

SANAT, İKTİDAR, BEDEN

Gökçen Meryem Kılınç

Sanatta Yeterlik

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Şubat, 2016

SANAT, İKTİDAR, BEDEN

Gökcen Meryem Kılınç

SANATTA YETERLİK

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Zeliha Akçaoğlu

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Şubat, 2016

ÖZET

SANAT, İKTİDAR, BEDEN

Gökçen Meryem KILINÇ

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Şubat, 2016

Danışman: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

İnsan türünün en yaratıcı üretim ve eylem biçimlerinin bir bölümünün somutlaşmış biçimi/yansıması olan sanat, her dönemde yalnızca sanatçının hür iradesiyle var olan bir niteliğe sahip değildir. Etki gücünü her alanda gösteren iktidar olgusu, sanat üzerinde de bazı dönemlerde varlığını sanat yapıtları üzerinden de somutlaştırmıştır.

İktidar kavramı geniş çerçevede düşünüldüğünde, yüzyıllar boyunca insanı dolayısıyla onun yaratıcı üretim sürecinin sonucu olan sanatı doğrudan ya da dolaylı pek çok biçimde etkilemiştir. Kavramı Münici Kapani'nin açıkladığı biçimde “başkalarının davranışlarını etkileyebilme, kontrol edebilme olanağı” olarak düşündüğümüzde bu etkileşim durumunun izini (iktidar-birey ilişkisi bağlamında) tarih öncesi döneme kadar sürmek mümkündür. Bu ilişkide iktidar, birey üzerinde güç ve etkiye sahip her şey olarak düşünülebilir ve tarih öncesi dönemden de referans alınabilir. Literatür tarandığında insanların mağara yüzeylerine hayvan figürleri çizimleri konusundaki genel varsayım insan türünün başka bir tür karşısında güç elde etme isteğidir. Varsayımdan hareketle, mağara duvarlarına kaydedilen bu veriler insanın başka bir türle olan güç savaşının göstergelerindendir.

Zamanla, topluluk bilincinin oluşmasına paralel olarak yeni iktidar biçimlerinin (dinsel, siyasal, ekonomik) doğuşuyla, sanat ve sanatçı üzerindeki etkileri de farklılaşmıştır. İktidarın yaptırım gücü, yapıtlarının iktidarın amaçları doğrultusunda üretilmesi ve

kullanılmasına neden olabilmıştır. Sanat, dinsel, politik, ekonomik çıkarlara hizmet eden bir araç olarak uzunca bir süre kullanılmıştır. Sanatın, dine hizmet için kullandığı dönemlerde, sanatçıların mesajı halka iletmek için kullandıkları en önemli araç insan bedeni olmuştur. Siyasetin, yönetim biçimlerinin sanatı bir propaganda aracına dönüştürdükleri dönemde de, insan bedeni kitleleri etkilemek amacıyla doğrudan mesajları iletecek biçimde resmedilmiş ya da biçimlendirilmiştir.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise bedenin sanatta kullanım biçimi radikal bir değişime uğramıştır. Beden, sanatçının yalnızca resmettiği ya da biçimlendirdiği bir öge değil, canlı yapısıyla doğrudan bir sanat nesnesi olarak sanat tarihi sayfasında yerini alır. Bedenin, sanat arenasında devrim niteliğindeki bu yeni sunum biçimi, sanatçının sadece yeni yada farklı olanı arayışından doğan bir sonuç değildir. Yüzyıllardır iktidarın dolayısıyla sanatın nesnesi olarak kullanılan beden artık iktidarın karşısında bir güç olarak somut varlığıyla ve aracısız bir biçimde görülmektedir. Değişen dünya konjonktürüyle birlikte sanatçının sanat arenasında daha çağdaş ve radikal üretimlere imza attığı gözlemlenmektedir. İktidar biçimlerine muhalif duruşlarıyla dikkat çeken sanat hareketlerinin yaratıcısı olarak sanatçı birey, artık gücünü bir hamiden, kiliseden ya da bir diktatörün sempatisinden değil, kendi özgür iradesinden almaktadır. Burada özgürlük kavramı sınırlarını tamamen sanatçının belirlediği bir kavram olmamakla birlikte, önceki dönemlere göre önemli ölçüde çerçevesi genişletilmiş bir kavram olarak düşünülmelidir.

Anahtar Sözcükler:Sanat, iktidar, beden

ABSTRACT

ART, POWER, BODY

Gokcen Meryem KILINC

Department of Painting, Post Graduate School of Fine Arts, February, 2016

Advisor: Prof. Zeliha AKCAOGLU

Art, which can be regarded as a concretized form / reflection of parts of the most creative modes of production and action of the human species, does not possess a nature that comes to existence by the free will of the artist only, in all ages of humanitarian progression. The power phenomenon, the influential strength of which is felt in almost any area that life touches, had also materialized its existence through artistic compositions at certain periods.

Within a more generalized approach, the concept of power had influence whether directly or indirectly, on human beings and thus, the art, being the resultant outcome of a creative production process conducted by the artist, in many ways and for centuries. Moving from the perspective of Munci Kapani, who tends to define art as “ability to influence and control others’ behaviors”, it is possible to keep a track of the traces of this interaction (in the context of power-individual relations) down to prehistoric times. In this relation, the power can be conceptualized as anything and everything that has influential and/or convincing power on the individual and references can also be drawn from prehistoric ages. When a scan is performed across scholarly articles published hitherto, the common presumption about people’s drawing of animal figures on cave walls is noted as the will and intent of the human being as a species to gain power against another species. Moving on this presumption, it may well be said that such data engraved on cave walls are among indicators of humanitarian war against another species to gain and declare power.

Over time, with emerge of new forms of rule (i.e. religious, political and economic etc.) the influence of power on art and the artist also varied. The sanctioning power of the ruler led to creation and use of arts for the benefits and goals of the ