde, dinin bir parçası olarak, bireyler Tanrı'nın kendilerini izlediğini düşünür ve bu düşünceyle belirli davranışları sergilediklerinde ödül ya da ceza ile karşılaşacaklarına inanırlar. Hapishane ortamında da, mahkûmlar kulede kendilerini sürekli izleyen birinin olduğunu varsayar ve ceza almamak için davranışlarını kontrol etmeleri gerektiğini düşünürler (Özdel, 2012, s.24).

Bu yöntemle, sürekli dolaşan bir gardiyanın varlığına ihtiyaç duyulmayabilir ve hatta gardiyanın olmadığı zamanlarda bile bireyler, başkalarına ya da kendilerine zarar verme gibi belirli davranışlardan kaçınırlar. Bu sistem, düşük maliyetle mahkûmun sadece bedenini değil, aynı zamanda ruhunu/bilincini de hapsettiği için hapishane deneyimi ile bireyleri etkili bir şekilde kontrol eder. Modern toplumda da Panoptikon sisteminde olduğu gibi, insanları görünmez bir gözetleme algısı aracılığıyla kontrol etmek mümkündür.

Nitekim günümüzde, hemen hemen her yerde bulunan kamera sistemleri; bireyler üzerinde bir kontrol aracı olarak aynı panoptikon etkisini yaratır. Bireylerin bilinçaltına sürekli olarak yerleştirilen "kaydediliyorsunuz" uyarısı, izlendiğini ve bu bağlamda belirli davranışlar sergilemeleri gerektiği düşüncesini dayatır. Bu durum, bireylerin kaydedilmese dahi kontrol altında tutulabileceği bir atmosfer oluşturur. İzlenme hissi, insan davranışlarını etkilemede tarih boyunca var olan en etkili kontrol mekanizmalarından biri olarak belirginleşmiştir. Özellikle din ve inanç sistemleri, bireyler üzerinde kontrol sağlamak amacıyla izlenme hissini kullanmıştır. Bu kontrol mekanizması, ilkel çağlardan günümüze kadar uzanmış ve bireylerin belirli normlara uygun davranışlar sergilemelerini sağlamıştır. İnançların gücü, psikoloji alanında yapılan sosyal deneylerle, özellikle de çocuklar üzerinde gerçekleştirilen somut deneyimlerle anlaşılabilir bir şekilde açıklanmıştır. Bu bağlamda, bireylerin izlenme hissi, toplumun normlarına uyma eğiliminde olmalarını sağlayarak sosyal düzenin korunmasına katkıda bulunur. Günümüzdeki teknolojik gelişmeler, bu kontrol mekanizmalarını daha karmaşık hale getirirken, temelde insan psikolojisinin derinliklerine dayanan bu kontrol biçiminin tarihsel kökleri, din ve inanç sistemleri aracılığıyla geçmişten günümüze uzanmaktadır.

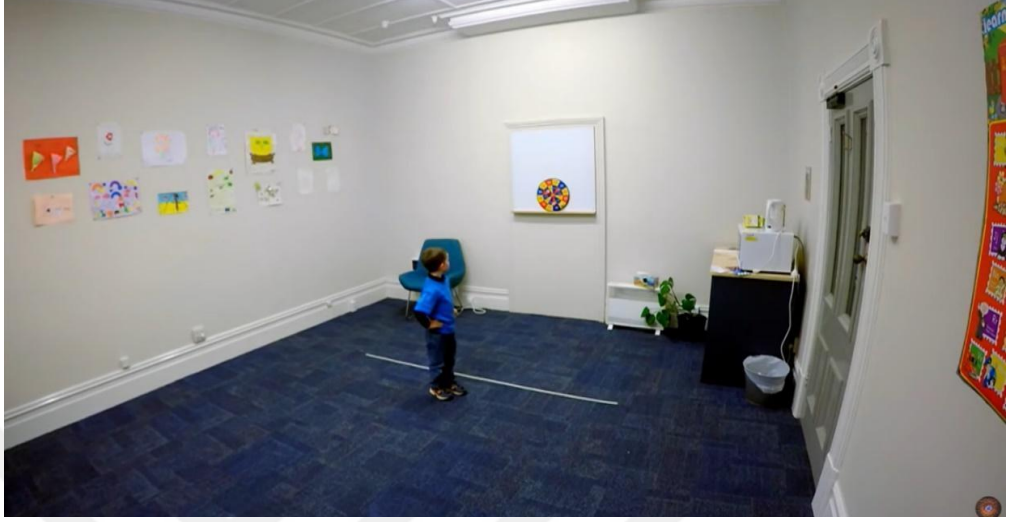
Foucault'un ileri sürdüğü iddia, insanların kontrol mekanizmaları ve işlevselleştirme kaygısıyla din arasında kapsamlı bir bağlantı olduğudur. "Normal" insan kavramı, topluma uyum sağlayan bir bireyi ifade eder ve bu bağlamda iktidarın gerçekleştirdiği gerçekdışı manipülasyonlarla yönetilen bireyler, din bağlantısıyla bu algıyı pekiştirebilirler. Foucault'un vurguladığı öznenin şekillendirilmesi ve sınırlı alan tanınmasıyla oluşan beden imgesi, din veya inanç yoluyla da pekiştirilebilir. Bu bağlama örnek olarak gösterilebilecek Prenses Alice deneyi, Foucault'un sistem üzerindeki bireye etkisini farklı bir alanda gösterir. Modern bireyin şekillendirilmesinin kökenlerini barındıran deneyde, toplumu oluşturan çocukların ilk bedensel ve öznel olarak şekillenmesi gözlemlenebilir. Bu sayede, bir hapisanedeki mahkûmun tutum ve davranışlarındaki normlarla farklı inanç sistemlerine sahip bir çocuğun ortak davranışları uyumlu hale gelebilir.

Bu duruma örnek niteliği taşıyan Jesse Bering tarafından gerçekleştirilen deney, doğüstü varlıklara ve izlenme hissine olan insan ihtiyacının, bireyin kontrol edilmesi gerektiği düşüncesi ve bireyin topluma uygun davranması açısından önemli olduğunu vurgulamaktadır. Bu deney, bireylerin bedensel ve zihinsel kontrol altında tutulma eğilimini inceleyerek, Jesse Bering'in teorisini test etmeyi amaçlamaktadır. Deneyin çocuklar üzerinde yapılması ve akabinde bireyin ilkel olarak kontrol edilmesinin gerekçeleri de gözler önüne serilmektedir.

Bering'in yaptığı çalışmada, 3 yaşındaki çocukların hile yapma eğilimini azaltmak için onları buldukları odada görünmez bir varlık olan "Prenses Alice" olduğuna ikna etmiştir. Bu çalışmalar, belirgin doğüstü unsurların düşünülmesinin hile davranışını engellediğini göstermektedir. Hapishanede engellenen davranışlar ile çocukların hile yapmama eğilimi altında yatan gözetlenme hissidir (Shariff, Narenzayan, 2022, s. 249)

Yeni Zelanda'da gerçekleştirilen deney, çocuklar arasında oyun oynamaya dayanmaktadır ve duvara atılan topun dart tahtasına isabet ettirilmesine yönelik bir puanlama sistemi içermektedir. Deneyin sonunda en yüksek puana sahip olan çocuğa sürpriz bir hediye verileceği ancak hediye hakkında bilgi verilmeyeceği belirtilir. Çocuklara, topu hedefe sırtlarını dönerek atma ve yerde çizilen beyaz çizgiyi geçmemeye dikkat etme gibi kurallar anlatılır. Jesse, çocukları gizli kameralar aracılığıyla izlemektedir. Deneyde yer alan çocuklar, mavi ve kırmızı gruplar olmak üzere iki gruba ayrılmışlardır. Mavi grup

oyunu başlatır ve her çocuk, izlenmediğini düşünerek hedefe top atmaya çalışır. Çocuklar izlendiklerinin farkında olmadıkları için hedefi vuramayınca hile yaparlar ve topu darta kendileri yerleştirirler.



Görsel 5,6. Deneyden görsel bir kesit
(<http://denizcakmakvlog.blogspot.com/2019/>)

Jess, 6 yaşındaki bir çocuğun hile yaptığı için suçlanmaması gerektiğini savunmakta ve ödülü almayı hak ettiğini iddia etmektedir. Ayrıca, bu tür hilelerin içgüdüsel olarak fark edilmeyeceğini düşünmektedir. Odada yalnız olduklarını varsayan tüm çocuklar sırasıyla hile yapmaktadır. Birisi gözetlemediğinde, neden hile yapmamalı ki? Ancak, birisi izlediğinde durum değişmektedir. Jess, aynı deneyi yeni bir grup olan kırmızı takımdaki çocuklarla uygulamaya karar verir. Mavi takımın aksine, bu sefer kırmızı gruptaki çocuklara temel bilgiler verdikten sonra odada doğüstü görünmez bir varlığın onları izlediğini belirtir. Bu doğüstü varlık "Prenses Alice" olarak tanıtılmıştır ve hem görünmez olabileceği hem de dost canlısı bir varlık olduğu ifade edilmiştir. Jess çocuklara

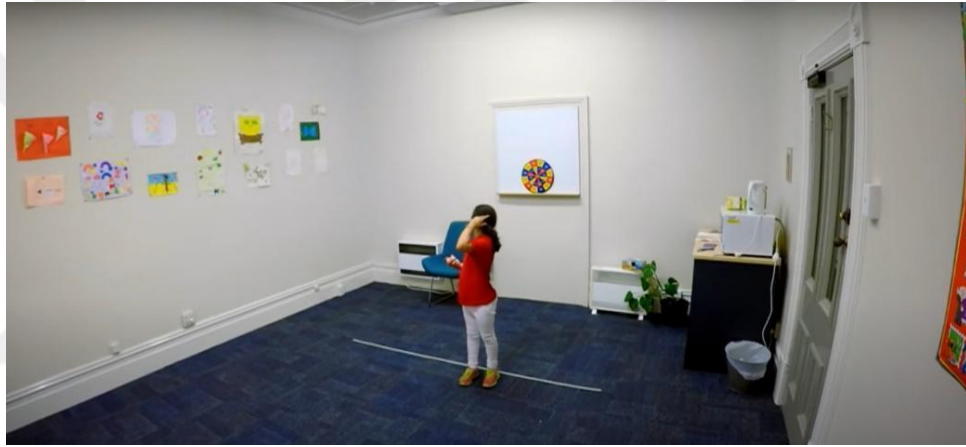
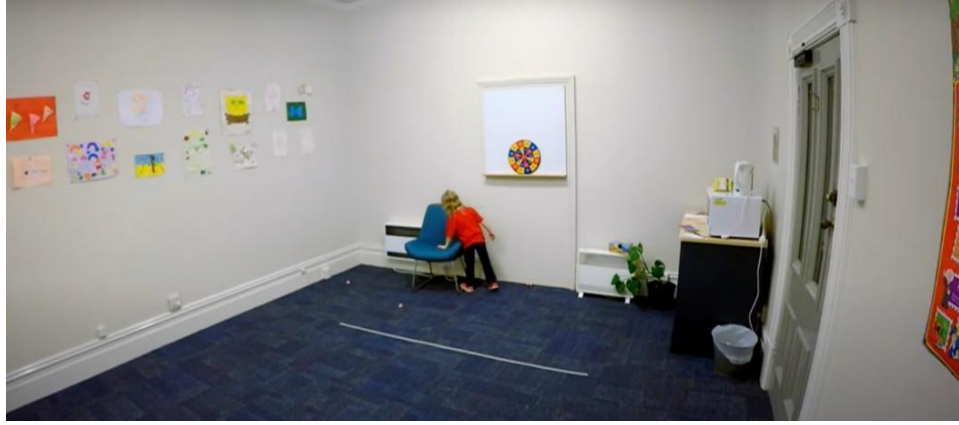
Prens Alice'nin odada bulunan mavi sandalyede oturduğunu söylemiştir. Kırmızı gruptaki BU çocuklar, duruma inanmaktadır ve hatta kontrol etmek için sandalyeye bakmaktadır. Jess'in deneyi, bireylerin izlenme hissi altında nasıl farklı davranışlar sergilediklerini anlamak için etkili bir araştırma tasarımı sunmaktadır. Bu deney, çocukların davranışlarını etkileyen gözetlenme kavramını ve içgüdüsel tepkilerini inceleyerek, sosyal psikoloji ve gelişim psikolojisi alanlarına önemli katkılarda bulunmaktadır.



Görsel 7. Deneyden görsel bir kesit.
(<http://denizcakmakvlog.blogspot.com/2019/>)

Odaya teker teker alınan çocuklar, aynı oyunu oynamak üzere yönlendirilir. Ancak mavi gruptan farklı olarak, kırmızı grubun oyununa görünmez bir varlık, sandalyede oturarak eşlik edecektir. Gözlem sonuçlarına göre; mavi takımdaki çocuklardan farklı olarak, kırmızı takımdaki çocukların kurallara uyma eğiliminde oldukları gözlemlenir. Bu durumun temel nedeni, çocukların görünmez bir varlığın kendilerini izlediğine inanmalarıdır. Bu deney birey davranışlarının, dışsal gözetim ve kontrolle beraber, kurallara uyum üzerinde nasıl bir etki yaratabileceğini anlamak açısından önemli bir perspektif sunmaktadır. Görünmez bir varlık kavramının, bireylerin sosyal normlara uyma konusundaki motivasyonlarını artırdığı ve bu bağlamda istenen davranışsal değişiklikleri tetikleyebileceği gözlemlenmiştir. Bu tür deneyler, sosyal psikoloji ve

davranışsal bilimlerde bireyler arası etkileşimlerin incelenmesi konusunda kullanışlı araştırma yöntemleri olarak değerlendirilmektedir.



Görsel 8, 9. Deneyden görsel bir kesit
(<http://denizcakmakvlog.blogspot.com/2019/>)

Bu deney, inancın bireyler üzerindeki fiziksel ve duygusal etkisini gösteren bir kanıt niteliğindedir. Çocuklar, daha önce hiç duymadıkları bir varlığın varlığına inanarak zihinlerinde canlandırmışlar ve inançlarıyla uyumlu hareket etmek için hile yapmaktan kaçınmışlardır. Bu çalışma, yüzlerce çocuğun test edildiği bir deney olup, her biri benzer sonuçlar vermiştir. Doğaüstü bir varlığın veya tanrının etkisini çocuklar üzerinden gözlemlemek mümkündür. Sonuç olarak İzlediğini düşünen bireylerin hile yapma eğiliminin daha az olduğu söylenebilir.

Gözleme/gözetleme alt yapısı olan herhangi bir ortam da böyle bir işlevsellikle işleyecektir. Hapishane de sistematik olarak aynı işlevi görür. Gözetlenme hissi üzerine kurgulanan bu yapılar; fiziksel davranışları şekillendirirken zihni sürekli meşgul eden kaygılara da yol açar. Dolayısıyla Gözetlenme; psikolojik ve sosyal davranışları yön

vererek değiştirir. Bir hapishanede de mahkûm, işlenen kural ihlalini gardiyanların gördüğünü ve ceza uygulanacağını düşünerek kendini sürekli tedirgin hisseder. Jess'nin araştırması bencil davranışlardan vazgeçip toplumun kötü olarak tanımlanan davranışlarını sonlandırmaları için hayali bir varlığa inanmamız gerektiğinin altını çizer. "Her şeyi gören, bilen, duyan bir kutsal varlık insanları kontrol etmeye ve doğru olarak tanımlanan davranışlara yönlendirmeyi başarabilir". Günümüz dünyası için kameralar da bu kontrol mekanizmasına işlerlik kazandırabilen kudrete sahiptirler.

Anlaşılabileceğİ üzere bütün mekanizma bireyi psikolojik olarak manipüle ederek işlemektedir. Birey çoğU davranışını gözetlendiğİ için değil; kendi iradesiyle geliştirdiğİne inanmaktadır.

İktidar, bireyin normlarını içselleştirmesini amaçlamakta ve bireyin bu davranışlarını öz iradesi ile yaptığına inandırarak sistemi sorgulamamasını sağlamaktadır. Foucault, hapishane gibi yapıların panoptikon sistemine benzemesinin tesadüf olmadığını ve bu tür yapıların hepsinde beden, belli bir düzene geçtiğini, davranışlarının değiştiğini ve bunu sorgulamadığını belirtir. Beden ve birey sınıflandırılarak, numaralandırılarak kodlanır. Dolayısıyla bireysellik ortadan kalkmış olur. Bireyselliğİ ortadan kalmış olsa da genellikle birey; hapishane dışında alternatif bir cezalandırma sisteminin kendisi için işler halde olduğunu görebilme yeteneğİne sahip değildir. Nitekim kurgusal tarih bugünkü hapishane sisteminin tek cezalandırma yöntemi olarak algılanması için dizayn edilmiştir.

Foucault gibi çağdaş düşünürlerin insan tabiatını deşifre etme pratiklerinden ya da basit toplumsal-psikolojik deneylerden de anlaşılabilceğİ üzere beden tarihsel açıdan yapılandırılmakta ve defaatle yeniden kurgulanmaktadır. Bu farkındalık, beden evrensel olarak kabul edilen tanımının doğru olmadığı gerçeğİne işaret etmektedir ve bireylere farklı beden tiplerini tanıma fırsatı sunmaktadır. Bu bakış toplumun sistem tarafından dayatılan ideal beden stereotipine karşın; muhalif bir duruş içerisinde olabilmesi ve hatta herhangi bir ön kabul olmadan, kendi doğalında refleks geliştirebilme potansiyeli kazanabilmesi amacıyla çalışsa da: beden bundan bihaber, ivmelenerek soyut bir nesne haline dönüşmektedir.

1.3.HAZ ALAN BEDEN: CİNSELLİKLE TANIŞMA VE ÖĞRENME

Cinsel ilişki sırasında karşısındakine acı çektirmekten haz duyan bir kimse cinsel ilişkide kendisinin çekeceği acıdan da haz duyacaktır. Sadist daima aynı zamanda mazoşisttir (Freud, Mutluluk Dediğimiz Şey, s.82).

Cinselliğin tarihine bakıldığında, beden kavramı, modern öncesi dönemde Hristiyanlık düşüncesinde baskıcı bir iktidarın denetimi altına girmiştir. Modern dönemle birlikte ise bu denetim iktidarın söylemi haline dönüşmüştür. Dinin etkisiyle birlikte, haz alma durumu birey için olumsuzluk barındıran bir faktör olarak algılanmıştır. Özellikle on yedinci yüzyılda, rahipler, din insanlarının günah çıkarma seansları aracılığıyla güzellik ve doğruluğa yöneltme amacıyla cinsellikten uzaklaşma fikri üzerinde yoğunlaşmışlardır. Arzu ve haz, insanı yanlış etkilediği düşünüldüğü için, insanlara bu günden kaçınmak için Tanrı'ya sığınma ve günah çıkarma yoluyla arzularını kontrol etme gerekliliği dikte edilmiştir (Özdemir, Akgündüz, 2013, s.6).

Cinselliğin bireylerin bedenleri için atfettiği anlamla kültürün cinselliğe olan bakışı tamamen farklıdır. Birey için cinsellik arzu ile bağdaşırken din ve toplum için sadece üreme/dünyaya getirilecek bebek önem taşımaktadır. Bu sebeple 15. yüzyılda beden ve cinsel eylemler keşfedilmeye çalışılmış, bireyin davranışlarının topluma yansıdığı gözlemlenmiştir. Beden ve cinselliğe olan bakış açısı gündelik hayatta karmaşık bir hal almıştır. Beden aynı zamanda cinselliğin de nesnesiyken, anlamından ayrılarak işlevselliği ön plana çıkmıştır. Bu yüzden iktidar, politik ve kültürel yapıların etkisiyle üremeye/cinselliğe belli bir sistem oluşturmak amaçlanmıştır.

16. yüzyılda bedene; eskiye oranla daha farklı bir gözle bakılmaya başlanmış; cinselliğe olan bakışın toplumsal düzenle uyumlu hale gelip saygınlık kazanması hedeflenmiştir. 17. yüzyılın sonlarına doğru sevgi, duygusal bağ, evlilik gibi durumlar bireylerin fiziksel zevklerine yön vermiştir. Duygusal bir bağ kurulmaya çalışılsa da fiziksel zevkin beden üzerinde kurduğu etkinin küçümsenemeyecek kadar güçlü olması, bireylerin tavır ve tutumlarına yansımıştır. Nitekim bu durumun önüne geçilebilmesi için fiziki ihtiyacı meşrulaştırıp, bedenin haz alma dürtüsüne bir amaç atfedilmiştir. (Corbin, Courtine & Vigarello, 2017, s. 306)

18. yüzyılın sonlarına doğru, evliliğin temel amacının üreme olduğu ve fiziksel eylemin belirli bir hedef doğrultusunda gerçekleşmesi gerektiği fikri, cinselliğin bu raddede

tanınmaya başladığı dönemin belirgin özelliklerinden biridir. Toplumlar, kültürler ve gelenekler, bedenin cinsellik veya haz ile olan bağlantısının, potansiyel bir tehlike olarak algılandığı için belirli tanımlarla sınırlanmıştır. Bu bağlamda, güçlü bir namus duygusu ve korku faktörü devreye sokularak, beden cinsel açıdan kısıtlanmıştır. Bu normlar, sadece cinselliği değil, aynı zamanda cinsellikle ilişkilendirilen bedeni de baskı altına alarak, toplumsal bir baskı atmosferi oluşturmuştur. Genel olarak kabul gören görüş, kadın ve erkek bedenlerinin doğa tarafından türün devamını sağlamak üzere biçimlendirildiği yönündedir. (Corbin, Courtine, & Viggarello, 2017, s. 308)

Cinsel olanla uygar olan; amaç hususunda çatışmıştır. Bireyin bedeni hazcı bir içgüdü ile hareket etmeye çalışırken, uygar toplum için cinsellik içgüdüye bırakılmaması gereken ve sadece üreme amacı güden bir aktivite olarak değerlendirilmiştir. Freud'un cinsel mutluluğun uygar toplumlarla bağdaşması düşüncesine neden olan da bu tezatlıklardır.

Temel olarak cinsellik-beden, haz-beden ilişkisinden bahsetmek için, ergenlikten önceki bebeklik ve de çocukluk dönemlerine bakılmalıdır. Bebeklik dönemi hem hazla tanışılan hem de bedenle tanışılarak dünyanın tanımlandığı ve davranış kökenlerinin de olduğu bir evredir. Doğuştan gelen cinsiyet kimliğimiz ile cinsel yönelimimizden, cinselliğe olan bakış açımıza kadar beden değişiklik gösterir. Bu süreçte gerçekleşen cinselliğin nesnesi olan bedenle bağlantısı, bireyin geri kalan hayatında hazla olan ilişkisini belirlemektedir.

Cinselliğin çocukluk dönemindeki belirtileri farklılık gösterebilmektedir. Parmak emme, ağza sürekli farklı nesnelere götürme, yalama ve emme gibi davranışlar cinsel hazın nesneleşmesinin ilk belirtilerindedir. Bu eylemler beden ve nesne ilişkisindeki hazcılığa tekabül eder. Bedenin nesne ile bağlantısı ve bedenin beden ile olan bağlantısının nesneliliği yine bu alışkanlıklar doğrultusunda şekillenir. Tekrar eden eylemler bedenin hazcı tarafını içgüdüsel olarak tetiklerken yokluğu ise bedenin farklı nesnelere bağlantı kurmasını sağlar. Hatta bireyler bu tür hazlardan mahrum kalınca bazı oral nesnelere takılıp kalırlar. Sanat eserlerinde de görülen cinsellik ya da haz unsurları barından sahnelerin kökenleri de bu evrelerle şekillenmektedir. Çoğu sanat eserinde bakmanın erkek bakılan nesnenin kadın olması gibi...

Bakmanın hazzı ile kurulan ilişki beraberinde toplum vicdanının devreye girmesi ve dolayısıyla da acı iç içe geçmiştir. Bedenin bu hazzı anlamlandırması zaman almıştır. Bedenin fiziksel ve zihinsel değişimi beraberinde acı çekmeyi getirmiştir. Hazzın

anlamlandırılması ve cinselliğin tanımlanması acı çekerek başlamış ve ardından hazzıya dönüşmüştür. Bedenin haz ve acı ile olan bağı, yaşamla olan bağı orantısında değişiklik göstermiştir. “Nasıl haz içinde yaşamaya alışmış kişiler, yaşamlarını değiştirmeleri gerektiğinde acı çekiyorlarsa, zorlu şeylere tahammül etme yönünde talim görmüş kişiler de hazları rahatlıkla küçük görürler (Foucault, 2020, s. 87).

Hazzın ve acının bedenle ilişkilendirilmesi, cinsellikle birlikte toplum ve iktidar için potansiyel bir tehlike oluşturan bir duruma dönüşmüştür. Cinselliğin hazzıya odaklanması, bedenin anlamlarına yeni katmanlar ekleyebilmiştir. Bununla birlikte, on yedinci yüzyılda cinselliğin açıkça konuşulmasına izin verilmiştir. Bu şekilde cinsellik kontrol edilebilir ve yönetilebilir hale gelmiştir. On sekizinci yüzyılda iktidarın gelişen teknikleri ve nüfus yoğunluğu, cinselliğe yeni bir yaklaşım gerektirmiştir; doğum oranları, evlenme yaşları, cinsel ilişkinin başlama yaşı ve sıklığı ile gebeliği önleyici uygulamalar, cinsellik temelinde ele alınmıştır. Bu sayede, toplumun cinsel tutumlarına müdahale edilebilmiştir.

Cinselliğin kurumsallaştırılması ve denetim altına alınması, belirli bir algı ile kaçınılmaz hale gelmiştir. Bu süreçte cinsellik her alanda konuşulabilir hale gelmiştir. Dolayısıyla, modern dönemle birlikte iktidarın söylemi, cinselliğin bilimsel araştırma konusu olarak ele alınmasını ve bedenin yeniden kontrol edilmesini sağlamıştır. Bu faktörler, bedeni öğrenme ve kontrol altına alma isteğiyle birlikte, çocukları, kadınları ve üremeye yönelik olmayan cinselliği kontrol etmeyi ve bireysel davranışları belirlenmiş normlara uydurmayı amaçlayan bir cinsellik politikası oluşturmayı hedeflemiştir (Corbin, Courtine & Vigarelo, 2021, s125).

İktidarın kontrol alanının dışında kalan bireyler, geliştirilen politikalar çerçevesinde, kulaktan dolma gizli cinsel öğretilere maruz kalmışlardır. Bu öğretiler, çocukların erken yaşlardan itibaren maruz kaldığı bazı bilgilerle birlikte, farklı cinsel hazların varlığını öne sürmüştür. Ancak, iktidarın belirlediği normlar içinde var olan cinsel beden, bastırılmış hazlarının etkisiyle cinselliğe yönelik bakış açısını da değiştirmiştir. Bu bilgiler ışığında otorite; küçük yaşlardan itibaren kadın bedenini, erkek bedenini izleyen ve bunu norm haline dönüştüren bir şekilde izlenmesine ve kontrol altına alınmasına neden olmuştur.

Bazı sanat eserlerinde, izlenen kadın ve izleyen erkek rolleri, yani gözleyen ve gözlenenin dinamikleri karşımıza çıkmaktadır. Pop Art sanatçısı Eric Fischl bu olguyu görsel bir

ifade ile sunan sanatçılardan biridir. Sanatçı, kadın bedeninin seyredildiği ve erkek bedeninin seyrettiği temsili bir kurguyu canlandırmıştır. Fischl'in cinsel hazzı çağrıştıran eserinde, bir ergenin haz ile ilişkisi vurgulanırken aynı zamanda topluma ayna tutularak kalıplaşmış bakış açısını izleyicilere açıkça göstermekten kaçınmamıştır.



Görsel 10. Eric Fischl, Kötü Çocuk (Bad Boy), 1981. Tuval üzerine yağlıboya, 1.68 x 2.44m
(<https://yourartshop-noldenh.com/eric-fischl-3/>)

‘Fischl’in Kötü Çocuk’u (Bad Boy), izleyiciyi parçası olmak isteyebileceği ya da istemeyebileceği bir eylemin suç ortağı olarak içine çekerek, güzelce (hatta baştan çıkarıcı biçimde) resmedilmiştir. Fischl sık rastlanan ama normal olarak onaylanmayan bir durumu açığa vurmuştur-burada ismin çanta hırsızlığına mı yoksa çocuğun cinsel merakından dolayı duyduğu suçluluğa mı gönderme yaptığını bilmez ve kimin kimi kullandığı konusunda kararsız kalır (Fineberg, 2014, s.267)’’

Bad Boy, önemli bir eser olmasının yanı sıra kötü bir üne de sahip olan bir çalışmadır. Yağlı boya tekniği kullanılarak üretilen bu eser, bir tür Oedipus kompleksi temasını işlemektedir. Sigmund Freud'un öne sürdüğü Oedipus kompleksi, temelde bir çocuğun karşı cinsiyetten olan ebeveyne olan arzusunu tanımlar. Aynı cinsten olan ebeveyne İSE kıskançlık ve öfke duymasını sağlar. Freud'a göre, çocuklar aynı cinsiyetten ebeveynlerini, karşı cinsten ebeveynlerinin dikkatine ve sevgisine rakip olarak görürler (İzci, 2020, s.18).

Sanatçı, izleyici tarafından deneyimlenen zevk odaklı bakışları fark eder ve sanat aracılığıyla bu bakışları tekrar izleyicinin gözleri önüne serer. Belli bir düzen içerisinde kurulan kompozisyon bakan için çok alışılmadık değildir. Cinsel bir haz nesnesi olan kadın bedeni ve onu izlerken haz alan bir erkek bedeni. İzleyen çocuğun merakı ve yaşadığı haz duygusu yüzü görünmese bile anlaşılabilir.

Bebeklik süreci ile cinselliği öğrenme yollarından biri olan gözetleme, haz nesnelere de oluşmasına neden olur. Haz nesnesi haline gelen beden tüm çıplaklığı ile gözler önündeyken, gözetleyen birey alınan hazzı odaklanır. Kadın bedeni haz nesnesi olarak değişiklik gösterebilir. Kadın bedeni, zaman zaman objeleştirilmiş bir varlık olmanın ötesine geçerek kendi başına bir haz kaynağı haline gelebilmektedir. Bu bağlamda, cinsellikle ilgili nesnelere ve bedenin algılanmasının, hem günlük hayatta hem de sanat eserlerinde çeşitli biçimlerde ortaya çıkabildiği söylenebilir.

Meret Oppenheim'in çay setini kaplayarak oluşturduğu nesne "(Kürkü Kahvaltısı)", sıradan bir nesneyi işlevsizleştirerek dokunma ve tat duygusuna hitap etmiş ve izleyicinin kadın ve erkek cinselliğini mizahi bir tarzda sorgulamasını amaçlamıştır. Aynı zamanda, bedenin kendisi olmadan bedene dair göndermelerde bulunmuştur. Oppenheim'in bu çalışmasında, sıradan bir nesnenin sanat eserine dönüştürülmesi, kadınlardan beklenen hizmete karşı bir reddi yansıtabilir. Bu, işlevsizleştirme sürecinin doğası gereği, nesnenin kendi doğasına aykırı bir tavır sergilemesine yol açmış olabilir (Soysüren, Zöngür, 2021, s.146).



Görsel 11. Meret Oppenheim, Nesne (Kürklü Kahvaltı) 1936, kürkle kaplı fincan, tabak ve kaşık.
(https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/)

Oppenheim resim, heykel, çizim ve şiir gibi farklı alanlardan üretimler gerçekleştirmiştir. Daha çok kendi hayatını referans alan sanatçı düşvari sahneleri, bilinçaltı, cinsellik, kadınlık gibi konuları sorgulamış ve bu üretimler hakkında kafa yormuş bir sanatçıdır. Üretimlerinde günlük objeleri kullanarak hayal ile gerçek olanın algısı ile sıkça oynamıştır. Bunun sebebi üretimlerinin büyük çoğunluğunun rüyalarından gelmesidir. Sürrealistler arasında psikanaliz konusunda otorite sayılabilecek kadar derin bilgiye sahip olan ve yaratıcılığını bu bilgiden besleyen bir sanatçı olan Meret Oppenheim; cinsellik, cinsiyet ve kadınlık üzerinden birçok üretim yapan sanatçı gibi kadın ve erkek sınıflandırmasını reddetmiştir. Kadınlarla ilgili tabuları konu ederek yerleşik normları ironik bir tavırla yıkmaya çalışmıştır.

Sanatçı için kadının araçsallıktan amaçsallığa olan yolculuğunda; özgürlüğün hak edilerek alınması gerektiği düşüncesi sanatının temel yapı taşlarından birini oluşturmuştur. Sürrealizminin konu edindiği fantezileri zekice kullanarak beklenenin tam tersi üretimler yapan Oppenheim, üretimlerinde gündelik nesnelere sık sık kullanıp anlam

kaybına uğratmıştır. Örneğin; bir kaşık, bir eldiven, bir sandalye, bir ayakkabı gibi gündelik nesnelere işlevlerinden ayırıp; erotik, esprili ve cinsel nesnelere haline getirir. Bu şekilde kimlik, cinsellik ve toplumun kalıplaşmış düşüncelerine bir ayna tutarak beden nesnelere konumunun fiziksel yansımalarını yeniden kurgulamaya çalışır.

Camper (1996) “yalnızca geleneksel heykelde değil, geleneksel (ve modernist) sofa takımlarında da fallik bir nitelik” olduğunu ifade eder ve şöyle devam eder: “Oppenheim'in fincan, fincan tabağı ve kaşıktan oluşan kürk kaplaması, sert kenarları bulanıklaştırır. Sert yüzeyleri şehvetli dokunuşa bırakır. Kürkle kaplı, üç içbükey şekil birleştirildiğinde, neredeyse ters bir şekilde çekinik görünür; betimlenmemiş bir vulvayı düşündürür ve izleyiciyi içeri davet eder”. Bu işiyle, Oppenheim günlük nesnelere işlevini değiştirerek, kadın cinselliğini ve toplumu sorgularken, doğa ve kültür ikilemini de düşünülmesini istemiş gibi görünmektedir. Bu eser ona beklenmedik bir ün kazandırmış fakat bundan sonra üreteceği işlerde bu eserin baskısını da hissetmiştir. Öte yandan Oppenheim yine bu eserle New York, Modern Sanat Müzesine kabul edilen ilk kadın sanatçı olmuştur (Soysüren ve Zöngür, 2021, s.202).

Fincana dokunmak ve ağzımıza götürdüğünüzde hissedeceğiniz hoş olmayan hissi tahmin etmek zor olmasa gerek. Günlük bir nesneden erotik nesneye doğru bir evrim süreci sunan sanatçı, bu bilgiler dahilinde çalışmaya artık sadece tüylü bir fincan olarak bakılamayacağını vurgular. Oppenheim çay setini kürkle kaplayarak oluşturduğu “Nesne” eseriyle, sıradan bir nesneyi işlevinden arındırarak dokunma ve tat duyusuna çağrıda bulunmuş, izleyiciyi kadın ve erkek cinselliğini mizahi tarzıyla sorgulatmaya çalışmıştır (Yılmaz, 2013, s.420). Kürkle kaplı fincandan içmek, kürkle kaplanmış kaşığı fincana daldırıp karıştırmak, tüylerin rahatsız edici nahış hissini kabul ederek fincandan herhangi bir içeceğin yudumlanması... Bütün bunların hepsi anlam olarak değişir. Cinsel birleşme, cinsel haz metaforik olarak nesnelere vücut bulur. Beden olmadan bedeni görmekle kalmayıp, en mahrem olana işaret edip, fincanın işlevsel kullanımından bile cinsel hazza vurgu yapılır. Sanatçı sadece bir fincanı kürk ile kaplayarak bedene ait olana vurgu yapar ve yeni anlamların üretilmesini sağlar. Oppenheim'in kürklü kahvaltısıyla; bedeni ve cinselliği ele alış şekli, beden nesnelere ve cinsel bedene olan bakış açısı; anlam ufuk açıcudur. Üretimleri beden nesnelere vurgu yapmakla kalmaz aynı zamanda beden nesnelere de nesnelere.

2. 20 VE 21. YÜZYILDA SANAT VE BEDEN İLİŞKİSİ

20. ve 21. yüzyıl, sanatsal açıdan bedenın evriminde önemli bir dönüşümü işaret etmektedir. Bu dönemde beden kavramı, geniş bir yelpazede değerlendirilmiş ve sanat pratiğinde bu evrimin izleri belirgin bir şekilde görülmüştür. Beden artık, sanat eserlerinde çok yönlü bir şekilde ele alınmış ve bu değişim sanat dünyasında önemli bir yer edinmesini sağlamıştır. Beden ile zihin arasındaki sınır giderek muğlaklaşırken bu durum sanat eserlerinde belirsizlik ve çeşitliliği teşvik etmiştir.

beden 19. yüzyılda daha çok bir nesne veya bir mekanizma olarak ele alınıyordu. Ancak 20. yüzyılın başlarında, bedenın canlılığı ve insan deneyimi ön plana çıkmıştır. Bu dönemde sanat üretim biçimleri ve toplumsal ortam büyük değişimler geçirmiştir. Günümüzde ise bilgisayar ve internet teknolojisinin ilerlemesi, sanatta sonsuz tasarım kombinasyonlarına olanak sağlamaktadır. Bu, bedenın sanatsal ifade ve yorumlama biçimlerinde yeni perspektiflerin ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Ancak 21. yüzyılda, teknolojinin etkisiyle bedenın daha mekanik bir şekilde algılandığı ve insanın sınırlılığının vurgulandığı bir eğilim gözlenmektedir. Bu, teknolojinin insan deneyimini dönüştürmesiyle ilişkilendirilebilir (Demircan, 2023, s.44).

“... Bu süreçte Karl Marx(1810-83) ve Friedrich Engels’in (1820-95) “ Kominist Manifesto”su (1848) ve ardından Marx’ın “ Kapital”i (1867) Endüstri Devrimi sonrasında modern toplumların ekonomik altyapısına ilişkin gözlemleri ve öngörülerıyla yeni düşüncelerin tetikleyicisi olmuş, toplumsal hiyerarşilerin sorgulanmasının yolunu açmıştır. “ Tanrı öldü!” diyen Friedrich Nietzsche (1844-1900) burjuva ahlakına ve toplumsal otoriteye başkaldıran yaklaşımıyla geçmişin kültürel değerlerinin yıkımını hissettirirken, Sigmund Freud’un (1856-1939) bilinçaltı kuramı, insan yaşamının cinsel dürtülerden kaynaklanan bilinmez bir yönüne ışık tutarak, ruhsal yaşamın derinliklerine ilişkin bir pencere açmıştır (Antmen, 2014, s. 27)”

Bilimsel keşiflerin, özellikle 20. yüzyılın başından itibaren, zihinsel açıdan da karmaşıklığa yol açtığı görülmektedir. Bu keşifler aynı zamanda ekonomik açıdan da bir zenginliği beraberinde getirmiştir. Ancak, sanatın da bu dönemde kaotik etkilerden nasibini aldığı ve sanatın ne olduğu veya nasıl değerlendirildiği konularında belirsizliklerin ortaya çıktığı gözlemlenmektedir. Kentleşme, endüstriyel dönüşüm ve savaş koşulları, sanatın tarzında ve bakış açısında değişimlere yol açmış ve sanatın evrimini şekillendirmiştir. Bu dönemde, yaşamın gerçeklerine karşı Dadacılık ve Gerçeküstücülük gibi akımlar, geleneksel sistemlere karşı çıkmışlardır. 1940'ların

sonlarına doğru etkileri azalsa da, sonraki dönemlerde gerçekliğin ve toplumda ve sanatta normatif yapıların sorgulanması fikirlerini barındıran pek çok düşünce sistemi ve sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Özellikle Dadacıların, her türlü norma ve tanıma, hatta Dadacılığa bile karşı çıkışları, bir tür yıkıcı estetik üzerine kurulmuştur. Bununla birlikte, psikanalizde kaydedilen büyük ilerlemeler, yeni bir araştırma alanının ortaya çıkmasına yol açmış ve bu alanın geniş kapsamlı doğası, Gerçeküstücülük akımının etkisini sürdürmesine olanak tanımıştır. Bu sanatsal tarz, beden gerçekliğini ve bedenin konumunu da yeniden düşündürmüştür (Biber Vangölü, 2016, s.872).

“Ne ressam tanıyoruz ne edebiyatçı, ne müzikçi, ne yontucu, ne din, ne dinsizlik, ne cumhuriyetçi, ne kralcı, ne anarşist, ne sosyalist, ne demokrat... hiç, hiçbir şey tanımıyoruz” diyen Dadacıların bu katı tutumu yanında Andre Breton ve Gerçeküstücü akım daha yapıcı görüşlere sahipti. Gerçi dinden ya da toplumdaki umdukları bir şey yoktu ama, kişisel bilinçlerin üst düzeyde yansıtılarak özgürleşmenin yollarını arıyorlardı. Bir sanat ya da edebiyat yapıtı yaratmak onlar için ikinci derece bir uğraştı; yaşama karşı bir tavır almak daha ağır basmaktaydı. Şiirsel eylemi ise yitirilmiş özgürlüğü yeniden kazanmanın yollarından biri olarak görmekteydiler (Bozkurt, 2014, s.82)”

Dadanın yıkıcı ve sorgulayıcı tavrı sanatın katılaştırmış yapısında derin çatlaklar yarattıktan sonra sanatın sınırları genişlemiş ve Bu etkenler dahilinde beden ve performans sanatı, 21. yüzyılda popülerlik kazanarak bireyin bedeni ile olan bağlantısını sorgulamış ve değiştirmiştir. Sanatçılar, bedenlerini kullanarak acıya yönelmiş veya anlam arayışlarına girişmiştir. Teknolojinin etkisiyle, sanat alanında gerçekleşen robotların performansları, insan bedeni yerine geçmeye başlama düşüncesi önem taşımıştır. Sanatın geleneksel sınırlarını aşarak, izleyiciye ve sanatın kendisine daha geniş bir perspektif sunma kaygısı güdülmüştür. Stelarc'ın çalışmaları bu duruma örnektir. Marina Abramović'in performansları, kişisel bir insan-anlam arayışını referans olarak kullanmıştır. Özellikle 1974'teki 'Rhythm 0' performansı, insanın ilkel güdülerini ele alarak, izleyicileri özgür bıraktıklarında ortaya çıkan caniliği deneyimlemeye yönlendirmiştir. Abramović'in son çalışmalarında ise gözlemlenen, kitlelerin performansa dahil olduğu ve bir grup deneyimi olarak gerçekleştirdiği durum, sanatın toplumsal katılımın arttığı bir yöne evrildiğini göstermektedir. 21. yüzyıl sanatında beden; sanatçının kendini deneyimlediği ve onu teşhir ettiği bir üretimin aynası olmanın ötesine geçer. Sanatsal deneyim belirsizleşir ve her izleyicinin farklı şekillerde deneyimleyebildiği bir esneklik alanı yaratılır.

Bu dönemlerin her aşaması, karmaşık bir sürecin bir parçasını temsil etmektedir. Bu süreç, çağdaş bireyin bedeniyle olan ilişkisinin inşa edildiği tarihsel dönüşümleri

içermektedir. Toplumda sağlıklı ve hasta, normal ve anormal beden arasındaki ayrımın değişmesi, hayat ile ölüm arasındaki ilişkinin dönüşümü, geçmiş baskının azalması ve hazzla olanak tanınması gibi unsurların etkisiyle yeni bedensel anlamlar ortaya çıkmıştır. Bu dönemlerde, siyasi ve biyolojik açıdan yeni iktidar yapılarının ortaya çıkmasıyla birlikte sağlık kavramı da evrilmiş, mahremiyetin düşünülmesi, dayatılan cinsellik illüzyonları gibi konular da gündeme gelmiştir. Bu, 20. yüzyılın bedenin tarihindeki çelişkilerden sadece birkaçının örnekleridir (Corbin, Courtine & Vigarello, 2021, s.13)

2.1.İZLENİMCİLİK VE SONRASINDA BEDENİN VARLIĞI

Savaşlar, hastalıklar ve kıtlıklar gibi çeşitli olayların etkileri göz önüne alındığında, sanat eğilimleri toplumların ve ülkelerin yaşam koşullarına ve olaylara bağlı olarak sanatsal bağlamda farklı şekillerde ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri olan İzlenimcilik eğiliminde Paris'te 1874 yılında otuz sanatçının düzenlediği sergide ortaya çıkmıştır. İzlenimciler, resimlerinde farklı olarak bitmemişlik hissi uyandırmakla kalmayıp aynı zamanda da akademinin kurallarının aksine bir yöntem benimseyip yeniden bir düzen kurmuşlardır. Tuvallerin ve boyaların kolay erişilebilirliği sanatçıların artık stüdyodan çıkabilmesine imkân tanımış ardından da toplum için sanat bağlamında yeni bir pencere sunmuştur. Sanatın nesnesi olan bu tür üretimler aynı zamanda bakıldığında dönemin hızlı şekilde gelip geçiciliğine de vurgu yaparak dönemin haleti ruhiyesini de nesneleştirir. Bugün incelendiğinde dönemin devinimi akıp giden bir anın tasviri daha net görülmektedir. Tasvir sadece sanatsal üslup ile ilgili değil aynı zamanda da akademiye olan direnişin de tuvale yansıyan nesnesidir. "... Akademik resimlerin kuralcı, neo-klasik üslubuyla karşılaştırıldığında İzlenimci resimler kuraldan ve sağlam bir desen temelinden, hatta biçimden yoksun görünür. Karanlık tonların yerine aydınlık, parlak renkler almış, ışık sanki başlı başına bir konu haline gelmiştir..." (Antmen, 2014, s.21).



Görsel 12. Edouard Manet, Kırda Öğle Yemeği, 1862-1863

(<https://www.sanatinyolculugu.com/kirda-ogle-yemeği-eduard-manet-ecem-ozensoy/>)

Édouard Manet, bir İzlenimci sanatçı olarak tanınır ve sadece sanatsal tarzıyla değil, aynı zamanda döneme dair referanslar sunmasıyla da öne çıkar. Devrimci bir kişiliğe sahip olan Manet, günlük yaşamı kalın kontürlerle ve canlı renklerle tasvir etmesiyle, Fransa'daki akademik geleneği sarsıcı bir şekilde etkilemiştir. Bu resme baktığımızda, Fransız burjuvasına ait oldukları kıyafetlerinden anlaşılan iki erkeği görürüz. Aralarında duran çıplak kadın ise doğrudan izleyiciye gözlerini diker. Bu resim, akademinin asil tablolarının tam tersi bir şekilde tasarlanmış olması nedeniyle gelenek dışı olarak değerlendirilir. Manet, gözlerini izleyiciye diken bu kadını kullanarak 19. yüzyıl Avrupa modernitesini ve değişen toplumsal gelenekleri sanatsal bir çözümlemeyle sunar. Değişen dünyaya tanıklık eden Manet, kendini izleyiciye bakan kadın figürüyle özdeşleştirerek, sanat eserine bir iz bırakır (Kalfa, 2023, s.385). Resmi izleyen kişi, resme bakan kişi olarak özne konumuna geçer. Ayrıca, bir meta olarak sunulan kadının izlenecek bir nesne olmaktan çıktığı ve izleyen konumuna geçtiği de eserin önemli unsurlarından biridir. Statü değeri taşıyan giysiler ve haz nesnesi olan çıplak beden, dönemin algısını gözler önüne serer. Bu sayede de izleyici edilgen nesne görevi görürken sanat eseri etkin bir özne konumunu alır.



Görsel 13. Auguste Rodin, Calais Burjuvaları, 1886-88, bronz
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207812>)

1884 yılında siparişini aldığı "Calais Burjuvaları" adlı heykelinde, Auguste Rodin Calais şehrinin tarihinde yaşanan bir olayı anıtsallaştırmıştır. Heykeldeki altı mahkûmu, sessizce, başları öne eğik bir şekilde tasvir etmiş ve abartılı hareketlerden kaçınmıştır. Rodin'in gerçek duygulara olan vurgusu, eserini bir tür Ekspresyonizm'e yönlendirmiştir. Tarihsel olayların canlandırıldığı ve toplumun anma alanlarına dönüştüğü anıt heykelleri, Modernizm'in etkisiyle daha öznel bir boyuta evrilmiş ve izleyicilerle hem fiziksel hem de duygusal bir bağ kurmayı amaçlamıştır. Rodin, sanatında yenilik arayışıyla birlikte üslubunu burjuva bakış açısına uydurmayı reddetmiştir (Yelkenli Madencioğlu, 2020, s.29-30).

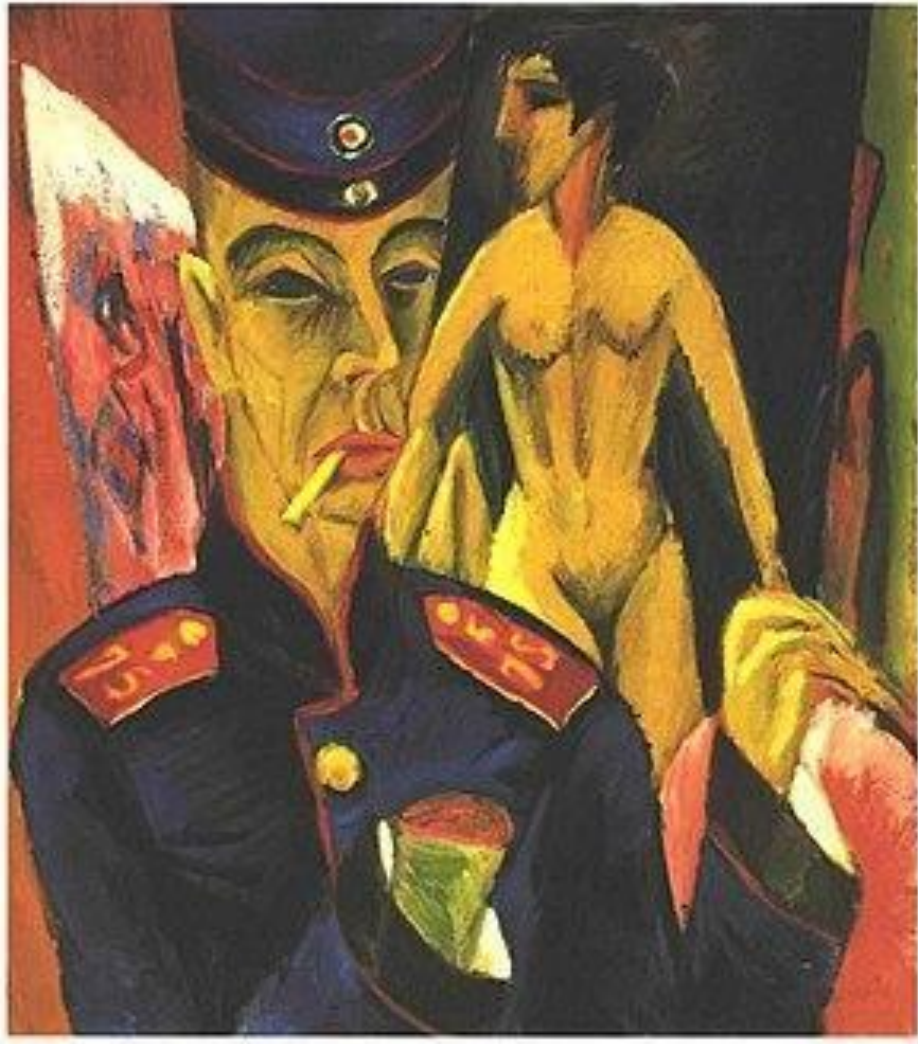
Kütlenin üzerinde bıraktığı doku veya izlerin, ışığı parçalayarak heykele izlenimci bir hava kazandırdığı gözlemlenmektedir. Ancak, Rodin'in sanat anlayışı izlenimcilikle sınırlı kalmamış, oldukça geniş bir yelpazeye sahiptir. Zaman zaman ifade ve davranışları aşırı bir şekilde abartmasından kaynaklanan, giysilere benzemeyen ancak vücudu

tamamen gizleyen giysilerin kullanımıyla soyut sanatında sınırlarına doğru ilerlemiştir (Yılmaz, 2013, s.415).

2.2.DIŞAVURUMUN NESNESİ OLARAK BEDEN

Yirminci yüzyılın başlarında, özellikle Almanya gibi politik ve ekonomik sıkıntılarla mücadele eden birçok Kuzey ülkesinden sanatçılar, Dışavurumculuk veya Ekspresyonizm adı verilen bir akım oluşturmuşlardır. Bu akım, coğrafi ve toplumsal koşullara bağlı olarak şekillenmiş ve bireyin duygularını ve iç dünyasını vurgulamayı amaçlamıştır. İç dünyaya yönelik bu bakış açısı, bedene olan bakış açısını da değiştirmiştir. Sanatçılar, duyguları tam anlamıyla ifade etmek için geleneksel sanat anlayışının ve katı kuralların dışına çıkmış ve her şeyde distorsiyon (biçim bozma) yöntemini kullanmışlardır. Klasik tarzlardan farklı olarak, bedeni bozarak yeniden yorumlamışlardır. Temel amaç, sanatçının iç dünyasını ve deneyimlerini doğrudan aktarmaktır. Resim sanatında da her türlü biçimin bozulabileceği düşüncesiyle hareket eden Dışavurumcular, dönemin psikolojik, politik, ahlaki ve dinsel sorunlarını, çağdaş insanın iç dünyasını ve ruhsal durumunu herhangi bir teknik veya estetik kısıtlamaya bağlı kalmaksızın ortaya çıkarmışlardır (Öz Çelikbaş, 2022, s.23)

Dışavurumcu sanatçılar, kendilerini rahatsız eden nesnelere veya iç dünyalarındaki düşünceleri sanatları aracılığıyla yansıtmaktadırlar. Bu yaklaşım, ifadeyi vurgulama amacıyla güzellik algısını veya estetik değerleri göz ardı etmiştir. Sonuç olarak beden; toplumun dayattığı güzel beden imgelerine meydan okuyan, çirkinliği ve duygusal durumları açıkça ifade eden birer araç haline gelmesi mümkün olmuştur. Bu bağlamda, bedeni duygusal durumlarla okuma pratiği, izleyicilere acı, mutluluk, haz ve vahşet gibi duyguların bedensel yansımalarını görebilme imkânı sunmuştur. Özellikle, bedenin çalkantılı duygularını ve melankolik atmosferi vurgulayan sanatçılar, bu olumsuz duyguların bedenin kendisi üzerinden ifade edilmesini tercih etmişlerdir.



Görsel 14. Ernst Ludwig Kirchner, Self-Portrait as a Soldier (Bir asker olarak otoportre) , 1915
(<https://news.artnet.com/market/first-self-portrait-kirchner-2134527>)

Bedeni dışavurumla ilişkilendirme pratiği, sadece biçimsel bir yaklaşım değil, aynı zamanda renkler aracılığıyla da vurgulanır. Renklerin kullanımı, bedenın hangi duyguların nesnesi olduğunu veya hangi duyguları yansıttığını okumamıza olanak tanır. Bedenin normal görünümünden farklı olarak, eksik uzuvlar veya deforme edilmiş bedenler, kişisel bir bakış açısıyla belirli bir duyguyu ifade etmek amacıyla kullanılmıştır. Örneğin, sanatçı Ernst Ludwig Kirchner, asker olarak kendini tasvir ettiği otoportre çalışmasında, kişisel duygularını bedensel bir forma dönüştürmüş ve aynı zamanda beden üzerinde renkler aracılığıyla çeşitli bozulma etkileri yaratmaya çalışmıştır.

Sanatçı Birinci Dünya savaşından olumsuz etkilenmiştir. Birinci dünya savaşına katılmış ve buna bağlı olarak yaşadığı ruhsal çöküntüler eserlerine yansımıştır. ‘‘ Askerin Otoportresi’’ adlı çalışması, kendi yaşadığı deneyimlerin bir dışavurumudur. Sanatçı

bedensel bir yara almış olmasa da eserindeki kendi tasviri üzerinden; ruhsal olarak derinden etkilendiğini okunabilmektedir. Kesik uzuvlar ve hastalıklı bir renk ile betimlenen beden zihinsel ve bedensel ıstırabın tezahürü olarak yorumlanabilmektedir. Melankolik ve karanlık bir tavır ile resmedilen beden sanatçının sadece savaşta yaşadığı olumsuz deneyimleri yansıtmakla kalmayıp hayata olan bakış açısını da bedeninin acının nesnesi olarak kullanması ile de bu duyguları var edebilmiştir (Öz Çelikbaş, 2022, s.28) Kathe Kollwitz de aynı dönemde yaşamış kadın bir sanatçı olarak, bağımsız şekilde kendi başına üretimler yapmıştır. Eşi hekim olduğu için, toplumla sıkı bir ilişki içinde bulunan sanatçı; işçi mahallesinde yaşamakta ve sürekli olarak hastaneye gidip gelmektedir. Hastalarla kurduğu duygusal bağlar, sanatsal ifadesinde yoğunluk taşıyan eserlerle kendini göstermiştir.



Görsel 15. Kathe Kollwitz, Ana ve Ölü Çocuk, 1903, 41,7 x 47,2 cm

(<https://ekmekvegul.net/kultur-sanat/fasizme-karsi-desenler-kathe-kollwitzin-kalemiyiz>)

"Anne ve Ölü Çocuk" adlı eseri, matem sahnesinin temsili bir dışavurumdur. Bedenin çektiği ızdırap güçlü bir temsiliyet ile görselleştirilmiştir. Oldukça etkili bir anlatımla bedeni; yaşanan trajediyi açığa çıkarabilen, aracı bir nesne olarak kullanmıştır.

"...Gerçekten de oğullarından Peter'i 18 yaşındayken I. Dünya Savaşı'nda kaybedecekti sanatçı. Bu baskıresim onun konu ve biçem anlayışını tam anlamıyla yansıtmaktadır. Gerçekçi geleneği dışavurumcu eğilimle kaynaştırarak, son derece etkili, akılda kalıcı bir biçem yaratmıştır. Ölen yavrusuna sarılmış,

onunla tek beden olmuş ananın yüzünün tam olarak görmesek bile, acısını hissetmemek mümkün değildir. Çünkü bütün resme yayılmış halde, bize bakmaktadır bu acı (Yılmaz, 2013, s.310)''

Kathe Kollwitz'in gravürü "Çocuğunu Kaybeden Anne", çaresizliğini ve yakarışını ölen çocuğuna sarılarak ifade eden bir kadını tasvir etmektedir. Kollwitz'in ele aldığı anne ve ölü çocuk teması, I. Dünya Savaşı sırasında en büyük korkusu olan kendi oğlunu ve II. Dünya Savaşı'nda torununu kaybetmesiyle somut bir gerçeklik kazanmıştır. Bu kayıplardan sonra Kollwitz, siyasi ideolojilerini bir kenara bırakmış ve bir anne olarak evlat acısını en içten duygularıyla resmetmeye devam etmiştir. Kişisel duygularla resmedilen eser, kadının matem içinde sıkıca sarılı duruşuyla, çocuğun soğuk bedeniyle karşılaşmasının ardından hissettiği acıyı yansıtmaktadır. Eser, annenin çığlıklarını ve ölü bedeninin sessizliğini bedeninin duruşları ve ifadenin bedensel mimiklerle güçlendirilmesiyle aktarmaktadır. Üretilen eser, sadece sanatçının beden algısıyla şekillenmekle kalmaz, aynı zamanda izleyicinin bedeni okumasıyla kişisel bir beden deneyimine de zorlar (Öz Çelikbaş, 2022, s.25)

2.3.BEDENİN KÜBİK HALİ

Toplumlar, sürekli bir endişe ve kaygı içinde oldukları dönemlerde, sanatsal ifadelerinde sürekli bir evrim ve devinim içinde olmuşlardır. Bu evrim, yalnızca toplumun değişen dinamikleriyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda bireyin ve bedeninin bu dönüşümünü ifade etmek amacıyla çeşitli sanat eğilimleriyle gerçekleşmiştir. Kübizm gibi bir eğilim, bedeni referans olarak ve aynı zamanda bu referansı toplumla paylaşarak ortaya çıkmıştır.

Kübizm Paris'te İspanyol ressam olan Pablo Picasso ile Fransız ressam Georges Braque öncülüğünde 1908'den itibaren gelişmiştir. Kübizm'in isim babası olmasa bile akımın sözcülüğünü yapan Guillaume Apollinaire'dir. 1911 yılında: "Kübizm, öyle zannedildiği gibi her şeyi küp küp resmetmek sanatı değildir" diyen Apollinaire; "İzlenimcilerin göz alıcı ama biçimden yoksun fırça darbelerine alışık olan izleyiciye, Kübizmin ne kadar önemli bir biçimsel devrim olduğunu anlatabilmek için yoğun bir çaba harcamıştır (Antmen, 2014, s.45). Kübizm yeni bir görsel dil kullanmıştır. Kübizm'in yarattığı devrim, dönemin bilimsel gelişmeleri ile ilişkilendirilmiştir. Özellikle Kübizm'in temellerinin 1907 yılında Pablo Picasso tarafından yapılan "Avingonlu Kızlar" adlı eseriyle atıldığı söylenebilir.

Resmin en dikkat çeken özelliği, estetik güzelliğin alışlagelmiş geleneksel normların sınırlarını aşmasıdır. Bu eser, güzel-çirkin kavramlarının yerle bir edilerek, kendi

kurallarını belirleyen bir tutum sergilemektedir. Ayrıca, yeni bir üslup olarak, üç boyutlu nesnelerin iki boyutlu bir yüzeye aktarılması gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda, 20. yüzyıl sanatında yeni bir üslup olarak, üç boyutlu nesnelerin perspektifsel olarak iki boyutlu tuval yüzeyine aktarılması pratiği benimsenmiştir. Kabaca bakıldığında, resim hem cepheden hem de profilden görülebilmektedir. Bu tutum, Rönesans döneminden beri tek bir kaçışlı perspektife alışık olan gözlere, yeni bir bakış açısı sunma fırsatı vermiştir. Özellikle bu durum, sanat nesnesinin tanımıyla ilgili temel soruları ortaya koymaktadır. Neyin bir sanat nesnesi olabileceği ve neyin olamayacağı... Bu yaklaşım, 20. yüzyılın sonraki dönemlerinde daha da belirgin hale gelmiş ve Dada'nın kolajları, hazır nesnelere ve Pop sanatın dijital üretimleri gibi örneklerle daha da güçlenmiştir.



Görsel 16. Pablo Picasso, ‘‘ Avingonlu Kızlar’’, 1907, tuval üzerine yağlıboya, Modern Sanatlar Müzesi, New York.

(<https://www.tesadernegi.org/avignonlu-kadinlar-tablo-analizi.html>)

Avingonlu Kızlar, çeşitli renklerin oluşturduğu arka fon üzerine yerleştirilen köşeli ve sivri hatlarla öne çıkan beş kadın figüründen oluşmaktadır. Soldan sağa doğru bakıldığında, formların giderek bozulup soyutlaştığı görülebilir. Figürler aracılığıyla,

orantısız boyutlarda beş çıplak kadın tasvir edilir ve gözlerini izleyiciye dikerek onların dikkatini çekerler. Bu eserle, cesur bir şekilde duran kadın figürleri davetkarlıktan uzak ve tahrik edici unsurlardan arındırılmıştır. Bu döneme kadar kadın bedenini konu alan birçok eserlerin aksine, kadın bedeni rahatsız edici bir şekilde sunulmuştur. Görsel olarak sunulan kadın imgesi, tipik sanat eserlerindeki kadın figüründen farklıdır; çünkü genellikle mahcup bir bakış ve çekingen bir duruş yerine maskülen bir duruş ve seyirciye doğrudan bakan gözler gibi unsurlar içermektedir. Bu, izleyiciyi rahatsız etmeyi amaçlayan anlamlar yaratır. Ayrıca, kadın bedeninin genellikle vurgulanan naif yapısına karşılık, bu eserde hatlar daha çok erkeksi ve sert bir şekilde tasarlanmıştır. Bu sanat eseri, genel normlara meydan okuyarak, kadın bedenini farklı bir perspektiften sunarak cinsellik ve haz algısına eleştirel bir yaklaşım sergiler. Dolayısıyla, bu eser geleneksel cinsel stereotipleri sorgulayarak, kadın bedeninin güçlendirilmiş bir temsilini sunar (Türkmen, 2010, s.4)

Dönemin tüm yeniliklerine rağmen, eserde ilkel dönemin üslubunun belirgin bir şekilde görüldüğü göze çarpar. Kadın figürü aynı şekilde bir nesne görevi görmekte ancak bu sefer bakan konumundan değerlendirilmektedir. Cesur pozlar sergileyen kadınlar ve sadece gözlerini dikerek erkek/maskülen bir tavır sergileyenler arasında bir ayrım bulunmaktadır. Tüm bu etkenler, uzun bir süredir devam eden kadın bedeninin konumu ve durumuyla ilgili sorgulamaları tetikleyen niteliktedir. 20. Yüzyılın önemli sanatçılarından biri olarak kabul edilen Jacques Lipchitz de (1891-1973). Litvanya kökenli Yahudi bir heykeltıraş ve ressamdır. Sanatçının ilk dönem eserleri, klasik ve figüratif özelliklere sahip olsa da, kariyeri boyunca soyutlama ve kübizm etkisi altında evrim geçirmiştir. Lipchitz, kariyerinin erken dönemlerinde klasik figüratif eserlere imza atmıştır; ancak zaman içinde soyutlamaya ve kübist etkilerle büyülenmiştir. Heykelleri, figürleri kesikli yüzeylere ve geometrik formlara dönüştürme amacını taşımıştır.

"Oturan Gitarlı Adam," Jacques Lipchitz'in en olgun Kübist eserlerinden biridir. Bu heykel (1915-16) önceki çalışmalarına göre daha az soyut olmasına rağmen, Lipchitz, natüralizmi koruyarak insan figürünü birkaç farklı forma indirgeme başarısını göstermiştir. Gitarı oluşturan basit formlar, figürün gövdesiyle bütünleşerek ikisini tek bir nesneymiş gibi birleştirmiştir. Bu şekilde Lipchitz, müzisyen ve enstrüman arasında eşit öneme sahip bir performans kavramını kısa ve öz bir şekilde ifade etmiştir. Gitarlar, Kübist resim ve heykellerin sıkça kullanılan öğelerindedir. Bu enstrümanın neden bu

kadar geniş bir şekilde tasvir edildiğine dair çeşitli teoriler bulunsa da, bunun sebeplerinden biri gitarın çalınırken vücuda yakın tutulması, bütünleştirilmesi ve canlandırılması olabilir.



Görsel 17. Jacques Lipchitz, Gitarlı Oturan Adam, 1918, Alçı, boya, vernik, Kröller-Muller Müzesi, Hollanda

(<https://www.theartstory.org/artist/lipchitz-jacques/>)

Müzik enstrümanı ile müzisyen arasındaki bu zorunlu yakınlık, Lipchitz gibi sanatçılara, Kübist hareketin figür ve nesne arasındaki boşluğu daraltma ve birleştirme amacına ilham vermiştir. Eleştirmen Christopher Green, Lipchitz'in bu eseri oluştururken "geniş, dışa dönük bir alan işgali" elde etmek amacıyla "hayali bir çekirdekte dışarı doğru" hacimleri nasıl inşa ettiğini ve yansıttığını anlatmaktadır. Heykeli çevreleyen alanın bu yaratıcı kullanımı, Lipchitz'in heykel çalışmalarının önemli bir özelliğidir. Aynı zamanda sanatçı tüm bu devinimi bedeninin etrafında şekillendirerek, kübik olan devinimi heykelleştirmiştir.

2.4.TOPLUMSAL BEDENİN ŞİZOFRENİK GÜZELLİĞİ

Güzellik kavramı, geçmişten günümüze, insan var olduğu sürece, sürekli olarak varlığını sürdürmüş ve farklı kültürlerde farklı şekillerde yorumlanmıştır. Antik Yunan ve Roma döneminde, güzellik tanımı simetri, uyum ve ideal oranlarla bağlantılı olup fiziksel özellikler bağlamında kabul görürken Orta çağ Avrupa'sında güzellik kavramı Kilise tarafından şekillendirilmiştir.

Antik Yunan dönemindeki güzellik algısı, matematiksel oranlar, uyum ve ideal biçimin vurgulanması temelinde şekillenmiş bir estetik anlayışına dayanmaktadır. M.Ö 2. Yüzyıl'da yapılan Milo Venüsü, antik Yunan güzellik anlayışını dışıl bir perspektiften temsil eden önemli bir eserdir. Bu eserin kusursuz vücut hatları ve zarif duruşu, o dönemdeki kadına atfedilen güzellik anlayışına uygun olarak özenle şekillendirilmiştir.

Rönesans dönemi de güzellik algısında önemli bir döneme işaret eder. Bu dönemde, güzellik ölçüsü daha çok insan merkezli bir perspektife odaklanmıştır. Sanatçılar, eserlerinde insan vücudunu gerçeğe en yakın haliyle işleyerek, duygusal ifadeleri detaylı bir şekilde irdelemişlerdir.



Görsel 18, 19 . (Solda) Alexandros of Antioch, Milo Venüsü, Antik Yunan, Louvre Müzesi. (Sağda) Michelangelo Buonarroti, 1504, Davud, İtalya

(<https://arkeokur.tumblr.com/post/51668174355/bi-r-antakyalinin-i-nsanli%C4%9Fa-arma%C4%9Fani-mi-lo-ven%C3%BCs%C3%BC>) (<https://hoghheim.com/blogs/sanat-tarihi/michelangelo-davud-heykeli>)

Bu bağlamda, her iki dönemde de üretilen eserler, kendi zamanlarının güzellik normları ve estetik anlayışı çerçevesinde kabul görmüş ve takdir edilmiştir. Antik Yunan ve Rönesans dönemlerindeki sanat eserleri, sadece estetik bir ifade aracı olmanın ötesinde, o dönemlerin kültürel, sosyal ve felsefi değerlerini de yansıtarak, güzellik algısının zaman içinde nasıl evrildiğini göstermektedir (Ceylaner, 2012, s.6-8). Rönesans döneminde güzellik, yeniden düzenlenmiş ve ideal güzellik anlayışı; resimde, heykelde ve mimaride aranan estetik bir unsur görevi görmüştür.

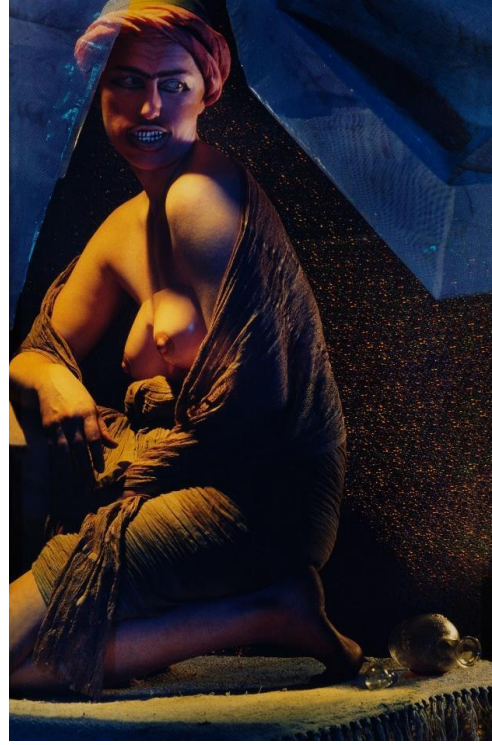
Antik dönem, roma dönemi, Ortaçağ ve rönesans gibi önemli dönemlerden de anlaşılabilir üzere güzellik dönemden döneme değişkenlik gösterebilen bir karakterdedir. Dış etkenler güzellik tanımını ve dolayısıyla da beden algısını dönüştürebilir niteliktedir. Tıpkı Friedrich Nietzsche'nin "Ecce Homo: Nasıl Bir Filozof Olunur?" adlı eserinde "Güzellik, bir şeyin içinde bulunduğu toplumun değerlerine, ideolojisine ve kültürel normlarına bağlı olarak değişkenlik gösterebilir." örneğinde vurguladığı gibi güzellik tanımı, tarihindeki en büyük değişimi modern dönemde yaşar. 19. yüzyılda, sanayi devrimi ve dolayısıyla Tüketim toplumuna doğru başlayan geçişle beraber; piyasada yer bulan kozmetik sektörü ve moda trendleri güzellik anlayışında köklü değişiklikler yaratacağının sinyallerini vermeye başlamıştır. 20. yüzyılda hortlayan medya ise güzellik anlayışını muazzam bir hızla standardize ederek şekillendirir. Tabu haline getirilerek standardize edilmiş beden oranları, gençliği ve kaslı bir bedeni yücelten bir algı mekanizması. Topluma dikte edilen ideal beden, kalıplaşmış bir norm oluşturmuş ve kalıplaşan yapı sanatsal araçlarla kitlelere ulaşmış; ideal beden ya da ideal olmayan/eksik/ kusurlu beden algısı bilgiye dönüşerek içsellik kazanmıştır. Dolayısıyla üzerinde sıklıkla durulan beden olgusu; sanatçı için kullanması gereken en önemli öznelerden biri haline gelmiştir/getirilmiştir.

Çeşitli kültürlerden ve entelektüel çevrelerden gelen sanatçılar, farklı sanat tekniklerini kullanarak güncel bedenin güzelliğini konu edinirler. Üretilen sanat yapıtları keskin özellikleriyle beden manifestoları içinde barındırır. (Kozlu, 2008, s.65). Araçlar, ulaşım ve kitle iletişimi, sınırları ortadan kaldırarak toplumları birbirine yaklaştırmıştır. Ancak, bu gelişmelerin ironik bir şekilde, bireysel özgürlük taleplerine rağmen, kültürel çeşitliliğin azaldığı bir döneme işaret ettiği gözlemlenmektedir. Özellikle, kitle iletişim araçlarının ve ulaşımın olmadığı veya yaygın olarak kullanılmadığı geçmiş dönemlerde,

yerellik kavramı ön plandaydı ve bu dönemlerde, bağımsız topluluklar arasında farklı kültürlerin varlığı, çeşitlilik oluşturuyordu.

Günümüzde ise, ulaşım ve kitle iletişim araçlarının yaygın kullanımını çeşitliliği azalmaktadır. Bireysel özgürlüklere mütemadiyen vurgular yapılmasına rağmen; kültürel farklılıkların giderek kaybolduğu aşikardır. Bu durum, toplumun sürekli beden nosyonu ile olan bağıını artırmış ve sanatı kaçınılmaz bir odak noktası haline getirmiştir. Bu bağlamda, geçmiş dönemlerdeki yerellik ve kültürel çeşitlilik anlayışının günümüzdeki durumla karşılaştırılması, ulaşım ve kitle iletişim araçlarının kültürel dinamikleri nasıl etkilediğini anlamak adına önemlidir. Bireylerin özgürlük talepleri ile kültürel çeşitliliğin korunması arasındaki denge, toplumun gelişimi açısından önemli bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çağdaş sanatta; Antik Yunan, Roma ve Rönesans dönemlerindeki güzellik anlayışına yönelik eleştiri ve onaylama eğilimleri, bir dizi karmaşık faktör etrafında yoğunlaşmıştır. Özellikle, kadın bedenine odaklanarak baskıcı beden normlarına meydan okuyan feminist sanatçılar, bu ikilemleri hem eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmişler hem de onaylamışlardır. Bu sanatçılar, Antik Yunan, Roma ve Rönesans gibi dönemlerde toplumun ideal beden algısına uygun eserler üretilip takdir görmesine rağmen, çağdaş sanatta izleyicilere toplumun istediği ve istemediği kadın bedenini göstererek, bu durumu eleştirel bir şekilde incelemişlerdir. Feminist sanatçıların eserleri, belirli beden normlarına meydan okuyarak, kadın bedeninin toplumsal beklentilere nasıl uyması gerektiği konusundaki eleştirel bakış açılarını ifade etmiştir. Sanatçıların farklı karakterlere ya da stereotiplere bürünmesi de kültleşmiş bedeni sadece eleştirmekle kalmaz aynı zamanda yeniden kurgular. Bu sanatçılardan biri olan Cindy Sherman kendisini o kadar farklı kimliklere büründürmüş bir halde sergiler ki hakiki görüntüsü adeta belirsizleşir. Daha doğrusu kendini model olarak kullandığı fotoğraflar birer sahte kimlik niteliğindedir.



Görsel 20, 21. Cindy Sherman, İsimli Film Kareleri (solda) no.6, 1977, siyah beyaz fotoğraf, (sağda) no.146, renkli fotoğraf

(<https://www.moma.org/collection/works/56535>,<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/contemporary-evening-auction-5/untitled-146>)

Sanatçı, fotoğraf aracılığıyla medyanın kadını sunuş biçimine tepki gösterir ve bu tepkiyi görselleştirir. Cindy Sherman'ın kareleri, Batı toplumundaki birçok kadının arzu nesnesi olma, düşleri ve endişeleri hakkında anlamlar içerir ve bu kadınların sömürüldükleri konusunda bir uyarı niteliği taşır. Sanatçı, bu duygusal içerikleri imgelerle ifade eder ancak bu imgeleri tersine çevirir. Nitekim sanatçı, kadınların medya aracılığıyla sunulan pozları reddeder. Sherman'ın eserleri, medyanın kadınları belirli kalıplar içinde nasıl gösterdiğine karşı bir eleştiri sunar. Sanatçı, kadınları sadece arzu nesnesi olarak görmek yerine, onların daha karmaşık duygularını ve deneyimlerini vurgular. Sherman, bu yapılandırılmış kadın imgelerini sorgular ve toplumun kadınları sadece belirli bir şekilde sunma eğilimine karşı çıkar. Bu, sanatın, medyanın kadın sunumuna yönelik normları sorgulama ve dönüştürme potansiyelini ortaya koymaktadır.

Sanatçı, tanınırlığını ilk kez 1977-80 yılları arasında çektiği fotoğraflarla elde etmiştir. Bu dönemdeki siyah-beyaz pozlarında, 60'ların Amerikan filmlerinde sıkça rastlanan sarışın kadın imgesini canlandırmıştır. Ancak, bu imgelere bürünmüş kadının yüzünde, tedirginlik, şüphe ve kaygı içeren bir ruh hali ifadesi bulunmaktadır. Sanatçının amacı, tüketim toplumunda kadının rolünü belirleyen egemen ideolojiyi sorgulamaktır. Bu

dönemde yaratılan eserler, kimliklerin göreceli olduğunu vurgulayarak, toplumun kadınlara dayattığı rolleri ve kültürel koşullandırmaları açığa çıkarmıştır. Sanatçı, medyanın ve toplumun dayattığı stereotiplere karşı çıkarak, kadının içsel dünyasını ve karmaşıklığını yansıtmış ve böylece izleyiciye kadın kimliğinin basitleştirilmiş tasvirlerinden ziyade derinlikli bir bakış sunmuştur. Bu eserler, feminist eleştiri ve toplumsal cinsiyet konularında önemli bir katkı sunmuş, sanatın kadının toplumsal rolüne dair sorgulayıcı bir platform olma potansiyelini vurgulamıştır (Yılmaz, 2013, s.393)

2.5.ÇAĞDAŞ SANATTA BEDENİN ZAFERİ

Beden, çağdaş sanatta hem yoğun ilgi görmekte hem de muhalif bir tavır sergilemektedir. Geleneksel dönemlerde beden, sanatçılar için temel bir kavram olmasına rağmen günümüzde çağdaş üretimlerde bireyden veya sanatçıdan koparak aşkın bir konumda yer almaktadır. Çağdaş sanat; küreselleşme, cinsiyet, feminizm, siyaset, kimlik gibi ana başlıkları sorgulamıştır. Geleneksel malzeme anlayışı da aynı zamanda ortadan kalkmış ve tüm bu alanlarda beden güçlü bir ifade aracı olarak nesneleşerek kullanılmıştır. Gerçek beden, zihinlerdeki beden imgesinin yerini almış ve böylece boya, kil, mermer gibi geleneksel malzemeler, bedenine aslına yerini bırakmıştır. Nitekim beden gerçektir ve olduğu gibi ortadadır. Bu bağlamda, çağdaş sanatta "beden" in sanat nesnesi olarak dönüşümünün farklı alanlarda farklı üsluplarla olan kullanımı çeşitlenmiştir (Muraz, Dokak, 2010, s.137).

Beden, kendi sanatsal kimliğine sahip olan bir kavrama dönüşmüştür. Bu durum birçok sanatçı tarafından değişik sanatsal biçimlerle ele alınmıştır. Örneğin, Jenny Saville, genellikle büyük bedenleri ve cesur figürleriyle tanınır. "Plan" ve "Red Stare" gibi eserleri, estetik açıdan çarpıcıdır ve bedenine sanatsal bağlamdaki ele alınış şeklinin çarpıcı örneklerindedir.

Geleneksel beden kullanımının aksine, toplum tarafından normlara uymayan ve genellikle çirkin olarak nitelendirilen kadın bedenleri giderek daha görünür hale gelmektedir. Sanatçılar, beden kavramını tüketilen bir nesne olarak irdelemişlerdir. Vücut ve performans sanatı, bedeni anlamının ve anlatmanın etkili yollarındandır. Yine de Sanatçılar, geleneksel resim yapma yöntemlerinden de vazgeçmemiştir. Teknoloji odaklı işler yapılırsa da, geleneksel teknikler unutulmamıştır. Yağlı boya tekniğinden vazgeçmeyen sanatçılardan biri olan Jenny Saville, beden kavramını tüketilen bir nesne

olarak irdelemiştir. Resimlerinde iri bedenler kullanan Saville, modellerini bir et yığını gibi göstererek güzellik algısına meydan okumuştur (Muraz, Dokak, 2010, s.142).



Görsel 22. Jenny Saville (1995-1996), Yakın Temas, Fotoğraf, Pleksi üzerine C-baskı, 243,8X182,9X15,2 cm, Erişim: 26 Nisan 2012.

(<http://www.artnet.com/artists/jenny-saville/>)

Sanatçı, toplumun genel kabul gören güzel ve idealize edilmiş beden normlarından saparak, toplumun beklentilerinin dışında olan bedenleri ifade etmeyi tercih etmiştir. Özellikle Antik Yunan dönemindeki kaslı ve sanatsal bir duruşla ilişkilendirilen güzel beden tanımlarının dışında durarak, bu farklılığı ortaya koymuştur. Sanatçı, güzellik kavramının beden üzerinden sorgulanmasını sağlamak amacıyla toplum tarafından çirkin olarak nitelendirilen bedeni görünür hale getirerek onu var eder.

Klasik anlamda çirkinin güzelliğini vurgulayan sanat eserleri, sadece toplumun zihnine yerleşmiş güzel beden algısını yıkmakla kalmaz, aynı zamanda sanatın nesnesi olan ve sanatta kullanılan güzel beden klişesini de reddeder. Mehmet Yılmaz Jenny Saville'nin tarzını şöyle yorumlamıştır, "Sanatçı, aslında kocaman tuvallere aşırı şişman kadın bedenleri resmediyor. Bunlardan bazılarında eziyet izlerine rastlıyoruz. Figürler çıplak ama itici. Bu açıdan Saville'in, sanat tarihindeki geleneksel çıplak figür ressamlarından

ziyade, beden konusuna eleştirel bir açıdan yaklaşan Abramoviç ve benzerleriyle akraba olduğu söylenebilir.” (Yılmaz, 2013, s.210)

Lucian Freud, Jenny Saville'nin beden odaklı yaklaşımına benzer bir yaklaşımı benimsemiştir. Çalışmalarında bireyleri oldukları gibi, en doğal halleriyle resmetmiştir. Özellikle şişman kadın bedenlerini, tamamen doğal halleriyle betimlemiştir. Freud'un farklı eserlerinde çeşitli şekillerde kadın bedenleri yer alır ve bu eserler, ideal beden normlarına uymayan bir şekilde tasvir edilir. Seçtiği figürler; taviz vermeden aşırıya kaçan görüntüleriyle karşımıza çıkar. Bu resimler genellikle insanlar tarafından çirkin olarak nitelendirilebilecek rahatsızlık verici bir imaj sunar. Sanatçı, idealize edilen beden algısının aksine, çekici olmayan aşırı şişman herhangi bir kadını tasvir eder. Sunuş şekilleri sadece doğallığı yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda biraz abartılı bir tarzla izleyiciyi rahatsız etmeyi de amaçlar. Freud'un resimlerinde beden, sadece öze ulaşmak için sıyrılması gereken bir maddi nesneye, yani ete dönüşür. Freud'un 1987 tarihli yatak serileri başta olmak üzere, genellikle tüm resimlerinde beden tıpkı bir atölyede gerçekleştirilen çıplak model çalışmalarını andırır. Ancak buradaki modeller, gündelik yaşamın içinden çıkarılıp bir et yığını olarak sergilenen yabancılaşmış simgesel bedenlerdir. Bireyin yalnızlığına dair keskin psikolojik dürtüleri algılamayı sağlayan yoğun kıvamlı boya katmanları, salaş ve rahatsız edici pozlar ve soğuk renk tonları, biyolojik varlığın içsel derinliklerine yapılan bir yolculuğa davet eder (Albayrak, 2012, s.4)



Görsel 23. Lucian Freud (1994), Benefits Supervisor Sleeping, Resim, Tuval üzerine yağlı Boya, 160X150 cm, Erişim: 26 Nisan 2012.

(https://en.wikipedia.org/wiki/Lucian_Freud#/media/File:Benefits_Supervisor_Sleeping.jpg)

Güzellik ve beden algısı her dönemde değişse de, bazı dönemlerde özellikle sanatçıların oluşturduğu güzellik betimlemeleri çağdan çağa aktarılır. Bireyler, bunları belli kalıplar olarak kabul edip o algıya tutunurlar. Güzel olma arzusu ve bu arzunun önemi git gide artmaktadır. Günümüzde, her şeyin mükemmel veya güzel olması beklenmekte olup, en küçük kusurun dahi tolere edilememesi bir norm haline gelmiştir. Sanatçılar da toplumun bu algısını sorgulamışlardır. Güzel görünmek için çabalama durumu, Abramovic'in performansına yansımıştır. Yugoslav sanatçı Marina Abramoviç, bedenini sanatın odak noktası olarak kullanmıştır. Abramoviç'e göre beden, hareket halinde olan bir yerleşim yeri, bir teknedir. Bu tekne, Abramoviç'in sanatında uzaklaşmanın, gözden kaybolmanın sahilden açılan ve ufukta kaybolan bir tekne gibi bilinçli halden bilinçsiz hale geçişin metaforu olarak kullanılır. Amacı, bedeninin ve aklın sınırlarını tecrübe etmektir.

1970'ler boyunca Abramoviç, birçok performans gerçekleştirir. Bu performanslarında, bedenini aşırı fiziksel saldırganlıklarla sınar ve bu yöntemle kendini kültürel olarak kodlanmış olan her şeyden; dilden ya da sembolik olandan uzaklaştırmaya ve özgürlük sağlamaya/kazanmaya çalışır. Dilden kaçış, kurtuluş için kelimelerin tekrarından faydalanır, sürekli tekrar edilen kelimeler bir süre sonra anlamlarını kaybeder (Tokdemir, 2012, s.110)

Marina Abramoviç'in 1975 tarihli "Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı" performansı, sanatın ve sanatçının güzellik algısına dair bir deneyimi anlatır. Performansta Abramoviç, bir elinde tarak, diğer elinde fırça tutarak saçlarını tarar. Bu eylem sırasında, "Sanat güzel olmalıdır, sanatçı güzel olmalıdır" cümlelerini tekrar eder. Ancak her tekrar, bu cümleleri anlamsızlaştırır. Zaman ilerledikçe, Abramoviç saldırgan bir hale bürünerek yüzüne ve saçlarına zarar vermeye başlar. Acı çekmesi sonucunda, bu dayatmalardan kurtulmaya çalışır. Performans, bir bireyin içsel sürecini yansıtır. Başlangıçta bedenin güzellik idealine ulaşma hedefi normal gibi görünse de, belirli bir süre sonra bu hedefe ulaşılamadığında saldırganlık ve tepki gösterme halini alır (Çetgin, 2022, s.35).



Görsel 24. Marina Abramoviç (1975), Sanat Güzel olmalıdır, Sanatçı güzel olmalıdır.
(<https://hotparade.tumblr.com/post/19701452961/marina-abramovic>)

Performansı incelediğimizde, bu sürecin birey için de benzerlik taşıdığı görülür. Başlangıçta belirlenen güzellik hedefi, başlangıçta normal görünse de zamanla ulaşılamayınca saldırganlık ve tepki gösterme eğilimine dönüşebilir. Asıl sorun, istenilen

ideal bedene ulaşmanın bireyi mutlu etmemesidir, çünkü beden sürekli değişime uğrar. Beden, toplumun, kültürün, iktidarın ve inancın bir göstergesi olarak kabul edilir ve bu kriterlerin değişmesiyle yeniden şekillenir ve yeniden kurgulanır. Birey bir süre mutlu olsa da, yeni bir algının hakim olduğu ve yeni bir hedefin ortaya çıktığı bir döngü içinde bulunur. Bu zorlu süreç, bireyde farklı belirtilere yol açabilir. Bu nedenle, bireyin beden algısı ve güzellik anlayışı, sürekli olarak değişen ve dönüşen bir süreç olarak değerlendirilmelidir. Feminist sanat, erkek egemen kültürün dayattığı estetik değerleri, baskın ve güçlü bir yapı tarafından kuşatılan kadın sanatçılarla sorgulanmıştır. Feminist sanatçılar yeni malzeme ve teknikleriyle, söylemlerini görünür kılma çabası yanında, temsil meselesini de gündeme getirmişlerdir (Çetgin, 2022, s.35).

2.6.SANATIN BEDEN SAĞLIĞI: HİLKAT GARİBESİ, ANORMALLİK, UCUBELER, AIDS...

“Ucubelerle savaşmanın bu arada kendisinin de bir ucubeye dönüşmemeye dikkat etmesi gerekir. Uzun süre bir uçuruma bakarsan, uçurum da senin içine doğru bakar” (Friedrich Nietzsche, İyinin ve Kötününü Ötesinde, s.90)..

Eski çağlarda, toplumların anatomik kusurlara yönelik bakış açısı, günümüz yaklaşımından önemli ölçüde farklılık göstermektedir. İkel çağlarda, salgın hastalıkların sıkça görülmesi, sınırlı tedavi imkanları ve bedensel şekil bozukluklarının yaygın olması nedeniyle bu tür durumlar doğal olarak karşılanırdı. O dönemde, bu tür vakaların sık olmasının ve anlamsal olarak Tanrı ile bağdaşmasının etkisiyle, bu durumlar normal olarak algılanırdı. Günümüzde ise normal ve anormal beden tanımı, geçmişteki "hilkat garibesi" ya da "ucube" anlayışına denk gelmektedir. Bu hikayelere esasen anormalliğin teşhisi 1880’lerde doruğa ulaşmıştır. İnsan bedeninin farklılıkları, tuhaflıkları, bozuklukları modern kitlesel eğlence sanayisinin ilk formları sayılabilir. Bu durumda anormalliğin teşhididir (Corbin, Courtine, & Vigarello, 2021, s.268).

"Hilkat garibesi" olarak nitelendirilen bireylerin toplum tarafından dikkat çekici bulunmasının kökenleri, çeşitli fiziksel bozukluklar, eksiklikler veya fazlalıklarına dayanmaktadır. Bu bağlamda, bu bireylerin doğdukları anda toplumun ilgisini çekmesi, bir tür dramatik tiyatro oyununu anımsatan bir sahneye benzer şekilde gerçekleşir. Bu sahne, "hilkat garibesi"nin sadece fiziksel farklılığına atfedilen bir nesne olarak

algılanmasına yol açar. Hilkat garibesinin seyirlik olmasının temel nedeni, bu bireylerin bedensel farklılıklarından kaynaklanırken aynı zamanda toplum normlarına aykırı bir hastalık durumu olarak kabul edilmesidir. Bu etki altında, bu bireyler, kolektif bir şekilde ilgi çekici ve çirkinin bedensel bir temsili olarak algılanan bir tür stereotip altına yerleştirilir. Bu durum, bu bireylerin sergilendiği ortamda, onların sadece bedensel farklılıkları nedeniyle değil, aynı zamanda toplumun belirli normlarına uymamalarından kaynaklanan bir ilgi odağı olmalarından kaynaklanır. Bu nedenle, "hilkat garibesi" ya da "anormal" kelimesi; bu bireylerin seyirciler tarafından bir tür gösteri nesnesi olarak algılandığı bir anlam katmanını niteler. Foucault'nun da belirttiği gibi : Tek kelimeyle ifade edecek olursak, anormalin (19.yüzyılın sonunda hatta belki 20.yüzyıla kadar) temel taşının gündelik bir ucube, sıradanlaşmış bir ucube olduğunu söyleyebiliriz. Anormal, uzun süre silik bir ucube benzeri bir şey olarak kalacaktır (Corbin, Courtine & Vigarello, 2021, s.273).

Toplum tarafından ucube olarak adlandırılan hilkat garibesi olarak nitelenen bireyler, bazen sirk gibi mekanlarda da sergilenir. 18. yüzyılın sonlarına kadar, hilkat garibesi üzerine kurulan kurumsal söylemler genellikle farklı beden tanımlamalarına dayanmaktadır. Örneğin; uzuvların orantısız olması, uzuvlardan çok sayıda ya da eksik olması ve ölçüsüz büyüme/ küçülme... Örnekler aynı zamanda bazı literatüre geçen örneklerle de desteklenir. "Hilkat garibesi," özetle standartlara uymayan bedenler olarak tanımlanabilir. Örneğin, tek göz olması veya normalden farklı sayıda parmağa sahip olması gibi alışılmadık durumlar bu kapsamda değerlendirilebilir. 19. yüzyılda panayırılarda sıkça sergilenen bu tür bedenler, "freak show" olarak adlandırılmış ve yalan, dolan anlamına gelen bir terimle ifade edilmiştir. Bu gösteriler, belirli biyolojik kusurlara sahip insanların yanı sıra illüzyonlarla sunulan sahte bedenler içerebilir. Bu yöntemler, ucube bedenlerinin sergilenmesi amacıyla kullanılan araçlar arasında yer alır (Corbin, Courtine & Vigarello, 2021, s.282).



Görsel 25. Adolph Friedländer, "Kadınların ve Çocukların Favorisi: Aslan Adam Lionel", Fransa, poster, 1911.

(<https://www.e-skop.com/skopdergi/canavar-kulturalizm-ne-zamandi/928>)

Deforme bedenler sadece sergilenmekle kalmaz aynı zamanda da belli kategoriler altında değerlendirilip teşhir edilirler. Toplum dışına atılmış bedenler, bireylerin nesneleştiği hatta izlenmeye maruz kalıp kendi varlıklarını sorguladıkları bir platformda durur. Toplumu büyüleyen, toplumsal sarsıntıya sebep olan ve bedensel bir felaketin gözlemlenmesi, izleyicilerin heyecan duyması, ürpermesi ve nutkunun tutulması gibi bir etki yaratan koca bir toplumu etkisi altına alan bu fenomen, hilkat garibesi olarak nitelendirilebilir. Bu beklenmedik varlık, önceden hesaplanmayan bir gösteri, yoğun bir algısal rahatsızlık ve gözlerin ile dilin titreyerek donup kalması gibi belirgin özelliklere sahiptir. Ansızın ortaya çıkan varlık, sözlü ifadeyle tarif edilemeyecek bir olgudur. (Corbin, Courtine, & Vıgarello, 2017, s.213).

Gün gelir hilkat garibesi üretim sanayisine dönüşür. Örneğin; 20. Yüzyılda hilkat garibeleri turneye çıkar, bazı panayırılarda hilkat garibelerine ek olarak en şişman kadın, en sıska insan gibi toplum tarafından biçimsel bozukluğu olmayan ama sadece standart kalıba uymayan bedenler bile sergilenir olur. Victor Hugo'nun Yarattığı (1869) Gwynplaine karakteri bu duruma örnek niteliğindedir. Bu karakterin özelliği, yüz şeklinin sürekli ve tuhaf biçimde gülüyormuş gibi yüzünün fiziksel olarak deforme olmasıdır.

Gwynplaine fuar soytarılığı rolüne bürünmüş ve bundan kurtulamamıştır. İnsanların tek gördüğü yüzünün biçimsiz oluşudur. Hilkat garibesi bedene olan bakış açısı çeşitlenirken, toplum aynı zamanda farklı bir şekilde bu bireyleri bozulmuş beden olarak da nitelendirebilmektedir. Deforme olmuş beden algısı kültürel bir fenomen haline gelirken, zayıf ile şişman arasındaki fark, batı dünyasında yaygın olarak görülen ırkçılığın bir yansıması olarak ortaya çıkabilir. Beyaz ile siyah arasındaki ayrımın yanı sıra, beden tiplerini olan zayıf ve şişman arasındaki fark da aynı bağlamda değerlendirilebilir.

Bariz ırkçılığın gerilemesiyle birlikte bu sefer de kiloya dayalı ayrımcılık, şişmanlara karşı önyargılar korkunç kellelerini usul usul kaldırmaya, Batı dünyasında ayrımcılığın en kabul edilebilir, ticarileştirmeye en elverişli biçimi haline dönüşmeye başladı. Kilo ayrımcılığı yakın geçmişte ABD' de yürürlükte olan ırk ayrımı ideoloji ve yöntemlerini hatırlatıyor(...). Obezler çoğu zaman siyahların 'zenci' muamelesi gördüğü zamanki kadar incitiliyor (Corbin, Courtine, & Vigarello, 2017, s.220)

Bu bakış açısı, obezite ile şişmanlığı aynı kefeye koyarak ve toplum tarafından norm dışı olarak görerek yanlışlanmıştır. Fiziksel farklılıkların çeşitliliği, topluluklar arasında beden algısını şekillendirirken, aynı zamanda her alışılmadık bedeni bir bozukluk olarak görmeye yönlendirebilir. Bu şekilde, toplumun kabul etmediği bedenlere sahip bireyler kimliksizleşir ve sadece anormal olarak etiketlenirler.

Beden kimliklerinin kaybolması sonucunda, bazı sanatçılar bu kimliği yeniden görünür kılmak için çaba harcamışlardır. Diane Arbus, göz ardı edilen bu kimlikleri yeniden görünür kılan sanatçılardan biridir. Fotoğraf çalışmalarıyla, toplumun anormal algısını ve ötekileştirme sorununu vurgulamıştır. Arbus, 42. Cadde üzerindeki New York'un freak show"larında düzenli olarak fotoğraf çekmeye başlamış ve objektifini cüce, dev, üçüz, kılıç yutan ve transseksüel gibi toplum tarafından farklı kabul edilen bireylerin bedenlerine yönlendirmiştir.



Görsel 26. Diana Arbus, Bronx, NYC, 1970'de ailesiyle birlikte evde yaşayan Yahudi devî.
(<https://www.sleek-mag.com/article/diane-arbus-best-photographs/>)



Görsel 27. Diane Arbus, Tek yumurta ikizleri, Roselle, NJ, 1967.

(<https://www.sleek-mag.com/article/diane-arbus-best-photographs/>)

Diane Arbus (1923-1971), sadece fotoğraflarıyla değil, aynı zamanda yaşamı ve kişiliğiyle de sanat dünyasında ve özellikle fotoğraf tarihinde kendine özgü bir yer edinmiştir. Fotoğrafladığı kişiler genellikle "öteki" ya da "ucube" olarak nitelendirilirken, Arbus, çalışmalarında olağanüstü durumları sıradan bir şekilde sunmuştur. Marjinal tipler, toplum dışına itilmiş kişiler ve halk arasında "hilkat garibeleri" olarak adlandırılanlar Arbus'un hayatlarına büyük bir tutkuyla girdiği insanlardır. Bu insanlar ve onların portreleri genellikle toplumun geri kalanı tarafından reddedilir. Arbus, belki de toplumun görmek istemediği tipleri en basit ve en doğrudan şekilde, insanların gözlerinin içine bakarak ifade eder. Onun uyumsuz fotoğrafları genellikle insanları ve toplumu rahatsız edici bir nitelik taşır (Şen, 2023, s.466).

Arbus, toplumda anormal olarak kabul edilen durumları anlamak için kültürel normlara başvurmuştur. Arbus fotoğraf aracılığıyla cücelerin, devlerin ve ikizlerin hayatlarını normalleştirirken, kamusal alanda yaşayan ‘normal’leri garipleştirir. Arbus, Batı dünyasının siyasi ve kültürel ortamında anormal bedenlerin çelişkiler yarattığının farkındadır. Kudretliler tarafından “insanlar eşittir” söylemi defaatle dile getirilirken, bedenlerin de eşit olduğuna durmadan vurgu yapılır. yine de “mükemmel bir beden nasıl olmalıdır?” sorusunun cevabı aynı kudretliler tarafından pompalanmaktadır.

20. yüzyılın normalleştirme gücü olağanüstü bir seviyeye ulaşmıştır. Biçimsel normalleştirme sözleri verilirken, bireylerin/toplumların neden bu değişimi tercih ettiklerini anlayabilecekleri referans eserler sürekli olarak sunulmuştur. Bu nedenle topluma sunulan bedenler bazen neredeyse mumyalanmış bir şekilde sergilenmiştir, sanatsal bir tavır içinde.



Görsel 28. "Miss Julia Pastrana, Mumyalanmış Hilkat Garibesi", Londra, gravür, 1862.
(<https://www.e-skop.com/skopdergi/canavar-kulturalizm-ne-zamandi/928>)

Mumyalanmış hilkat garibesi, asırlar sonra dahi seyirlik bir nesne olarak işlevini sürdürmüştür. Bu ayrımcı tavır, sanat eserleri vasıtasıyla çağdan çağa aktarılır ve insanlık tarafından sürekli olarak tekrarlanır. Toplum tarafından “normal” kabul edilen bedeni “normal olmayan” bedenden ayırma çabaları, toplumun ortak bilincine işlenir. Bu tür davranışlar, insanların hayvanat bahçesinde sergilendiği ve yargılandığı antro-po-zoolojik sistemi oluşturur ve fuarlar, müzeler, ikonlar ve sergiler aracılığıyla pekiştirilir. Toplumsal beden algısı, bir bilgi yığını oluşturacak şekilde birbiriyle bağlantılı ve kesişen bir hâl alır.

Günümüzde, bedensel formların kimliği belirlemedeki rolü, normların tanımlanmasında "ucube," "hilkat garibesi," "bozulmuş," ve "anormal" gibi tanımların etkisi altında kalmıştır. Geçmişten günümüze, bedenin kimliği oluşurken bedensel deformeler, ucubeler, hilkat garibeleri ve anormal beden tanımlarının sanat nesnelere ya da farklı tekniklerle kalıcı hale getirilmesi, bu tanımların günümüzde dahi etkilerini sürdürebileceğini doğrulayan bir nitelik taşımaktadır. Bu etkiler, fiziksel bozukluklar, psikolojik sorunlar ve azınlık özelliği gösteren toplumlar arasında giderek güçlenmiştir. Hatta kitlesel toplumun oluşmasıyla birlikte, kabataslak bedensel normlar oluşturulmuş, ucubelik, zaman içinde bu normların bir parçası olup meşrulaşabilmiştir. Toplumun demokratik bir şekilde toplu beden algısı benimsendiğinde, hastalık olarak görülen fiziksel durumların hiyerarşik yapısı silinmeye başlar ve normlardan uzaklaştıkça yeni norm kimlikleri oluşur. Bu nedenle günümüzde, normal ve anormal arasındaki ayrımın tespitinde bedenin önemi büyük bir rol oynamaktadır. Toplumsal etkileşim içerisinde beden, kendini belli etmeye çalışırken, bu etkileşim de gözden kaçabilir. Beden, otomatik olarak toplumun beden normlarına ayak uydurmaya çalışır ve bu bağlamda ancak kendini var edebileceğinin bilincine varır. Bu normları, toplum, sosyal medya ve kültürden etkilenecek öğrenir. Bu süreç devam ettikçe, bedenin toplumsal etkileşimdeki rolü siyasi alanda da kendini gösterir. Politika, anormal bedeni sıradan bir bedene dönüştürmeye çalışarak, tek bir bakış açısıyla çatışma yaratma eğilimindedir.

Siyasi mantık görüşleri ne olursa olsun bütün bireylere eşit muameleyi öngörürken, tekil bakış bedensel sapmalarla karşı karlıya gelen gözün rahatsızlığına dikkat çeker. Başka bir deyişle engellileri “ diğerlerinden farksız bir birey,” hatta “ kendine özgü bir emekçi” haline getirmek için seferber edilen olanaklar- readaptasyon tartışmaları, onarım amaçlı tıbbi protez teknikleri, kalabalık mevzuat altyapısı, özel hizmet imkanlarının artması- mimli bedenleri ancak çelişkili bir şekilde sahnedene silebilmiştir; hem

hatırlanıp hem inkar edilmekte, hem kabul görüp hem de örtbas edilmektedir (Corbin, Courtine, & Vigarello, 2017, s.232)

Sanat piyasasındaki algı ve manipülasyon örneklerine dair bir analiz yaparken, güncel sanat eserlerinin sergilendiği platformların özerklik iddiasına rağmen zaman zaman pozitif ayrımcılığı teşvik ettiği gözlemlenmiştir. Uluslararası bir sanat platformu olan Documenta, modern ve çağdaş sanatın sergilendiği beş yılda bir düzenlenen bir etkinliktir. Ancak, tüm sanat disiplinlerine açık olmasına rağmen bu platform; din, dil, cinsiyet ve ırk gibi faktörlere bağlı olarak ayrımcılık yapılabilmektedir. Documenta, son dönemde tüm kıtalardan sanat eserlerine ev sahipliği yaparak küresel bir çeşitliliği temsil etmeye çalışmaktadır. Ancak, zaman zaman Anti-semitizm tartışmalarına konu olur. Bu durum, çağdaş sanat platformlarının, toplumun veya kültürün tüketim nosyonlarına bağlı olarak ayrımcılık yapabilme potansiyelini göstermektedir. Özellikle vurgulanması gereken bir nokta, Documenta'nın herkes için açık olduğuna dair yapılan vurgulara rağmen, toplumsal normlara ve kültürel beklentilere göre ayrımcılığa neden olabilen bir ortam olabileceğidir. Bu durum, sanatın gücünün ve etkisinin, toplumun çeşitli unsurları üzerinde nasıl oynadığına dair bir eleştiri getirmektedir. Bu bağlamda, sanatın sosyal ve kültürel etkileşimlerini anlamak önemli bir adımdır.

2.7.KÜLTÜR NOSYONU DAHİLİNDE ÜRETİLEN BEDENDEN TÜKETİLEN BEDENE

Seyredilen beden, arzulanan beden, okşanan beden, içine girilen beden, ve tatmin edilen beden, cinsellik kavramının gelişmeye başladığı bir yüzyılda tarihsel takıntı nesnelere oluştururlar birlikte. (Corbin, Courtine ve Vigarello, 2021, s.189)

Beden farklı toplumlarda/ kültürlerde güzellik çerçevesi içerisinde var olabilmektedir. Sanatsal bağlamlarla da pekişen bu algıya medyanın da eklenmesi ile bir üretim sektörü oluşmuştur. Kültür kavramı; tüm yaşamı çevreleyen, değerleri, temsilleri, yenilikleri, gelişimi ve üretimi kapsayan bir alandır. Psikoloji, felsefe, antropoloji, sosyoloji ve dilbilim gibi alanlar tarafından sıkça incelenmiştir. İnsanın tarihsel süreci ile var olan kültür, tarım toplumundan endüstri toplumuna, endüstriden post endüstriye ve modernden post moderne olan süreci küresel değerlerle kapsamlı bir olgudur. Bu olgu etrafında dönen beden kültürünün kontür çizgileri dahilinde form oluşturmuştur. Tanım olarak kültür; insan topluluklarına kimliklerini veren ve insan topluluklarını birbirinden ayırt eden

özelliklerin tümüdür. Kültür, bir toplumun yaşam biçimini oluşturan; davranış kodlarını, dili, inanç sistemlerini köttörenlerini kapsamaktadır. (Mutlu, 1998, s. 27)

Kültürlerin belirginleşmesi ve asimilasyon süreçleri, tarihsel olarak bireylerin tüketim alışkanlıklarını da kültürel normlara entegre etmiştir. Bu entegrasyon sonucunda, bireyler ve ardından toplumlar, kendi kültürleri çerçevesinde tanımlanan ürünleri tüketmeye yönelmiştir. Tüketilen her ürün, bireyin milliyetçi duyguları ile ilişkilendirilerek bir tüketim politikası haline gelmiştir. Bedenin, ülkenin kültürel normlarına uygun bir şekilde şekillendirilmesi, bu bağlamda uygun tüketim alışkanlıklarını beraberinde getirmiştir. Bu süreç sonucunda ortaya çıkan sürekli vatanseverlik bağlamı, hızlı tüketimin kapılarını aralamıştır. Hızlı tüketim, bireylere konfor, devinim, lüks gibi olanaklar sunar ve bu olanakların hepsi endüstrileşmenin bireye vaatleridir. Bu vaatler kültür üzerinde etkili olmakla kalmamış aynı zamanda kültürü endüstrileştirmiştir.

Kültür Endüstrisi tanımını ortaya atan Adorno bu tanımlamayı 1944 de kullanmıştır. Adorno, kültür kuramına ya da kültürel hayatın dönüşümüne eleştirel bir boyutla yaklaşmıştır. 19. yüzyılın Endüstri Devriminin akılcılığa tezat olarak bir anlamda tanımlamış, sanatın nasıl evrilerek maddi olan üretilere ve onların yöneten sistemlerin içerisinde nasıl konumlandığına değinmiştir. Endüstrileşen mantığın denetimi ile modern sanatın özgünlüğünü ve eleştirel tavrını nasıl kaybettiğini incelemiştir. Bu yüzden Adorno kültür endüstrisinin gidişatını incelerken kötümser olarak düşünülen tahminlerde bulunmuştur. Tavır ve söylemleri rahatsız edici olsa bile biz bugün bu söylemlerin ne kadar doğru birer tespit olduğunu anlayabiliriz.

“ Kültür Endüstrisi” şu iddiayla başlar: Yerleşik dinlerin gerilemesinin, teknolojik ve toplumsal farklılaşmanın artmasının ve kapitalizm öncesine ait son kalıntıların ortadan kalkmasının, kültürel bir karmaşaya yol açtığı yolundaki sosyolojik iddia gerçekçiliğe tekabül etmemektedir. Kültür hiç olmadığı kadar bütünleşmiş ve birleşmiştir: “ Günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır. Filmler, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirir. Bu alanların her biri kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir. “ Kültür, açıkça ve fütursuzca, herhangi bir meta üretimi sektöründeki üretim kurallarına uyan bir sanayi haline gelmiştir. Kültürel üretim, bir bütün olarak kapitalist ekonominin ayrılmaz bir parçasıdır. Kültür artık, bugünün kurtarılmış bir gelecek tasavvuru çerçevesinde kavranmasına dayanan bir kaynak değildir; kültür endüstrisi, bugünün bozulmuş ütopyası uğruna mutluluk vaadinden vazgeçer. Bu bugünün ironik temsilidir. (Adorno, 2021, s.72)”

Theodor Adorno, kitle kültürü tanımını kültür endüstrisi ile değiştirmiştir. Kültür endüstrisi, sıradan ürünlere yeniden anlam yükleyerek nitelik kazandırır. Kitleler

tarafından tüketilmeye hazır olan bu üretim nesnelere, tüketiciye göre üretilme kaygısı güderler. Kültür endüstrisi ile sanatın değişime uğrama zorunluluğu ortaya çıkmıştır.

Adorno'ya göre kültür endüstrisi, sıradan ürünlere yeniden anlam yükleyerek nitelik kazandırır ve kitleler tarafından tüketilmeye hazır hale getirir. Bu üretim nesnelere tüketicilere göre üretilir ve sistem herkese hitap etmekle kalmaz, her yaş grubu ve statüye göre şekillenerek açık bir alan barındırmamayı hedefler. Kültür endüstrisinde kitleler ve statüler birleştirilir ve her kitleye hitap etmesi amaçlanır. İnsanların var olduğu günden bugüne birçok olgunun kullandığı bir menfaat güdüsü kültür endüstrisinde de mevcuttur. Kültür endüstrisi ilerleme olarak görülse bile yenilik olarak iddia edilen aslında şekil değiştirmekten ibarettir. Bu düşünce kalıpları üzerinden kültür endüstrisini bireyleri ve bedenlerini sapmaya uğratmayan, sürekli aynı davranışları tekrar etmeye zorlayan bir sistem olarak okuyabiliriz. Birey ve beden davranışları belli bir süre devam edince benimser ve bağımlı olur. Kültür endüstrisinin de hedeflediği bu bağımlılık/bağlılık durumu insanların üzerinde etki kurmak için kurgulanır. Bu endüstri gerçek olmayı sunar, tatminkârlığı gösterir, refahı vaat eder. Bu tek tipleşme ve kontrol metotları bizi tekrar Foucault ve onun söylemlerine götürecektir. Bu şekilde bilinçlere hakimiyet kurulur. Beden tek tipleştiği düşünce de kalıplaşır. Etkinin sonucunda da kendi düşünceleri olmayan ya da karar verme yetisi oluşmamış bireyleri var edilir. Bu bireyler tüketici toplumu oluşturur. Adorno'ya göre, " kültürün tamamı, toplumun suçuna iştirak eder. Kültür, üretim alanında zaten geçerli olan adaletsizlikten beslenerek varlığını sürdürür" (Adorno, 2021, s.90).

Bu süreç ile endüstrileşen toplum endüstrileşen sanatı doğurur. Nesnelere ya da seri üretimlerin çağı olan dönem geçmiş söylemleri siler, yeni anlatımları zorunlu kılar. Üretim alanları o kadar sistematik işlemeye başlar ki artık sanat üretimlerinin de sadece tüketilmesi gerektiği kanısına varılır. Sanat eserleri bireyler gibi metaya dönüşür. Kullanım alanı yerini görünüşe ya da ambalaja bırakmıştır. Postmodern evrende kültür endüstrisinin sanata yaptığı budur. Sanat üretimlerini metalaştırmakla kalmaz aynı zamanda sanat nesnesi ile tüketim nesnesi ayrımını kopararak sanatın sonuna işaret eder. Artık sanatçılar kendi sanat üretimlerini bile bir mantığa dayandırma zorunluluğunda olmadıkları için sistem içerisinde hapsolürler. Bu çerçevede kendini tek var edebilen şey ise sadece tüketim nesnesi olur. Sistem bu şekilde işler ve aksi mümkün görülmez. Bireyler seçimlerinde özgür olduklarını düşünseler bile bunun içten içe bir kurmaca

olduğunu bilirler. Sadece onlara verilenleri tüketip, sistemin istediklerini talep ederler. Bireylerin arzularını süsleyen haz sürekli ertelenerek daha da cazibeli hale getirilir. Arzu ve ihtiras duyguları canlı kalmalıdır. Bu sebeple de *daha iyisine layıksın* sloganları durmadan pompalanır.

Beklenen vaat, bireylerle ya da toplumlarla sınırları çizilmekle kalmaz, aynı zamanda bireyden bağımsız olarak toplum içinde içkin bir şekilde bedende gerçekleşir. Beden, dolaylı olarak bireyin küçük tatminleri içerisinde varlığını sürdüren endüstriler tarafından ayakta tutulur. Bu endüstriler, bireyin kendi bedeniyle gurur duyabileceği bir şekilde şekillenmesine olanak tanır. Üretilen ürünler, yine bedende tüketilir ve beden aracılığıyla sergilenir. Kültür Endüstrisi, vaat ettiği ürünlerle sadece tüketicileri etkilemekle kalmaz, aynı zamanda alternatif düşüncelerin ortaya çıkmasını engellemeyi hedefler. Bireyler için üretilen ürünler, düşünsel çabaya gerek duymadan tüm ihtiyaçları karşılamak amacıyla tasarlanır. Medya ve reklamlar hazzı elde etmesini sağlamaz, sadece ulaşabileceğini ima eder. Sanat kendi söylemleri için var olamaz, medyanın ve reklamların metalarını sanatsallaştırdığı kadar sanat dünyasında yer edinilebilir olur. Kendi yasasına bağlı kalarak meta toplumunu olumsuzlayan saf sanat yapıtları, her zaman birer metaydı: sanatçılar, 18. Yüzyıla dek, sipariş sahiplerinin himayesi altında pazardan korundukları sürece onların ve amaçlarının emrindeydi. Yüksek düzeydeki yeni sanat yapıtlarının amaçsızlıklarıysa, pazarın anonimliğinden ileri gelir. (Adorno, 2021, s.109)

Sanat, tüm bu etkilerin sonucunda metalaşır. Bireyler üzerinde görülen bu etkiler benimsendiğinde, yadırganmaz hale gelir. Aidiyet duygusu ile dolu olan birey, sistem sayesinde kendine bir yer bulur ve kendi kimliğini oluşturduğuna inanır. Günümüzde bireylerin, belirli bir platforma üyelik kurma eğiliminde olmaları, iletişimin evrimleşmiş bir biçimi olarak genel bir kabul görmüştür. Bu durumda, iletişim kültür endüstrisinin bir parçası olarak meydana gelir ve sanat piyasasındaki oluşumlarda birey ve toplumu göz önünde bulundurarak şekillenir. Endüstri, bedene içkin olarak atfettiği nitelikleri bazen aşarak sadece bir nesne olarak görülmesine neden olabilir. Beden, iletişim yöntemlerinden biri olarak başlayarak, önce bir nesneye, ardından kimliğe ve son olarak da devasa bir endüstriye dönüşebilir ve pazarlanabilir hale gelir. Bu süreçte erişim, reklamlar sayesinde gerçekleşir ve reklam, kültür endüstrisinin kalbi olarak kabul edilir.

2.8.TÜKETİM NESNESİ BAĞLAMINDA REKLAM

Aslında reklamcılar yağlıboya resim geleneğini, sanat tarihçilerinin çoğundan daha iyi anlamışlardır. Sanat yapıyla, seyirci sahip arasındaki ilişkilerin niteliğini kavramışlar, bu ilişkileri seyirci alıcıyı kaldırmakta, onun gururunu okşamakta kullanmışlardır.

(John Berger, 1972, s. 147)

Reklam teknikleri, etkili bir şekilde bir binanın giriş katından çatı katına kadar uzanabilecek reklam afişlerinin görülebilmesi, şirketlerin baş harflerini içeren tabelaların yolları kaplaması ve kafanızı her çevirdiğinizde gözlemlenen billboardların yüksek sesle mesajlar sunabilmesi gibi özellikleri sayesinde son derece etkileyici bir yapıya sahiptir. Bu teknikler, sanatsal bir yaklaşım benimsemekle kalmayıp, aynı zamanda reklamları adeta sanat eserlerine dönüştürür. Reklamlar, görsel ve metinsel açıdan çarpıcı özellikler taşıyan ve mümkün olduğunca geniş bir izleyici kitlesine ulaşmayı hedefleyen yapılar olarak nitelendirilebilir. BU da onları sanatsal bir değerle birleştiren önemli bir faktördür. Reklamın kültür endüstrisindeki zaferi budur işte: tüketicinin, sahte olduklarını gördüğü halde, bastırılması zor bir istekle kültür metalarını almaya ve kullanmaya devam etmesi (Adorno, 2021, s. 107). Unutulmamalıdır ki reklamcılık, ikna etme ve kandırma sanatıdır. Bu piyasanın sanatı olan reklam, her zaman refahı vaat ederek, kusursuzluğu pazarlar.

Reklamın markalaşması doğal olarak belirli bir hedef kitle tarafından tüketileceğini öngörülebilir hale getirmiştir. Reklamlar o kadar hızlı bir şekilde üretilir ve tüketilir ki, bunları takip etmek veya kontrol etmek neredeyse imkânsız hale gelir. Zamanla, reklamları sadece ekranlarda görmekle kalmayıp, aynı zamanda yediğimiz yiyeceklerden giydiğimiz kıyafetlere, kullandığımız ev eşyalarından baktığımız vitrinlere kadar her yerde reklamlarla karşılaşırız. Başlangıçta reklamları ilgi çekici ve çekici bulabilir ve hatta onları bekleyebiliriz. Ancak zamanla tekrarlanan reklamlar bıkkınlık ve usanma duygusu yaratabilir. Artık anlamaya çalışmayı bırakır ve sadece reklamları izleyerek hipnotize olmuş bir şekilde dalıp gideriz. Bu durum, çağımızın kültürünün temelini oluşturan bir hipnoz haline gelir. Reklamın kültürel ROLÜ üstlenmesiyle, tüketme coşkusu sanatsal üretimleri de etkilemiştir.

Günümüzde, reklam ve reklamcılığın sanat alanına yansımalarını daha fazla görebileceğimiz bir örnek olarak Pop Art'ta reklam kültürüne dair temsiller

bulunmaktadır. Özellikle bedene uygulanan fiziksel dayatmalar, tüketim arzusu, geçicilik ve kimlik arayışı gibi temalar, Pop Art'ın sanatsal üretimlerinde sıkça yer bulmuştur. Bu temsiller, reklam aracılığıyla bedeni nesneleştiren ve sürekli tüketim nesnelarini bize dayatan bir halin sürekli olarak karşımıza çıktığını gösterir. Bu bağlamda, Richard Hamilton'ın ünlü eseri "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?" kolajı, tüm bu kavramları temsil etme özelliğine sahiptir. Sonuç olarak, reklamların gücü ve sürekli tekrar eden etkisi, tüketim kültürünü ve sanatsal üretimleri de etkilemiştir. Pop Art gibi akımlar, reklam kültürünün sanatsal ifadesine katkıda bulunmuş ve toplumun bu tüketim çağında yansımalarını ortaya çıkarmıştır.



Görsel 29. Richard Hamilton, "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?", Kolaj, 26 x 25 cm.

(<https://gaiadergi.com/richard-hamilton-bugunun-evlerini-denli-farkli-denli-cazip-kilan-nedir/>)

1956 yılında Londra'da açılan 'İşte Yarın' adlı sergide yer alan Hamilton'ın eseri, pop sanatının ilk örnekleri arasında bulunmaktadır. İngiliz sanatçıya göre Pop Sanat, toplumun değişen değer yargılarına göre oluşan sanatsal bir inancın yansımasıdır. Eser, dönemin tüm kaygılarını içinde barındırması açısından önem kazanmaktadır. Sinema, reklamlar, ev aletleri ve dönemin algısına göre oluşturulmuş erkek ve kadın bedeni, film afişleri gibi unsurlar eserde yer almaktadır. Pop sanatı, bireye dayatılanları sanatsal olarak dışa vurma halidir. Sanatçının kes yapıştır tekniğiyle oluşturduğu bu kolaj aynı zamanda bilinçli bir tercihtir. Kültür belli hatlar veya sınırlar dahilinde bireylere müdahale ederken, reklamlar sınır tanımaz ve herkese, her kitleye hitap eder. Çoğu kültür ve dönem, genel olarak kadınları nesneleştirirken erkekleri ancak reklamın devreye girmesiyle geleneksel

cinsiyet rolleri değişir ve yeniden üretilen bedenlerde erkeğin de kadın gibi seyirlik nesne olma kaygısı güder. Hamilton'ın eserindeki kaslı erkek vücudu hem çalışan hem de kendine bakan kusursuz bir profil olarak resmedilir.

Reklamların sunduğu dünyada hemen hemen hiçbir şey doğal olmasa da kitle iletişim araçları yapay olanı doğallaştırılır. Reklam, popüler olanı yüceltir ve görselleri yüksek kültür ya da alt kültür ayırımı yapmaksızın ele alır. Pop sanat, tam olarak bu reklam meselesinin karşılığına denk gelinir. Bu dönemde sınıflandırmalar aşılmıştır ve sanatçılar bazı imgelerden yararlanır. İzleyicinin günlük yaşamda kullandığı nesnelere üretimlerin öznesi halindedirler. Bu nesnelere arasında kola şişeleri, konserve kutuları, hamburger çeşitleri, sigara paketleri, fast food ürünleri gibi yiyecek ve içecek malzemeleri yer alır. Bu süreç, tüketicinin gündelik hayatında kullandığı nesnelere sanatsal bağlam içerisinde ele almalarını sağlar. Bu üretimler, reklamlar, filmler, klipler, diziler ve özellikle Hollywood endüstrisiyle yakından ilişkilidir. Aynı zamanda, bu tüketim çılgınlığında birçok ünlü kadın pop sanatı ve reklam için malzeme olarak kullanılmıştır. Kadın imgesi Pop sanatın başlıca konularından birisi olarak cinsellikle yüklenmiş, seyirlik bir nesne konumundadır. Sarışın, kırmızı dudaklı ve seksidir, ama örneğin Tom Wesselmann'ın resimlerinde gördüğümüz gibi, bazen bir surattan bile yoksun bırakılmış olarak, kültürel bir stereotip olmaktan öteye gitmez (Antmen, 2014, s.295).

Pop sanatçıları, geleneksel üretimlerin aksine çeşitlilik göstererek popüler kültürün unsurlarıyla çalışırlar. Andy Warhol, fotografik imgeyi olduğu gibi aktarır ve basit müdahalelerde bulunarak üretimlerini gerçekleştirir. Serigrafi tekniğine başvurarak mekanik çoğaltımlar yapması, sanatının içeriğini ve felsefik yapısını oluşturur. Sanatçı, üretimlerinde el işçiliği ile üretilmiş resimlerin aksine, el işçiliğinin doğallığını dışlayan baskı tekniklerini tercih eder.

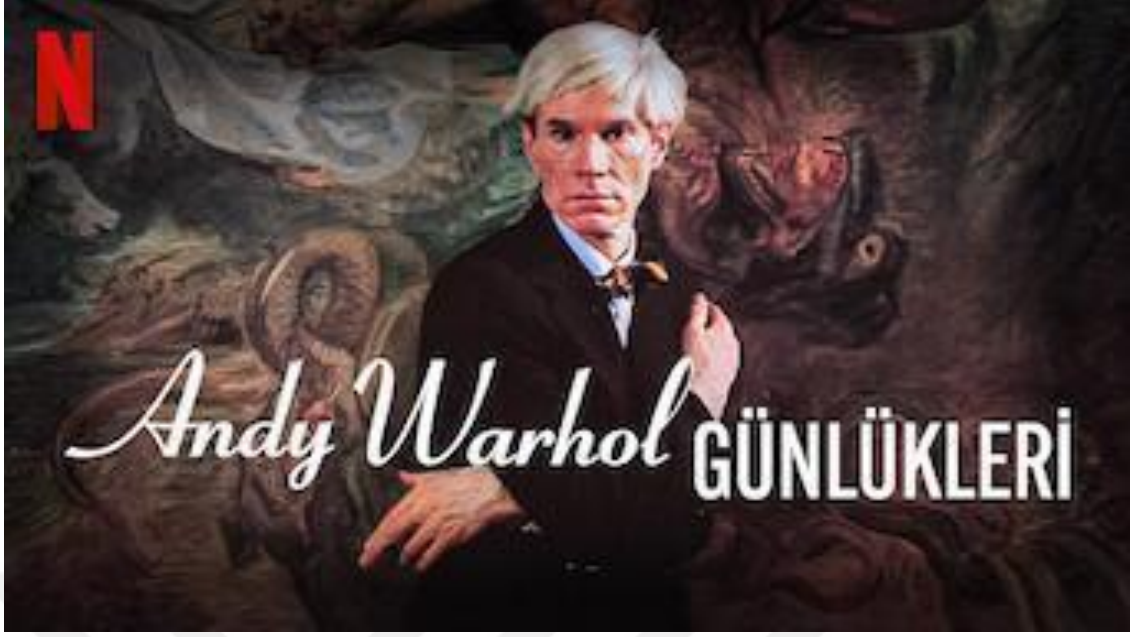


Görsel 30. Andy Warhol, Campbell's Soup Cans Andy Warhol tarafından 1962 yılında üretilmiştir. Her biri 50,8 x 40,6 cm.

(<https://www.sothebys.com/en/articles/the-story-of-andy-warhols-campbells-soup-cans>)

"Neden Campbell'ın çorba tenekelerini boyamayı seçtiği sorulduğunda, Warhol, süratle yanıt verdi: "Eskiden her gün aynı öğle yemeğini yerdim, sanırım yirmi yıl boyunca, aynı şeyi tekrar tekrar yapardım." Bu günlük yemek, projeksiyon, izleme, boyama ve damgalamanın bir kombinasyonunu kullanarak - o zamanlar Campbell's tarafından satılan lezzetlerin her biri için bir tane olmak üzere - otuz iki tuvalden oluşan bu çalışmanın konusunu oluşturuyor. Neredeyse aynı görüntüyü tekrarlayan tuvaler, aynı anda ürün ambalajının tek biçimliliğini ve her yerde bulunabileceğini vurguluyor ve bir icat ve özgünlük aracı olarak resim fikrini alt üst ediyor. (<https://www.moma.org/calendar/galleries/5123>)"

Pop sanatçısı Andy Warhol, serbest tüketim nesnelerini doğrudan eserlerinde kullanarak, adeta değer arz eden şeyin bireysellik değil nesnellik olduğu iddiasında bulunur. Eserleri aracılığıyla bir bakıma metaya övgüde bulunarak hem ironik hem de yüceltici kehanetlerde bulunur. Warhol'dan uzun bir süre sonra geldiğimiz şimdiki zamanda ise, kehanetlerinin gerçekleştiğini görmemek mümkün değildir. Şimdilerde Warhol'un reklam/tüketim konusundaki ifşaları ve bakış açısının bile zamanla pazarlan bu bakımdan oldukça ironiktir.



Görsel 31. Andy Warhol Günlükleri, Biyografik belgesel, mini dizi, 2022
(<https://www.youtube.com/watch?v=UWRH4UhHpks>)

Medya ve reklam endüstrisi için her şey pazarlanabilir. Kitle iletişim araçları, çağımızın en büyük gücü olarak, son dönemde popüler olarak kurguladıkları bu yöntemle belli sanatçıları, popüler isimleri ve toplum tarafından görülmesi istenen kişileri nesneleştirip izleyicinin tekrar tüketimine sunar. Reklam afişlerinde veya fragmanlarda belirtilen bilinmeyen yönleri veya asıl kimliği gibi merak uyandıran reklam politikaları sayesinde bireyler, emin oldukları kişileri veya hayatları bile tekrar tekrar izleyerek kısır döngünün kurbanı olurlar. Reklam politikasının var oluş amacı budur. Bireylerin ihtiyaç duymadıkları şeyleri bile ihtiyaçlarıymış gibi hissettirip tüketmelerini sağlamak.

Reklamın, sunduğu şeye dikkat çekip onu ilginç kılma görevinin yanı sıra, cinsel imgelere başvurmak en yaygın kullanılan yöntemlerden biridir. Düsseldorf'da sıradan bir billboard üzerinde yer alan bir görselde: 'Guys, pray for rain', şeklinde bir ifade yer alır (Haydi millet, yağmur duasına). Çalışmada, kadın göğsü üzerine Playboy logosu basılı olan beyaz bir tişört görülmektedir. El ve göğüslerin kime ait olduğu belirsizdir. Tasarım, izleyicilerin merakını uyandıran bir hayali kurguyu temsil eder.



Görsel 32. Playboy, ‘‘ Guys, pray for rain’’, (Haydi millet, yağmur duasına), 2005, Düsseldorf.
(<https://tr.adforum.com/creative-work/ad/player/25674/guys-pray-for-rain/playboyde>)

Çalışma, bireylerin sadece imgeyi canlandırmasına gerek bırakmamış, aynı zamanda görseli somutlaştırmıştır. Pano, öyle bir malzeme ile kaplanmıştır ki yağmur yağdığında, tişörtün üstü şeffaflaşır ve kadın göğsü görünür hale gelir. Dergi de, amacına bu şekilde fazlasıyla ulaşır.

Bu tür espriler içeren reklamlar, sözlü iletişim yoluyla hızla yayılarak daha geniş bir kitle tarafından fark edilir hale gelir. Nihayetinde, dergi sadece reklam yapmakla kalmaz, aynı zamanda bu tür espriler aracılığıyla sözlü haberleşmeyi teşvik ederek daha geniş bir kitleye ulaşmayı amaçlar. Reklam ve medyanın gelişimi, sanatta da benzer bir dönüşüme neden olmuştur. Bu süreç, genellikle o dönemin algısına uygun olarak evrimleşmiştir. Özellikle cinsel nesne olarak beden, reklam endüstrisinin en yaygın kullandığı pazarlama tekniklerinden biri olmuştur. Günümüzde; cinsellik temasının büyük talep gördüğü bir dönemde, bedenler neredeyse tamamen cinsellikleriyle, nesne olabilme potansiyelini sonuna kadar kullanarak var olmaya çalışırlar.



Görsel 33. Jeff Koons Ilona üstte (Rosa Arka Plan), 1990

<https://www.widewalls.ch/magazine/jeff-koons-made-in-heaven-most-expensive-pieces/ilona-on-top-rosa-background-1990>

Sanatsal bağlamda, pazarlanan cinsel temalar veya cinsel sahneler, sanatın nesnesinin veya pornografik olanın sanatsal olabileceği sorularını irdelemek amacıyla ele alınmıştır. Jeff Koons'un 'Made in Heaven' çalışması, bu konuda güncel örneklerden birini sunar ve sanatsal nesne ile pornografik nesne arasındaki sınırları yeniden sorgular. Kitsch çalışmaları ile tanınan sanatçı, soyuttan ziyade somut ve figüratif olana yönelmiştir. Kucağında bebeği olan anneler, şehvetli dudaklar ve baygın bakışları olan uzun bacaklı kadınlar, arkasında güneşin battığı palmyeli sahiller kitsch temalarını oluşturur. Bu durumda kitsch nesnelere birisi kuşkusuz duygusal yoğunluk olmalıdır. Kitsch, bu duygusal yoğunluğu hoş giden, toplum tarafından onaylanan bir sempati içerisinde alıcısına sunar. Sanatçı, bu algı ile hareket ederek beden ve haz ile olan bağlantı dahilinde eserlerine yansıtmıştır (Şahin, 2016, s.8).

Jeff Koons, sanat üretimleriyle genellikle tartışmalara yol açan, hem sevilip hem de eleştirilen bir sanatçı olmuştur. Sanatçının Made in Heaven serisi, özellikle sanat piyasasında ciddi bir konumda yer alan en tartışmalı işlerinden biridir. Bu seri, ana rollerde Jeff Koons ve porno yıldızı olarak bilinen La Cicciolina (Elena Anna Staller) adlı

müstakbel gelini aracılığıyla Âdem ile Havva'nın çağdaş bir eleştirisini sunmaktadır. Made in Heaven serisi, porno ve sanat arasındaki çizgiyi muğlaklaştırmakla kalmaz, aynı zamanda bu sınırı tamamen siler. Kimi eleştirmenlere göre, bu üretimler sadece porno kategorisine indirgenebilecek meta konumdadır. Sanatçının porno sahnelerini belli bir konseptte yeniden canlandırması, eserlerin sanat nesnesi mi yoksa sadece seyirlik cinsel nesne mi olarak değerlendirilmesi sorunlarını ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda, pazarlanan nesnenin beden olduğu gerçeği unutulmamalıdır. Öte yandan, pazarlama yöntemi olarak kullanılan cinsellik, insanların ilgisini en çok çeken ve dikkat çekici bir nitelik taşımaktadır.

Özetle, Jeff Koons'un Made in Heaven serisi, sanat piyasasında önemli bir yere sahip olmakla birlikte, sanat ve porno arasındaki sınırları muğlaklaştıran ve sorgulatan bir yapıya sahiptir. Ancak, serinin amacının pornografiyi sanatsal bir bağlamda ele alarak cinselliğin rönesansını savunmak olduğu belirtilmelidir. Yine de, pazarlama amacı güden cinsel içerikli unsurların, eserlerin değerlendirilmesinde dikkate alınması gereken bir faktör olduğu da unutulmamalıdır.



Görsel 34. Jeff Koons, Kurt Adam, 1991

(<https://www.widewalls.ch/magazine/jeff-koons-made-in-heaven-most-expensive-pieces/wolfman-1991>)
Aşıklar, dolunay altında ilkel güdülerle hareket ederken, Jeff Koons'un Wolfman çalışmasında şehvetli bir sahne hayat bulmuştur. Sanatçının kurguladığı sahne tamamen pornografik bir tavırla sunulmaktadır. Bu eser, 2002 yılında 290.000 euroya satılmıştır. Soru şudur: Bu satılan bir sanat eseri midir, yoksa pornografik bir sahne midir? Bu soru, sanatın doğası ve neden porno gibi bir sektörün sanat olarak kabul edilmediği konularını izleyicilere sordurur. Özellikle çıplak kadın/erkek bedenlerinin, bir ürünün satılması için kullanılması, sanatta nasıl değerlendirilmesi gerektiği açısından önemlidir.

Pornografik bir sahne bir dergide bulunduğu, bir reklam panosunda asıldığı ve bir galeride sergilendiğinde farklı bir tavır sergileyebilir. Ancak, her durumda, beden

nesneleştirilmesi gerçeği baki kalır ve sergilendiği konum bedeninin seyirlik nesne olarak algılanmasına olanak tanır. Sanat eserlerinin izleyiciye nasıl sunulduğu ve hangi bağlamda sunulduğu, eserin algılanma biçimini ve değerlendirilme şeklini etkileyebilir. Sonuç olarak, Jeff Koons'un Wolfman çalışması, içinde bulunduğu bağlama bağlı olarak farklı şekillerde algılanabilen bir eserdir. Pornografik öğeler içeriyor olsa da, sanat eseri olarak kabul edilip edilmemesi tartışmalıdır ve sanatın doğası ve bedeninin sanatta nasıl temsil edileceği konusundaki tartışmaları alevlendirebilir.

2.9.GELİŞEN TEKNOLOJİ ÇAĞINDA YENİDEN ÜRETİLEN BEDEN

Sanatın evrimi ve teknolojinin ilerleyişi, bedeni ele alma ve algılamada önemli değişikliklere yol açmıştır. Bu evrim, bedene yönelik bakış açılarını dönüştürerek, bedeninin kırılabilirliğine meydan okuyan bir perspektife dönüşmüştür. Çağın getirdiği yenilikler, sanatçılara yeni olanaklar sunarak, yapay parçaların vücuda entegre edilmesi veya acı hissini engelleyen teknolojiler aracılığıyla farklı performanslara kapı aralamıştır. Geleneksel üretim yöntemlerine alternatif olarak ortaya çıkan sanal üretimler, gerçeklik kavramını sorgularken, sanal ortamlarda bedeninin kısa süre içinde şekillendirilip sunulması, yeni bir beden algısının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu gelişmeler, sanatın sınırlarını genişleterek, bedeninin doğasını ve potansiyelini yeniden şekillendirme olanağı yaratmıştır.

Sanatın evrimi ve teknolojideki ilerlemeler, bedeninin sanat eserlerindeki rolünü yeniden tanımlamış ve sanat pratiğini derinlemesine etkilemiştir. Bu bağlamda, sanatçılar artık bedeni sadece estetik bir nesne olarak değil, aynı zamanda teknoloji ve dijital medya araçlarıyla etkileşime giren bir alan olarak da irdelemişlerdir. Bedene bakıştaki bu radikal değişim; sanat-beden ilişkisini oldukça karmaşık bir hale getirmiştir. Öyle ki bu süreç şimdilerde ve gelecekte sanatın ve bedeninin birlikte nasıl evrileceği konusunda heyecan verici bir zemin yaratır.

Nitekim Sanatçılar, kendi bedenleri üzerinde gerçekleştirilen çeşitli tıbbi operasyonlar aracılığıyla, bedenlerine ekledikleri robotik nesnelere, bedeninin genetik yapısında değişikliğe yol açan biyolojik müdahalelerle beden üzerinde oldukça radikal dönüşümler kurgulayabilmişlerdir.

Kendi bedeni üzerinden gerçekleştirdiği performansları ile orlan; ideal bedene ulaşmak için, kendi bedenini sürekli olarak yeniden şekillendirerek bir tüketim nesnesi olmaya zorlar. Ayrıca Sanatçı, birçok eserinde geleneksel güzellik normlarına karşı çıkar.

"Yeniden Şekillendirme / Kendi Kendine Hibritleşme Kolomb Öncesi No: 38" adlı çalışmasında vücudunun çeşitli bölgelerine yerleştirdiği yumrular aracılığıyla, Afrika heykellerine benzeyen referanslar içeren bir yapı oluşturmuştur.



Görsel 35.Orlan, Yeniden Şekillendirme / Kendi Kendine Hibritleşme Kolomb Öncesi No: 38, 1998, Cibachrome, 63,5 x 42,5 inç (161,3 x 108 cm)
(<http://www.stuxgallery.com/exhibitions/orlan?view=slider#4>)

Heartney'in de belirttiği gibi (2008, s.187) sanatçı 1990 ile 1993 yılları arasında, Rönesans ve Rönesans sonrası ünlü resimlerdeki idealize edilmiş kadın imgelerinden seçilmiş detaylarla bir şablona göre, kendi hatlarını değiştiren Orlan dokuz ameliyata girmiştir. Çalışmasında, genel güzellik normlarına meydan okuyarak, kültürel çeşitliliği ve farklı kültürlerden izleri bir araya getirmiştir. Gerçekleştirilen operasyonlarla kendini yeniden şekillendiren Orlan adeta kendi bedeninin heykeltıraşı olur. Titizlikle kayda aldığı ve tüm dünyada sergilediği bu çılgın deneyimde herkesi tanık olmaya zorlar.

Sanatçılar değişen beden algısı ve teknolojinin etkisiyle, bedenin içsel duygularına, dürtülerine ve düşüncelerine odaklanmakla kalmayıp, aynı zamanda bedenin fiziksel ve ruhsal sınırlarını da sorgulamışlardır. Bu bağlamda, Stelarc gibi sanatçılar, bedeni fiziksel

olarak yetersiz görmüş ve çalışmalarında robotlar, tıbbi araçlar, protezler ve internet gibi teknolojik olanaklardan yararlanarak bedeni teknoloji ile birleştirmiş ve yeniden şekillendirmiştir. Bu yaklaşım, insan-makine ilişkisinin birçok alanda kullanıldığı ve sanatçının insanın fani bedenini aşarak yeni bir gerçeklik sunmasına olanak tanıyan bir perspektifi içermektedir.

Stelarc'ın eserleri, geleneksel beden anlayışını zorlayarak, bedenin sınırlarını genişletmiş ve teknoloji-insan entegrasyonunu vurgulamıştır. Sanatçının kullanımıyla, beden yalnızca biyolojik bir varlık değil, aynı zamanda teknolojiyle etkileşen ve dönüşen bir yapı olarak görülmektedir. Bu bağlamda, Stelarc'ın çalışmaları, insan varlığının sınırlarını ve potansiyelini anlama çabasını yansıtarak, sanatın evriminde teknolojinin kritik rolünü vurgular.



Görsel 36. Stelarc, Üçüncü kol, 1982

(<https://www.ntv.com.tr/turkiye/ucuncu-kulaktan-sonra-mekanik-kol,29RBdFSQSEuuoVIN3a15bA>)

Bedenin kendi doğasını parçalaması, yeni olanaklara kapı aralamıştır. Melezleşen beden, aynı zamanda post-insanı inşa etme sürecini başlatmıştır. Doğal olanın yerini yapay sistemler almış, siborglar, yapay zekâ ve robotlar gibi kavramlar artık kaçınılmaz bir şekilde gündeme gelmiştir. Stelarc, bedeni bir sanat nesnesi olarak ele almasını farklı bir

perspektifle yorumlamış ve teknolojinin üstüne müdahale edilebilen bir nesne olarak konumlandırmıştır.

Stelarc'ın kullanmış olduğu teknolojik araçlar aracılığıyla ürettiği üçüncü kol, bedeninin yeni bir uzantısı haline gelmiştir. Üçüncü kol zarar gördüğünde değiştirilebilir olma potansiyeline sahip olduğu için ölümsüzlüğe işaret eder. Bu durum, geleceğin bedeni üzerine düşündürücü bir perspektif sunmaktadır. Stelarc'ın eserleri, bedenin sınırlarını genişleterek, teknolojinin insan varlığına entegrasyonunun önemli bir örneğini sunar. Ayrıca bedenin işlevsel bir nesne olarak dönüşümünü vurgular. Bu bağlamda zaman zaman tıp ve teknoloji dünyasından yardım alan sanatçı vücuduna üçüncü bir robot kolu monte etmiş, yapay kas stimülatörleri kullanarak kendi vücudunun bir başkası tarafından kontrol edilmesini sağlama gibi deneyler yapmıştır. Stelarc'a göre bedenin "modası" geçmiştir. Tıpkı Baudrillard gibi o da insan vücudunun işlevini yitirdiğini düşünmektedir. Stelarc, insanın geleceğini teknolojide araması gerektiğini savunan biridir.

Sanatçı, bedenin mekanikleşerek robotlaşma sürecini öngörmüş, neredeyse bir alet gibi işlevsel ve kusursuz bir yapıya dönüşebileceğini önceden tahmin etmiştir. Sanatçının eserlerinden anlaşıldığı üzere, bedene anlam atfetmek yerine, onu bir mekanizma olarak görmekte ve bireyden ayrı, bireyin ötesinde bir varlık olarak ele almaktadır. Stelarc'ın üçüncü mekanik kolunu kullanarak yarattığı işlevsellik, doğuştan gelmeyen bir uzvun tekrar var olabilmesi ya da varmış gibi hissedilebilmesi konusunda yeni sorular ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, bedenin sahteliği ve gerçekliği üzerine düşündürücü sorular sormaktadır.

Sanatçının eserleri, bedenin teknoloji ile birleşmesinin faydalı olabileceği vurgusunu yaparken, aynı zamanda kötü sonuçlara da yol açabileceği konusunda alternatif bir bakış açısı sunmaktadır. Nitekim bedenin bu anlamda melezleşmesi durumu bedene atfedilen değeri de değiştirmekte ve çökertmektedir. Stelarc'ın odaklandığı işlevsellik, Patricia Piccinini'nin eserlerinde genetik kodlarla oynamanın olumsuz sonuçlara yol açabileceğine vurgu yapmasıyla karşılaştırıldığında, bedenin teknoloji ve genetik müdahale ile dönüşümüne dair çeşitli perspektifler ortaya çıkmaktadır. Patricia Piccinini, genetik mutasyonun olumsuz etkilerini göstererek, mutasyon örnekleriyle yeni bir gerçeklik yaratmıştır. Bu süreç, gerçekliğin eğilip bükülmesine olanak tanıyarak, değişip evrilen yeni gerçekliklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Patricia Piccinini'nin eserleri

melez türlerin gerçekçi temsillerini sunarak özellikle hayvan-insan bağlamında yapılan birbirine geçişleri işlemektedir. Bu geçişler, hangi türün mutasyona uğradığının belirlenemeyeceği karmaşık bir durumu yaratmaktadır. Bu bağlamda, sanatçıların eserleri, beden dönüşümü üzerinden insanın doğasını, teknolojinin etkilerini ve genetik müdahalelerin sonuçlarını sorgulamaktadır.



Görsel 37. Patricia Piccinini, Genç Aile, 2002 Silikon, fiberglas, deri, insan saçı ve kontrplak, 85,1 x 149,9 x 120 cm

(https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/patricia-piccinini)

Sanatçının üretimleri hipergerçekçi yaratıklardan oluşmaktadır. Biyoteknoloji ve genetik manipülasyonun ilerlemesi sonucunda tam çözümlenemeyen genetik mutasyonun neticesinin vücut bulmuş halidir.

Sanatçının "Genç Aile" adlı eseri, yavrularını emziren ve pembe derili insan derisine benzerlik gösteren bir kompozisyon sunmaktadır. Bu yaratıklar, buruşuk ve sarkık derileri ile fareye benzeyen kulaklara sahiptirler. İnsan ve hayvan öğelerinin muğlak bir şekilde bir araya geldiği bu kompozisyon, yaratıkların bacakları ve insan benzeri yüz ifadesi

aracılığıyla sınırları belirsizleştirir. Sanatçının eseri, insan ve hayvan arasındaki geleneksel sınırları zorlayarak, insan mutasyonları ve deneylerinin kusursuzlaştırma çabalarının ne kadar ileri gidebileceği sorusunu zihinlerde sorgulatmaktadır. Yaratıklar, insan duygularını çağrıştıran büyük figürün yüz ifadesiyle birleşerek, izleyiciye hem tanıdık hem de tuhaf bir algı sunmaktadır. Ancak, başarısız mutasyon deneyleri veya kalıtsal rahatsızlıkların çözümü olarak ortaya çıkan bu tür karmaşıklıkların yanı sıra, yeni hastalıkların ve geri alınamayacak farklı türde beden kombinasyonlarının olasılığına da dikkat çekilmektedir. Sanatçının eseri, bilimsel müdahalelerin getirdiği çelişkileri ve insanlığın bu tür deneysel yollarla karşılaştığı etik ve biyolojik sorunları ele alarak, izleyicileri düşünmeye davet etmektedir.

Bedensel deformasyonların fotoğraflanması ve yeni bir gerçekliğin sanatsal olarak sunulması; sanatın bedensel nesnesini şekillendirirken, sanatçılar bedensel farklılıkların veya genetik müdahalelerin kullanımıyla bu yapıları çeşitli yöntemlerle ele almışlardır. Bu bağlamda, Eduardo Kac bu fikri somut bir biçimde hayata geçiren sanatçılardan biri olarak öne çıkar. Kac, biyolojik müdahalelere dayalı olarak gerçekleştirdiği ve farklı yaşam olanaklarını sanatsal bir bağlamda değerlendiren üretimleriyle bioart alanında öne çıkmaktadır. Eduardo Kac, bioartı şu şekilde tanımlar. "Bioart, biyolojik materyal, süreçler ve yaşam formları üzerine dayalı sanat pratiğidir. Bioart, genetik mühendislik, biyoteknoloji ve diğer biyolojik disiplinlere olan ilgiyi içeren bir yaratıcı araştırma alanıdır. Bu tür eserler genellikle canlı organizmaların kullanımını içerir ve biyosanat, genetik sanat veya biyolojik sanat olarak da adlandırılır (Heartney, 2011, s.320). Eduardo Kac canlı bileşenlerin genetik olarak yeniden yapılandırıldığı biyoteknoloji sanatını temsil ederek, gerçekliklerin değiştirilmesini simgeler.

Eduardo Kac'ın bioart tanımını ele alırken, biyolojinin sosyal bağlarla olan ilişkisine odaklanmak gereklidir. Canlıların birbiriyle kurdukları ilişkiler ve bu ilişkilerin toplumsal etkileri, türün yaşam organizmasını şekillendirir. Bu bağlamda, canlıların bedenlerinin aşan manipülasyonlara dayalı olarak gerçekleştirilen sanatsal üretimler, bilim, sanat ve toplum değerlerini karmaşık bir yapıda birleştirmiştir. Üretilen canlıların değerlendirilmesi, bu organizmaların doğal türlerden farklılıklarını açığa çıkarır. Bu bağlamda, canlıların bedensel manipülasyonlara tabi tutularak gerçekleştirilen sanatsal üretimler, sadece estetik bir görsel olarak değil, aynı zamanda bilim, sanat ve toplum değerlerinde derin etkiler yaratmıştır. Bu tür eserler, geleneksel sanat anlayışını

sorgulayarak, canlıların biyolojik yapılarına müdahale edilmesiyle yeni bir sanat ve bilim keşifini oluşturur. Ancak, üretilen canlının doğasının sanatsal bir ifade mi, kalıtsal bir hastalık mı yoksa tıp dünyasının bir mutasyonu mu olduğu soruları arasında belirsizlikler ortaya çıkar. Bu durum, biyoetik ve sanatın sınırlarını sorgulayan karmaşık bir düşünsel zemin oluşturur. Üretilen canlılar, sadece sanatsal bir görsel olmanın ötesinde, yeni bir yaşam formu olarak ortaya çıkar, bu da bilim, sanat ve toplumun etkileşimini daha da karmaşık hale getirir.



Görsel 38. Alba Floresan Tavşan (GFP Bunny), Eduardo Kac, 2000.
(<https://suchoty.wordpress.com/2018/07/28/eduardo-kac-gfpbunny-alba/>)

Bilinen en önemli bioart örneklerinden biri 2000 yılında Eduardo Kac tarafından yürütülen GFP Bunny isimli transjenik sanat projesinde yer alan floresan tavşan alba'dır. Alba transjenik bir albino tavşandır: Doğru ışıkla (mavi ışık) aydınlatıldığında yeşil renkte parlamasına neden olan bir denizanası genine sahiptir. Alba, bir Kuzeybatı Pasifik denizanasının yeşil floresan proteinini (GFP) bir albino tavşanın döllenen yumurtasına enjekte eden Fransız bilim insanları tarafından yaratılmıştır (Balkan, 2024, s. 16).

Eduardo Kac'ın gerçekleştirdiği performans deneyi, sanat alanında değiştirilmiş bir hayvanın varlığını sergilemektedir. Bu durum, genetik müdahalenin bir sanat eseri olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği veya bu tür bir canlının bir tür olarak varlığını sürdürüp sürdürmeyeceği gibi insan doğası hakkında tartışmalara yol açmıştır. Üretilen yeni canlı form, hem bir sanatsal nesne olarak değerlendirilebilir hem de gelecekteki farklı mutasyonları temsil edebilecek bir potansiyele sahiptir. İnsanın transgenetik yaratımlarıyla sanatın sınırlarının zorlanması, sanat, felsefe, etik, bilim ve kültür alanlarının her birini etkileyen karmaşık bir etkileşim yaratmıştır. Stelarc'tan farklı olarak, Kac'ın işlevsellik odaklı bir durumu yoktur. Kac, sadece genetik modifikasyonlara odaklanarak, faydalı olma durumu ya da yeni yetiler yerine canlı türleri üzerinde genetik

deneylerin sınırlarına dikkat çekmektedir. Eduardo Kac'ın çalışmaları, kabul edilebilir veya kabul edilemez deneyler arasındaki sınırları vurgulayarak, genetik müdahalelerin etik ve sanatsal boyutlarını sorgulamaktadır. Bu bağlamda, Kac'ın eserleri, biyoetik, sanat teorisi ve kültürel değerlerin kesişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Bu açıklama, Kac'ın biyolojik müdahaleleri ve sanatı bir araya getirerek, yaşamın temel öğeleri üzerinden farklı bir estetik deneyim sunma çabasını yansıtmaktadır. Bioart, biyoteknoloji ve genetik mühendislik gibi disiplinleri içerdiği için, sanatı biyolojik süreçlerle birleştirerek yeni bir sanatsal dil oluşturmayı amaçlar.

Joel-Peter Witkin ise klasik beden algısına atfedilen kutsallığın aksine, genellikle fiziksel olarak norm dışı olarak kabul edilen bedenleri, örneğin cüceleri, transeksüelleri, çalışmalarında kullanmıştır. Witkin'in fotoğraf çalışmaları, kendine işkence edenlerden amorf bedenlere, vücut engellerine ve ölümlere kadar uzanan temalar üzerinden gerçekleşmiştir. Bu çalışmalar, bir kez görüldüğünde unutulmayan izler bırakarak, beden farklı yönlerini ve insan deneyimini anlamaya yönelik çağdaş bir bakış sunmaktadır.

Beden, çeşitli kompozisyonlar ve deneyimlerle birçok sanatçı tarafından farklı ve opsiyonel biçimlerde ele alınmaktadır. Bu sanatçılardan biri olan fotoğrafçı Joel-Peter Witkin, eserleriyle bir kez görüldüğünde izleyicinin zihninde kalacak etkileyici çalışmalar ortaya koymuştur. Witkin'in fotoğraflarında, ölümler, bedensel engelleri olan bireyler ve işkence görmüş amorf bedenler gibi unsurlar gözlemlenebilir. Sanatçı, eserlerinde sanat tarihine de atıfta bulunarak, bedenleri norm dışı bir şekilde kullanıp korkutucu görseller oluşturmuştur. Joel-Peter Witkin'in çalışmaları, sanat tarihine ve toplumsal normlara meydan okumakla kalmamış aynı zamanda da izleyicilere alışılmadık bir estetik deneyim sunmaktadır. Fotoğraflarındaki ölü bedenler ve vücutlarının deformasyonları, toplumun genelinde kabul gören güzellik anlayışına karşı bir itiraz olarak değerlendirilebilir. Joel-Peter Witkin'in çalışmaları, sanatın güzellik ve korku arasındaki ince çizgiyi nasıl keşfettiğini göstererek, izleyiciye duygusal ve düşünsel bir deneyim sunmaktadır. Witkin'in estetik anlayışı, sıra dışı ve provokatif görüntüleriyle sanat dünyasında önemli bir yer edinmiştir.



Görsel 39. Joel-Peter Witkin, 'Man and dog', 1990, Mexico.
(<https://www.fotografya.gen.tr/TR,1065/man-and-dog1990-mexico.html>)

Sanatçı, 'Man and dog' adlı çalışmasında elinde bir köpek tutan çıplak bir transeksüeli fotoğraflamıştır. Bu kompozisyon, geleneksel estetik güzellik kurallarına meydan okuyan bir eleştiri içermektedir. Modelin fotoğrafının fotomodellik kavramlarına gönderme yapan bir tarzda tasarlanması, toplumsal beklentilere karşı eleştirel bir duruş sergiler. Çalışma, toplumun genel normlarından saparak, estetik algıları yeniden kurgulamaktadır.

Toplum tarafından genellikle aykırı olarak değerlendirilen bedenlerin, geleneksel dergi fotoğraflarında yer alması fotoğrafların eleştirel tarafını göstermektedir. Verilen pozlar, kullanılan renkler ve kompozisyon, izleyici üzerinde olumsuz duygular uyandırmayı hedefleyerek, dergilerden sunulan fotomodellerin etkisinin aksi üzerinde durulmaktadır. Bu eser, fotoğrafın sadece yüzeydeki estetik güzelliklere odaklanan geleneksel anlayışına karşı çıkarak beden çeşitliliğini, farklı kimliklerin varlığını belgeler niteliktedir. Sanatçının eleştirel bakış açısı, izleyicinin ön yargılardan arınarak farklı bakış açılarına yönelmesine teşvik eder ve beden estetikle olan bağlantısını yeniden değerlendirme çabasını yansıtır. Sanatçı, aynı anda norm dışı yapıları normalleştirip çekimleri gerçekleştirme eğilimindedir. Sunulan pozlar ve sahnelenen duruşlar, toplum tarafından dışlanmış bireyleri değil, aksine özgüveni yüksek kabul görmüş bireylerin izlenimini yaratmaktadır. Verilen poz ile kullanılan beden arasındaki zıtlık, genel beden algısına meydan okurken aynı zamanda değişen algılarla birlikte değişen normlara vurgu yapmaktadır.

Witkin'in hemen hemen bütün çalışmalarında travmatik geçmişine ilişkin göndermeler ile yabancılaşma ve yalnızlaşma olgularının beden parçaları ya da toplumdan dışlanmış aykırı bireyler tarafından temsil edildiği bir düzenleme dikkati çeker. Bu çalışmalarda; “bedensel ve zihinsel engelliler, cüceler, hermofroditler, kendine işkence edenler, şişmanlar, aşırı zayıflar, eksik uzuvları olanlar gibi toplum dışına itilmiş, dışlanmış ve tuhaf olan insanlar” bedene ait kopmuş uzuvlar, ölü cenin ve ölü insanlarla birlikte kullanılmıştır (Özdemir, 2020, s. 23).



Görsel 40. Joel-Peter Witkin, 'Man without Legs', 1984, New York
(<https://www.fotografya.gen.tr/TR,1069/man-without-legs1984-new-york.html>)

Sanatçının, özellikle Nazi kamplarındaki ölümler, sakatlar ve gazilerin fotoğraflarını görmesi, onun bedenle olan ilişkisini önemli ölçüde etkilemiştir. Bu trajik görüntülerin büyük ihtimalle sanatçının bilinçaltına işlemesi, ürettiği ve kurguladığı çalışmaların şekillenmesine neden olmuştur. Sanatçının eserleri, bu trajik tarihsel bağlamdan kaynaklanan derin bir duyarlılığı yansıtarak, bedenin çeşitliliği ve acı veren gerçekleri anlama çabasını ifade edebilir. Sanatın, bireyin deneyimlerini ifade etme ve anlama aracı olarak kullanılması, sanatçının kişisel ve toplumsal tarihle kurduğu bağlamın bir yansıması olarak ortaya çıkar. Bu nedenle, sanatçının Nazi kamplarındaki vahşetle karşılaşması, bedenin trajik ve acı veren boyutlarını sanatında keşfetmesine ve ifade etmesine imkân tanınması mümkündür.

İnsan bedenlerinin ve onun parçalanmış görüntülerinin Witkin'in çalışmalarında sürekli olarak kullanılan imgeler olduğuna değinen Topcuoğlu'na göre sanatçı; “Bunu geleneksel yöntemlerle yapıyor: hem öznelere genellikle ya doğuştan ya da sonradan edinilmiş, “bozuk” özellikler taşıyan örnekler, hem de fotoğrafın kendi mekanik biçimde arızaya uğratılarak, fotoğrafçılığın ilk zamanlarını anımsatan eskitilmiş bir görünüm kazanıyor”

(2010, s. 32). Çalışmalardaki hem deformasyonlar hem eskitilmiş fotoğraf yapısı geçmişe ait belge niteliği taşıyan nesnelere olmuştur. Sanatçı sadece kişisel bir yerden kurgu yaparak eleştirel bir tutum sergilemekle kalmamış aynı zamanda da topluma ayna tutarak tüm sunulan güzel imgeler aksine toplumun gerçekliği ile ilgilenip gerçekleri ön plana çıkartmıştır.

Tüm bu örnekler, bedenün güncel bir sorun olarak ele alınışının farklı değerlendirmelerini içermekte ve klasik beden anlayışından saparak yeni olanaklar sunmaktadır.



3. BEN'İN BEDENİ

Beden, sadece fiziksel ve zihinsel varoluşla sınırlı olmayan; aynı zamanda nesilden nesile aktarılan, zaman içinde evrilen bir 'bellek' işlevini üstlenir. Bu nedenle bireyin bedeni, kişisel deneyimlerinin kaydedildiği, bir hafıza niteliği taşır. Küçük yaşlarda alınan yaralar, ilk bisiklet kazası izi veya yıllar sonra ortaya çıkan aşı izi gibi. Bireyin bedeninde bıraktığı izler etkilidir ve kişiyi birey yapan unsurlar arasında yer alır; adeta doğuştan gelen bir doğum lekesi gibidir. Bu fiziksel izler, dışarıdan bakıldığında ortak bir düşünce yaratabilir, ancak sadece birey kendi bedeninin gerçek kimliğini ve belleğini bilebilir. Bu nedenle, 'Ben'in bedeni, bireyin kişisel bedenle olan bağlantısını araştırırken aynı zamanda gözlemlerime ve okumalarımaya dayanarak, zaman zaman kafa karışıklığına sebep olan, zaman zaman da net bir şekilde anlayabildiğim insan bedeninin kişisel deneyim sürecinin öznesel bir film şeridini oluşturur. Bu bölümde, kendi üretimlerim yer almakta olup, farklı disiplinlerden beslenerek çeşitli kaynaklardan edindiğim bilgiler ve gözlemler sonucunda ortaya çıkan sürecin özeti sunulmaktadır. Çalışmalarım, malzeme, disiplin ve ifade bakımından farklılık gösterse de, hepsinin ortak odak noktası beden olmuştur ve bu beden, daha çok fiziksel bedenin aksine düşünsel ya da soyut anlamlarla ortaya çıkmıştır.

Bedenin sürekli değişken ve dinamik bir yapıya sahip olması, ona atfedilen düşüncelerin ve şekillendirilmesini sağlayan dayatmaların, genel olarak bedenin mutlak bir yapı halini alamadığı amorf yapıları ortaya çıkarmıştır. Sürekli değişen bedenin kendi içinde iletişim kurmasına rağmen, dönemsel farklar ve bireysel düşünceler de benzer şekilde bedensel normların olumsuz etkilenmesine neden olur. Tüm bu etkenler göz önüne alındığında, birey kimlik arayışına girer ve bu kimliği bulmasıyla var olabileceği inancına sarılarak hareket eder.

Beden normları, genellikle döneminin koşulları ve toplumsal kurallar tarafından şekillenir ve belirlenir. Bu normlar, toplumda kabul gören ve uygun görülen beden algısını belirler. Tek tipleşme eğiliminde olan veya normlara uymayan bireyler, genellikle göz ardı edilir veya toplum dışına itilirler. Aidiyet duygusu gibi ilkel bir güdü, bu durumda toplumun kabul ettiği beden algısını benimser ve yansıtırken, toplum tarafından onaylanmayan bedensel özellikleri gizleyerek varlığını sürdürmeye çalışır.



Görsel 41. Can Açıköz, İsimsiz, 50 x 70 siyah beyaz fotoğraf. 2024



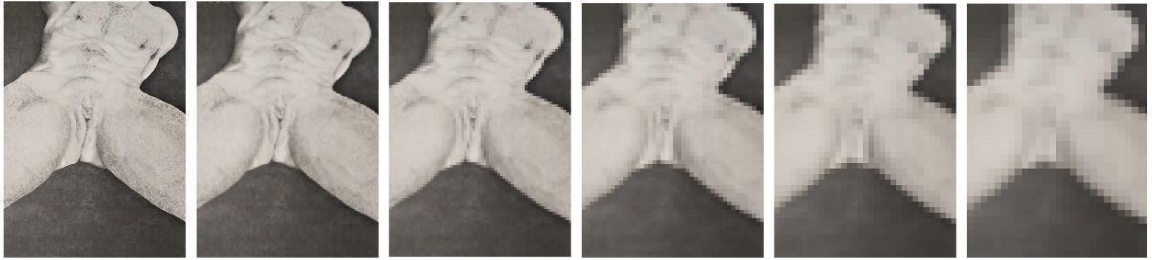
Görsel 42, 43. Can Açıköz, İsimsiz, 2024, siyah beyaz fotoğraf, her biri 25 x 50 cm.

Görsel çalışmalar, belirli bir durumun veya anın fotoğraflanmasıyla oluşmuştur. Bu çalışmalar, genellikle çirkin veya kusurlu olarak kabul edilen bedenlerin saklanması veya

gizlenmesi yerine, bu unsurların açığa çıkarılması ve görünür hale getirilmesi amacını taşır. Örneğin, yaşlanmış bir deri, leke izleri olan bir göğüs veya lekeli bir bacak fotoğrafı, günlük yaşamda genellikle üstü örtülmesi gereken unsurları içerebilir. Bu nedenle, üretilen fotoğraf çalışmaları, bireylerin kişisel deneyimlerine dayanarak kendi vücutlarında en rahatsız oldukları alanların görselleştirilmesi ve belgelenmesi amacıyla oluşturulmuştur. Bu durum hem bireyin kendisiyle yüzleşmesini sağlar hem de toplumun beden algısını eleştirirken sanatsal bir bağlamda değerlendirilir.

Beden normlarına yönelik toplumsal müdahalelerin etkisiyle, toplum dışı bedensel normlar vurgulanarak bireyler, kendilerine kişisel olarak atfedilen ve dayatılan beden normlarına karşı bir karşı duruş sergileme eğilimindedirler. Hermafrodit çalışmaları, toplumsal cinsiyet ve cinsel normlar bağlamında değerlendirilmiş olup, interseks veya çift cinsiyetli olarak tanımlanan bireyleri ele almaktadır. Bu bireyler, her iki cinsiyet organına sahip olmalarına rağmen, tarih boyunca ihmal edilmiş ve genellikle bir cinsiyeti seçmeye zorlanmışlardır. Özellikle bedenin toplum tarafından değerlendirilmesi etkisi baz alınarak, Jenny Saville, Lucian Freud gibi sanatçılar baz alınarak toplum tarafından dışlanan beden sunulup çirkinin estetiği göz önünde bulundurulması amaçlanmıştır.

Toplum ve kültür tarafından reddedilen bu kimliklerden biri olan hermafrodit bireyler, belirsizlik içinde kalan ve genellikle bir cinsiyeti seçme baskısı altında olan çift cinsiyetli bireyin bedeni üzerine odaklanmıştır. Bu çalışmalar, görsel ifadenin giderek bozularak fotoğraf baskıları şeklinde çoğaltıldığı bir süreci içermektedir. Bu görsel belgelendirme, toplumsal normların dışında kalan bedenlerin deneyimlerini ele alarak, bu bireylerin toplum tarafından nasıl dışlandığı ve bu dışlanmanın görsel temsilleri aracılığıyla nasıl yansıtıldığı konularına odaklanmaktadır.



Görsel 44. Can Açıkgöz, Hermafrodit, 2020, 50 x 70 cm karakalem çizim ve 5 baskı fotoğraf, 310 x 70 cm



Görsel 45, 46. Can Açıkgöz, Hermafrodit (detay), 2020, 50 x 70 cm karakalem çizim ve 5 baskı fotoğraf, 310 x 70 cm

Bireylerin bedeniyle ilgili temel sorgulamalardan biri, cinsiyet kimliğiyle bağlantılıdır. Bu süreç, bireyin kendi bedeniyle olan cinsiyet özdeşleşmesini kapsar ve daha sonra toplumun o cinsiyet üzerindeki normlarına uyum sağlayıp sağlamadığını değerlendirir. Kadın ve erkek davranışlarına ve tutumlarına dair sürekli dayatılan normlar öncesinde, interseks bireylerin varlığına odaklanarak ve onları anlayarak, beden-cinsiyet kimliğini anlamının daha faydalı olabileceği düşünülmektedir.

Kadın ve erkek bedeninin nesneleştirilmiş imgesini aşmayı, çeşitli cinsiyetleri vurgulamayı ve nesneleştirilmiş cinsiyet bedenlerinin ötesinde veya nesneleşemeyecek bedenlere yönelik farkındalık oluşturmayı amaçlayan bir çaba gözetilmiştir. Bu çerçevede, cinsiyet normlarına meydan okuyan ve cinsiyet kimliğini farklı biçimlerde ifade eden interseks bireylerin varlığının vurgulanması, toplumsal normlara meydan okuma ve çeşitliliğin anlaşılması için önemli bir adım olarak değerlendirilmektedir. Bu yaklaşım, cinsiyet kimliği konusunda daha kapsamlı ve kapsayıcı bir anlayış geliştirmeye yönelik bir çaba içinde olduğunu ifade etmektedir. Nesneleştirilen beden, cinsiyetle tanımlanan beden ve kimlikle bağlantılı beden; tüm bu kategoriler, bireyin kendini yavaş yavaş kurguladığı ve sorguladığı bir dönemi ifade etmektedir. Bireyin bedeniyle olan uyumu, cinsiyet ve hatta cinsel yönelimle olan bağlantısı, erken yaşlarda şekillenmeye başlar. Ergenlik dönemi, bedeniyle en çok uğraşılan evre olup, bireyin sürekli değişen

bedenini kalıplara sokma çabasıyla doludur. Bu dönemde, bazı bireyler obsesif davranışlar sergileyip, bedenleriyle ilgili endişe ve takıntılar yaşarlar. Özellikle giyim tercihlerine, yeme-içme alışkanlıklarına ve kiloya odaklanma, bazı gençlerde onoreksiya gibi ciddi sorunlara dönüşebilir. Bireyler, yaşlarına uygun olduğunu düşündükleri kiloyu medyanın belirlediği standartlara göre belirleyerek kendilerini değerlendirme eğilimindedir. Tüketim ve beden ilişkisinin yoğun olduğu bu dönemde, medyanın reklamları ve yönlendirmeleri, bireylerin yeme içme alışkanlıklarını ve kilo yönetimini etkileyebilir. Bu bağlamda, "Tartı" adlı çalışma, günümüz bireyinin beden ve tüketim çelişkisini ele alan interaktif bir üretimin yansımasıdır.



Görsel 47. Can Açıkgöz, 2022, ‘‘TARTI’’, 58 X 28 X 6 cm, Tartı ve ahşap kutu

Bu çalışma, standart bir tartının temel işlevini koruyarak müdahale edilmesi suretiyle gerçekleştirilmiştir. Tartma işlemi, esasen aynı kalmakla birlikte, bu çalışmada tartı, bireye kilosunu göstermek yerine kilosuna denk gelen tüketim nesnelere sunmaktadır. Bu nesnelere, özellikle popüler olan tüketim ürünlerinden seçilmiştir. Tartının yanında bulunan kutudaki direktifler, bireye nasıl davranması gerektiği ve hatta ne yapması gerektiği konusunda bilgi sunar.

İzleyici, tartının üzerine çıkarak tüm yazıları okur ve ardından çıkan amblemi takip ederek belirtilen nesneyi tüketir. Bu eylemi genellikle günümüz tüketim dünyasındaki reklamlara benzer bir tepkiyle gerçekleştirir; sorgulamaz ya da yadırgamaz. Bu çalışma, göz ardı

edilen veya görünmeyen unsurların ortaya çıkarılarak gerçeklerle yüzleşmeyi amaçlayan bir ideolojiyi yansıtmaktadır.



Görsel 48, 49. Can Açıkgöz, 2022, “TARTI” (detay), 58 X 28 X 6 cm, Tartı ve ahşap kutu
Tüketim ve tüketilenin en uygun olduğu zaman genellikle ergenlik dönemine rastlar ve bu süreçte sadece reklamlar değil, aynı zamanda tüm satış stratejileri de bu yaş aralığındaki gençlerle ilgilenir. Ergenlik dönemi, bireylerin beden algısı ve kilo konusunda büyük bir önem taşır. Bu yaş aralığında, kilo artık sadece bir sayıdan ibaret değildir, aynı zamanda bireyin hayatının merkezindedir. Özellikle sporcular ve mankenler gibi meslek grupları için, hatta 1 kilo bile performanslarını etkileyebilecek kritik bir faktördür. Sporcular, müsabakaların eşitliği doğrultusunda sürekli kontrol altında tutulurlar ve bedenleri için yaşarlar. Bedenleri, sadece kendi içlerinde değil, aynı zamanda temsil ettikleri her şey için bir ticari değer taşır. Sporcuların bedenleri, bir tür ticaret nesnesi olarak kullanılır ve temsil ettikleri değerlerin bir yansıması olarak algılanır.

Tüm insan hayatındaki aşamalar, her bireyin farkında olsun ya da olmasın, genellikle üç aşığı beş yukarı deneyimlediğı evrelerdir. Günümüzde ise çağımız, bir haz çağıdır ve algı oyunları ile beden, haz üzerinden nesneleşir. Bu haz, cinsel, statü, popülerite ve maddiyat gibi farklı unsurlarla kendini gösterebilir. Ancak günümüzde en belirgin ve sarsılmaz bir yerde duran unsur cinsel hazdır. İnsanlığın var olduğu ilk günden bugüne dek birçok şey değişmiştir; ancak tek değişmeyen şey, cinsel hazın insan yaşamındaki önemidir.

Günümüzde neredeyse her ürünün güzellik ve çekicilik üzerine odaklandığı, spor salonlarında harcanan her dakikanın bedenın cazibesini artırmaya yönelik olduğu ve maddiyat ve statü elde etmek için harcanan her mesainin altında içten içe cinsel arzuya ulaşma hazzının bulunduğu bilinmektedir. Bu dönemde beden, cinselliğın nesnesi olarak algılanmakta ve bakılan, duyulan ve hissedilen her şey cinsel açıdan değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, 'Skopofilik GÜdü' adlı çalışma da bakmanın hazzı ve bedenın haz nesnesi olma durumuyla uyumlu bir içeriğe sahiptir.



Görsel 50. Can Açıkgöz, 2022, Skopofilik GÜdü, Fotoğraf üzerine karışık teknik, 21 x 110 x 2 cm



Görsel 51, 52. Can Açıkgöz, 2022, Skopofilik GÜdü (detay), Fotoğraf üzerine karışık teknik, 21 x 110 x 2 cm

Toplumun ataerkil bakış açısı, sanat alanında da sıkça rastlanan bir durumdur. Feminist bakış açısı tarafından eleştirilse de, bu dayatma hatırı sayılır derecede üretimlerin varlığını sarsılmaz bir şekilde korumasına neden olur. Çalışma, 5 farklı görsel karesinden oluşur ve bir fotoğrafın yakından uzaklaşmasına doğru ilerleyen sürecin karelerini içerir. Ancak ilk 2 karede kol altı fotoğrafının genel olarak kadın cinsel organını andırdığı bir görsel algı sunulur. Görüntünün uzaklaştıkça görsel algının değiştiği çalışmada, görseller üzerindeki figürler de fotoğrafa olan tutumlarını git gide değiştirirler. Kırmızı, hazcı figürler önce görsellere yoğunlaşarak bir iştahla incelemeye başlarlar, ancak görüntünün netleşmesiyle birlikte hayal kırıklığına uğurlarlar. Bu durum, heteronormatif görsel algıyı sadece sunmakla kalmaz, aynı zamanda bedenin sürekli olarak haz nesnesi olarak sergilenmesinin ve sunulmasının eleştirisini yapar.

Bedenin tüm bu evrim süreçleri ve nesneleşerek oluşturduğu yeni dogmatik kavramlar, geleceğe dair referanslar sunar. Geçmiş ve günümüz bedenini okuyarak alınabilecek en önemli ders, bedenin sadece tek bir anlam içerisinde okunamayacağı ve sadece bir alanla var olamayacağıdır. Beden, dönem ve koşullar değişse bile kendini yeniden var eder ve bu varlığını dönemin önde gelen sistemin nesnesi olarak perçinler.

“Beden ve cinsiyet saplantılı ve soğuk, kaba ve tanıdık, çıplak ve umursamaz, esrarlı edalarıyla tam karşımızda duruyor. Küflenmiş bir materyalizm anlayışı hâkim: Vaktiyle bilincin ruhun, fantezinin, arzunun olduğu yerde şimdi sadece beden izleri var. Kişinin kendi kendiyi yüzleşmesi aramıza en ufak bir mesafe koyamadığımız bir bedenle yüzleşmek anlamına geliyor artık. Yine aynı bölümde “cinsellik ruhumuzdan, neredeyse hayatımızdan bile daha önemli hale geldi” diye yazıyordu Foucault (Corbin, Courtine, & Vigarello, 2017)”



Görsel 53, 54, 55. Can AÇIKGÖZ, BDB serisi, 2020, Kağıt üzerine beden baskıları, her biri 90 x 170 cm.

Bireyin kişisel deneyimleri ve bu deneyimlerle birlikte zaman içinde edindiği bilgiler, bedene dair tecrübelerin gelişimine önemli katkılarda bulunur. Özellikle bireyin bedeninden kaynaklanan bazı hastalıkların anlaşılması, hem bedenin anlaşılması hem de bedenin birey üzerindeki etkisinin kavranması açısından önemli bir rol oynar. Bu bağlamda, ortaya çıkan BDB adlı seri, Yves Klein'in beden baskıları üzerine kurguladığı çalışmalardan esinlenerek oluşturulmuştur. Bu seri, bedeni tüm çıplaklığıyla sunarak ve beğenilmeyen detayları görünür kılma amacını taşıyarak, bedenin anlamını cesaretle anlamlandırma çabasını yansıtmaktadır. Bedenin anlamı, sadece bulunacak bir olgu değil, aynı zamanda cesaretle anlamlandırılacak bir sistem olarak değerlendirilmelidir.

Bedenimizin anlamını keşfetmek yerine, onu yaratan sanatçılar olma çabası, temel yapıyı oluşturmaktadır.

Bedenin belli haleti ruhiyelerini de anlamak bedene olan fiziksel bakış açısını da değiştirmektedir. Özellikle bedeni sadece bir duruş ya da mimikten ibaret olarak değerlendirmeyip aynı zamanda farklı bağlantılar ya da bağlamlarla da deneyimlemek gerekir. Bu deneyimlerden biri olan ve bedeni farklı kavramımıza olanak sağlayan renk faktörü bedenın duruşu ile renge atfedilen anlamların zıtlığını bir arada kullanarak bedenın fiziksel durumuna mı yoksa rengin hissine mi odaklanarak neyi nesneleştiriyoruz sorusu çalışmalarımda önemli bir yer edinmektedir.



Görsel 56. Can AÇIKGÖZ, Mavi Melankoli, Kağıt üzerine karışık teknik, 70 x 70 x 5 cm, 2022

Renkler ve renklerin insan üzerinde uyandırdığı duygu durumları ile ortaya çıkan bu seri üretimler, bir yandan renklerin kalıplaşmış anlamlarını irdelerken aynı zamanda beden

dilinin rengini de sorgular. alışmalar özellikle bir zıtlık temeli üzerine kurulmuştur. Genellikle kâğıt üzerine çalışılan bu eserler, beden bir duruşunu referans alır ardından o durumu zıt bir renkle tamamlar. Kırmızı renklerin hâkim olduğu bir çalışma, başını bacaklarının arasına saklayan bir çaresiz adam ile buluşmuştur. Bu renk ve his zıtlığı bakanın duruşa mı yoksa rengin duygusuna mı kapılacağı durumunu sorgular. Kırmızı her ne kadar canlı, şehvet verici ya da arzunun rengi olsa da duruş bir o kadar melankoliktir. Bu yüzden çalışmanın adı da ‘’mavi melankoli’’ olur. Çalışmanın adı bir duygu durumuyken çalışmanın oluşturulduğu renk ise başka bir hisse referans verir. Aynı şekilde mavi renk ile üretilen çalışma melankolik bir hava verirken, resmedilen adamın duruşu bir o kadar zıt olan şehveti uyandırır. Bu yüzden de adı ‘’kızıl şehvettir’’. Tüm bu zıtlıklar renk ve duygu durumunun birbirleri ile sürekli bağdaştırılmasının kalıbını yıkmak üzerine kurulmuştur. Bakan göz renge göre mi hissedecektir, yoksa duruşu göre mi ya da eserin adına göre mi? Tüm bu kargaşa yine bireyin seçimi ile son bulur. Bu sayede renk mi, duruş mu, metin mi sorusuna yine bireyi zorlayarak karar vermesi amaçlanır.

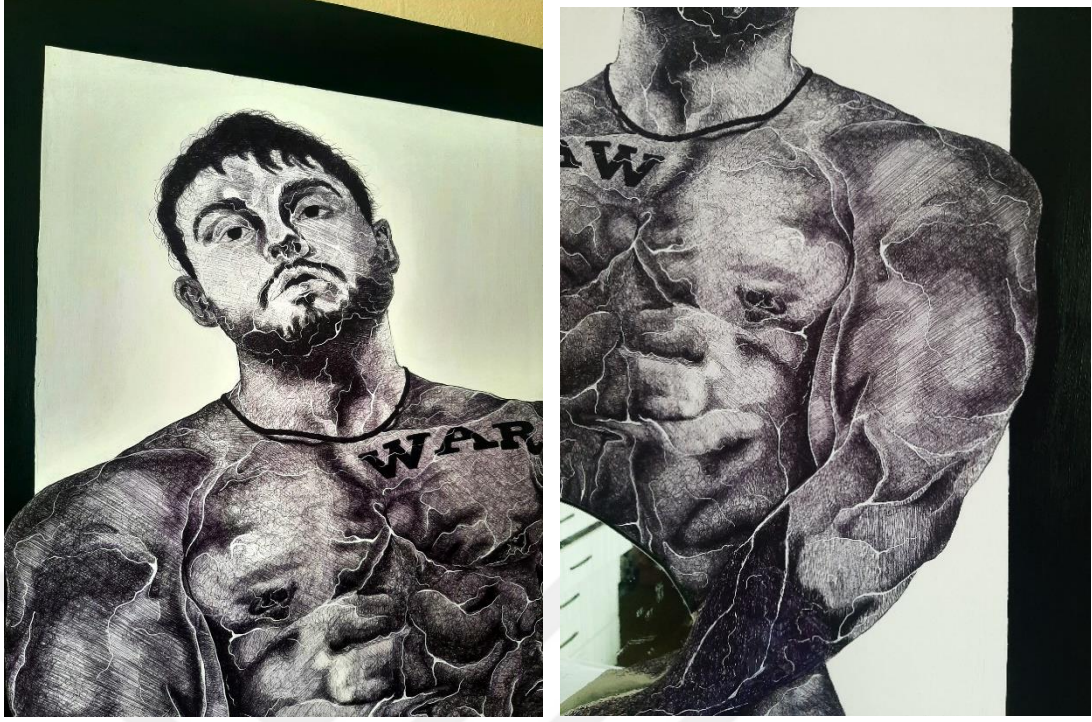


Görsel 57. Can AÇIKGÖZ, Kızıl Şehvet, 70 x 90 x 5 cm, Kâğıt üzerine karışık teknik, 2022

Tüm bu etkiler ve zıtlıklarla kurulan bedensel bağ, bireysel anlamlarla insanın doğasında yer alan bir durumu yansıtır. Özellikle bedenın kurduğu ilkel haz ile ilişkilendirilen yapı, bireyi aşarak topluma da ayna tutabilir. Sonuç olarak, toplum olarak bedeni idealize eden veya kutsayan bedensel formlara baktığımızda, kendimizi özümsemeye ve idealleştirilmiş bir bedende kendimizi görmeye çalıştığımız bir durumla karşılaşabiliriz. Bu etkiler, insanın daha güçlü, daha ideal ve hatta daha kusursuz olması vurgusunu yaparken, dış görünüşle olan ilişkisini de kapsar. Bu gözlemlere dayanarak üretilen çalışmalar, bireyin kendini esere bakarken nasıl gördüğü veya nasıl görmek istediğı ile ilişkilidir. Özellikle ayna kullanımını, hazla olan bağlantıya vurgu yaparken, ayna yansımısıyla konumlanan seyircinin ne hissettiğine veya kendi bedenini nasıl konumlandığına odaklanır.



Görsel 58. Can AÇIKGÖZ, İsimsiz, 70 x 100 x 10 cm, Duralit üzerine karışık teknik, 2023

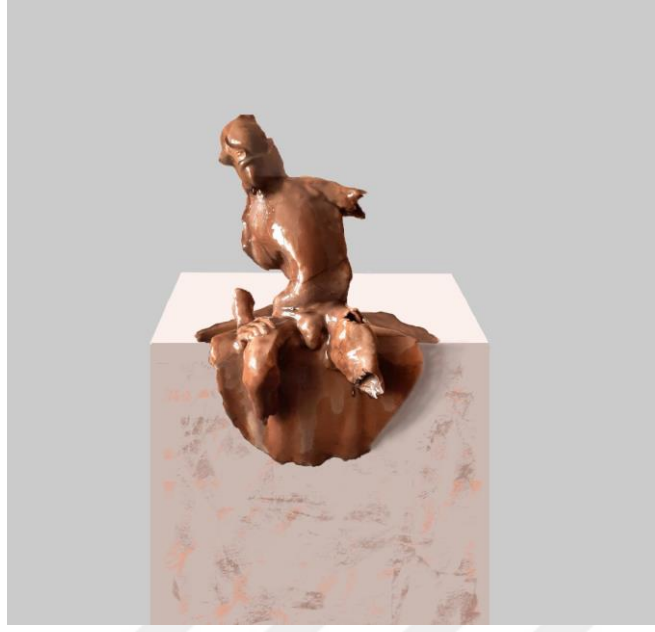


Görsel 59, 60. Can AÇIKGÖZ, İsimli, 70 x 100 x 10 cm (detay), Duralit üzerine karışık teknik, 2023

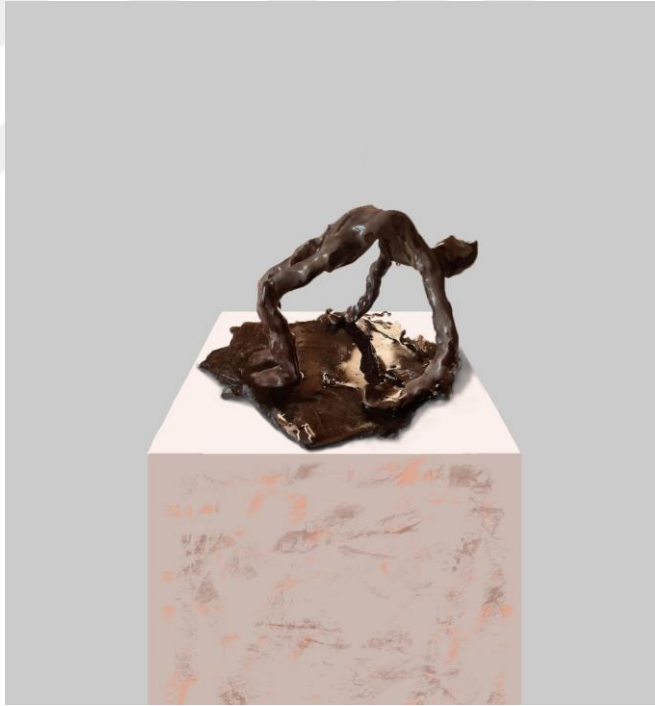
Bir bireyin bedeni, çağdaş toplumun sürekli olarak abartıya dayalı algılarının bir sonucudur. Bu algılar, genellikle abartılmış kas kütlesi ve belirgin damarlar gibi fiziksel özelliklerin, sağlık adına tam anlamıyla idealleştirilmiş bir beden oluşturduğuna inanır. İnsanların imkânsız gibi görünen bedenlere duyduğu arzu, sağlık ve fiziksel idealizm arasında bir denge oluştururken, bireylerin iç dünyalarının boşaldığı ve sadece dış görünüşlerine odaklandığı kabuklaşmış bedenlerin bir meta haline geldiği görülür.

Bununla birlikte, beden sadece fiziksel görünümüyle değil, aynı zamanda duygusal durumlarıyla da etkileşim halindedir. Beden, duygusal durumları önce ruhsal sonra fiziksel olarak yansıtarak, içinde barındırdığı duyguları dışarıya yansıtır. Bu duygusal durumların etkisindeki seri üretimler, bedenin sadece fiziksel durumlarını veya estetik kaygılarını değil, aynı zamanda duygusal durumlarını da dikkate alarak hızlıca şekillendirilen beden silüetlerini dondurur. Bu durum, bedenin belirli bir duygu içinde sabitlemesini sağlar.

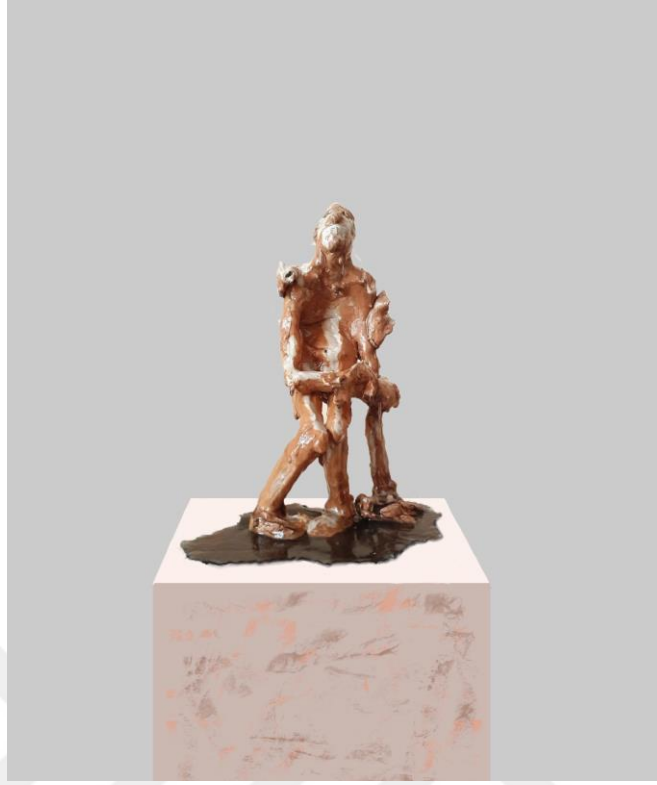
Sonuç olarak, çağdaş toplumun abartıya dayalı beden algıları, fiziksel görünüşün ötesine geçerek duygusal durumların da göz önünde bulundurulmasını gerektirir. Ardından, bedenin sadece dış görünüşüne odaklanan ve iç dünyasını ihmal eden bir paradigmanın üstesinden gelmeyi amaçlar.



Görsel 61. Can AÇIKGÖZ, Tekinsiz, Seramik üzerine karışık teknik 20 x 30 x 16 cm, 2024



Görsel 62. Can AÇIKGÖZ, Tekinsiz, Seramik üzerine karışık teknik 22 x 15 x 22 cm



Görsel 63. Can AÇIKGÖZ, Tekinsiz, Seramik üzerine karışık teknik, 23 x 33 x 15 cm



Görsel 64. Can AÇIKGÖZ, Tekinsiz, Seramik üzerine karışık teknik, 20 x 21 x 23 cm

Seri üretimler, bedenın ve duygunun en temel ve sade hallerini yansıtarak oluşturulmuştur. Estetik kaygıdan arınmış olarak, sadece belirli duyguların (iyi, tedirgin, şaşkın, tekinsiz gibi) bir pozisyonda sabitlenmesi amaçlanmıştır. Araştırmalar, bazı uzuvların eksikliğinin, hissedilen etkinin eksik uzuvda yoğunlaşmasından kaynaklandığını göstermektedir. Amorf bedenler, sürekli değişen ve belirli bir şekilde yoksun olan bir temel olmaması nedeniyle, bireyin kendi benliğine yönelik bencil bir keşif sürecini yansıtmaktadır.

Bu çalışmaların temelinde, toplum tarafından dışlanana sevmeye, görmezden gelinenin üzerine gitme ve eksik, tamamlanmamış veya anlam verilemeyen izini sürme gibi çabalar yatar. Nesnelere soyut olmalarına rağmen, kaplanabilir yapıları nedeniyle dokunma arzusuyla ilişkilendirilip, hissetme arzusu hareketi geçirirler. Eksik veya tamamlanmamış olanın bir bütün olarak sunulmasındaki paradoks, eserlerin zıtlıklarının bir araya getirilerek tüm bu çelişkilerin bir bedende var olması üzerine kurulmuştur.

Fani bedenın sınırlarını aşma, duygusal durumların sakinleşmesi, fiziksel ve ruhsal boyutlar arasındaki çatışmaların ve doğal ile mekanik olanın beden üzerinde nasıl yansıtılacağına araştırılması, bu çalışmaların odak noktalarındandır. Bireysel bedenlerden elde edilen deneyimler, geçmiş ve geleceğin izlerini taşıyarak aynı çelişkilerin tekrarlanmasına yol açar. Her bir çalışmanın önceki ve sonraki eserlere atıfta bulunması, tüm bu etkilerin birbirinden ayrılamaz bir şekilde birbirine bağlı olduğunu gösterir.

SONUÇ

Günümüz bedeni, etten ve kemikten oluşan biyolojik bir form olmanın ötesinde; yaşadığı çağın, toplumun, dönemin, dinin, kültürün ve politikanın bir uzantısıdır.

Gelenek, kültür, inanç, siyaset gibi katı hiyerarşik mekanizmalar aracılığıyla negatif anlamda durmadan manipüle edilse de beden; uyum sağlama yeteneği sayesinde sürekli bir devinimle evrimsel sürecine devam etmeye çalışır.

Bedenin negatif anlamda yaşadığı manipülatif değişim, günümüz bedenini anlama/inceleme ve beden üzerine düşünme hususunda tez açısından önem arz eder.

Bu kapsamda ele alınan bedenin nesneleşmesi; sanat-beden, cinsel-beden, kültür-beden, tüketim-beden, politika-beden, din-beden ve reklam-beden ilişkileri üzerine kurgulanmıştır. Yine bu kapsamda bireyselliğin ya da bireysellik tercihlerin gerçekliği sorgulanmıştır. “Gerçekten herhangi bir bireysellikten söz edilebilir mi?” sorusu çeşitli ilişkilendirmeler üzerinden cevaplanmaya çalışılmıştır.

İlkel çağlardan bu yana hakim mekanizmaların kurduğu tahakkümle sürekli değişime maruz kalsa da bedenin ifade olanaklarının -özellikle 20. ve 21.yüzyılların esneklik kazanan yapısıyla beraber- bireysel ifade olanakları ölçüğünde genişlediği anlaşılmıştır.

Modernizm ve postmodernizm etkisiyle sanatsal ifade alanlarının gelişmesi, bedene olan bakışta; sorgulama ve algılama anlamında zengin bir alan yaratmıştır. Sanatçılar bedeni daha felsefi bir bakış açısıyla incelemiş; bu süreçte bedenin nesneleşmesi, sistemin ve toplumun içerisinde nasıl şekillendiği gözler önüne serilmiştir.

Dogmatik değerlerin egemen olduğu, sınırlı çerçevelerin belirlendiği, teknolojinin domine ettiği ve çeşitli eşitsizliklere gebe bir alanda durmadan kısıtlanmış ve karmaşık bir evrim sürecine tabi tutulmuş olsa da beden; kendini külliyatını tanıması anlamında -pozitif manada- önemli bir yol kat etmiştir.

Sonuç olarak geçmişten günümüze beden; politika, inanç, felsefe, psikoloji, sosyoloji, kültür, sanat gibi olguların etkisiyle Araçsallarmış ve çoğu zaman anlam kaybına uğrayarak varlık göstermiştir. Anlam karmaşaları içinde ayakta durmaya çalışsa da, mütemadiyen manipüle edilerek dönüşmeye zorlansa da beden; bir şekilde var olmaya devam etmiş ve etmektedir.

Bedenin sürekli olarak kabuk değiştiren ve kendini bir şekilde idame etmeyi beceren yapısı onun pozitif anlamda dđnüşme potansiyeli olduğunun da göstergesidir.

Bu bağlamda, bedenın daima yeniden yapılandırılabilceği alternatif yolların varlığı unutulmamalıdır.

Bu bakış ağıısıyla değerlendirildiğinde, sistem tarafından dayatılan belirli bir beden stereotipine karşı; karşıt bir duruş içerisinde kalıplar, önyargılar ve zorlamalara rağmen bedenın, yeniden kurgulanabilen dđngüsel bir yolculuk içinde olabileceği sonucuna varılmıştır.



KAYNAKÇA

- Adorno. (2021). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (11 b.). (M. E. N. Ülner, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2020). *Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (6 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- ARTUN, A. (2020). *Çağdaş Sanatta Kültüralizm, Kimlik ve Estetik* . İletişim Yayınları.
- ARTUN, A. (2020). *Sanat Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* . İletişim Yayınları.
- ARTUN, A. (2021). *Sanatın İktidarı 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik* (3. b.). İletişim Yayınları.
- ASİLTÜRK, F. (2019). *Popüler Kültür Tüketimi ve Basılı Popüler Kültür Tüketim Nesnelerinin Sanat Nesnesi Olarak Kullanımı*. Resim Anasanat Dalı , Isparta.
- ATAKAN, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar* (2. b.). Karakalem Kitabevi Yayınları.
- BALKAN, G. (2024). Doğallık ve Yapaylık Sınırlarında Bio-Konstrüksiyon Sanat.Makale, *Işık Üniversitesi*, İstanbul.
- BALSEÇEN, H. (2010). *Telekinezik Atmosfer ve Düş Resimleri*. *Güzel Sanatlar Üniversitesi. Hacettepe Üniversitesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Baudrillard, J. (2021). *Sanat Komplosu, Yen Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik* (7. b.). (E. Gen, Çev.) İletişim Yayınları.
- BİBER VANGÖLÜ, Y. (2016). Geçmişten Günümüze Gerçeküstüçülük / Sürrealizm: Geçmiş ve Bugün,. *Atatürk Üniversitesi* , Makale,Erzurum.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik* (2. b.). (S. Özen, Çev.) Bağlam Yayınları.
- CEYLANER, S. C. (2012). *Çağdaş Sanatta Bedenin Cinsel Temsiliyetine Bir Bakış*. Yüksek Lisans Tezi, *Işık Üniversitesi* , İstanbul.
- CORBIN, A. C.-J. (2021). *Bedenin Tarihi 1* (2. b.). (S. ÖZEN, Çev.) Alfa Yayınları.
- CORBIN, A. C.-J. (2021). *Bedenin Tarihi 2* (1. b.). (O.TÜRKAY, Çev.) Alfa Yayınları.

- ÇETGİN, F. (2022). *Değişen Güzellik Anlayışı ve Bedeni Üzerinden Sanatta Temsili*. Marmara Üniversitesi, Makale, İstanbul.
- DEBORD, G. (2021). *Gösterge Toplumu*. (a, Çev.) Ayrıntı Yayınları.
- DEMİRCAN, Ö. (2023). *21. Yüzyılda Karşı Sanat Anlayışı Olarak Glitch*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi , Fotograf Bölümü, Makale, İstanbul.
- FİNEBERG, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat* . Karakalem Kitabevi Yayınları.
- FOUCAULT, M. (2023). *Cinselliğin Tarihi* (10. b.). Ayrıntı Yayınları.
- FOUCAULT, M. (2019). *Hapishanenin Doğuşu* (8. b.). (A. K. M, Çev.) İmge Kitabevi.
- FREUD, S. (2017). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* (1. b.). (M. GÜRSOY, Çev.) Dorlion Yayınları.
- FREUD, S. (2017). *Terapi*. Yason Yayınevi.
- FREUD, S. (2020). *Dinin Kökenleri*. (A. ÖZÜPEK, Çev.) Dorlion Yayınları.
- FREUD, S. (tarih yok). *Mutluluk Dediğimiz Şey*. (P. DEMİREL, Çev.) Aylak Adam Yayınları.
- HASGÜLER, S. B. (2012). *Sanat ile Teknolojiyi Performansta Birleştiren Sanatçı: Stelarc*. Yüksek lisan Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi ,Makale, Çanakkale .
- HAUSER, A. (2021). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (2. b.). (Y. GÖLÖNÜ, Çev.) Deniz Kitabevi.
- İZCİ, O. (2020). *Resimde İfadeye Yansıyan Gizli Erotizm*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi , Resim Bölümü , Ankara.
- KAYTAN, M. (2015). *Beden Dismorfik Bozukluğu Belirtilerinin Bilişsel Davranışçı Model Doğrultusunda Tanı Almamış Yetişkin Bir Örnekleme İncelenmesi*. Uludağ Üniversitesi , Yüksek Lisans Tezi, Psikoloji Bölümü , İzmir.
- KILINÇ, G. M. (2017). *Batı Sanatında İktidarın Bedeni Üzerindeki Yansımaları*. Makale, İnönü Üniversitesi, Resim, Hatay.

- KOZLU, D. (2008). *Bedenini Sanat Nesnesi Olarak Kullanan Kadın Sanatçıların Sosyolojik Açıdan İrdelenmesi*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi , Resim, İstanbul.
- MURAZ, Ö., & DOKAK, H. (2019). *Çağdaş Sanatta Sanat Nesnesi Olarak Beden*. Makale.
- NITZSCHE, F. (2016). *İyinin ve Kötünün Ötesinde* (10. b.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- NORENZAYAN, A. F.-A. (2022). *Tanrı Sizi İzliyor: Tanrı'yla İlgili Kavram Çağrışımları Anonim Bir Ekonomik Oyunda Sosyal Davranışı Artırıyor*. Makale, İngiliz Kolombiya Üniversitesi, İslami İlimler, Kanada.
- OSBORNE, P. (2021). *Kavramdan Sonra, Çağdaş Sanatın Felsefesi*. (N. BİNGÖL, Çev.) Can Sanat Yayınları.
- ÖZDEL, G. (2012). *Foucault Bağlamında İktidarın Görünmezliği ve "Panoptikon" ile "İktidarın Gözü" Göstergeleri*. Makale, İstanbul Kültür Üniversitesi, İletişim Sanatları , İstanbul .
- ÖZDEMİR AKGÜNDÜZ, G. (2013). *Foucault'da İktidar ve Beden İlişkisi, İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Kırgız-Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kırgız-Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırgızistan.*
- ÖZÜDOĞRU, I. T. (2012). *Sanatta Beden Kavramı ve Beden Sanatı*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Resim, Ankara.
- SHARİFF, A. . (2022). *Tanrı Sizi İzliyor: Tanrı'yla İlgili Kavram Çağrışımları*. İngiliz Kolombiya Üniversitesi , Kanada.
- SOYSUREN, U. VE ZÖNGÜR, C. (2021). *Meret Oppenheim ve Heykelleri*. Makale, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla..
- ŞAHİN, H. (2016). *Sanatta Kitsch Üzerine*. Makale, Akdeniz Sanat.
- ŞEN, O. S. (2023). *Fotoğrafçının Uyumsuz Olarak Portresi: Diane Arbus'un Albert Camus ile Birlikte Düşünmek*. Makale, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Temel Eğitim, Makale, Van.

TOKDİL, E. (2021). *Joel Peter Witkin Fotoğraf ve Fotomontajlarında Yabancılaşma Olgusu*. Makale, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi , Güzel Sanatlar Eğitimi, Burdur.

YELKENCİ MADENCİOĞLU, A. (2020). *1960 Sonrası Heykelde Yapıt İzleyici İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi , Edirne.

YILDIZ, N. D. (2019). *Beden Algısının Bilişsel Davranışçı Model Doğrultusunda İncelenmesi: Beden Dismorfik Bozukluğu Belirtileri ve İlişkili Bazı Faktörler*. Dokuz Eylül Üniversitesi , Psikoloji, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

YILMAZ, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat (2. b.)*. Ütopya Yayınları.

YILMAZ, Ö. (2011). *Türk Çağdaş Sanatında Sanat Nesnesi Olarak Beden Kullanımı*. Mimar Sinan Üniversitesi , Sinema TV, Doktora Tezi İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Can AÇIKGÖZ

Yabancı Dili : İngilizce

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Y. Lisans	Heykel	Düzce Üniversitesi	2024
Lisans	Heykel.	Düzce Üniversitesi	2020
Lise	Alan Yok	Açık Lisesi	2016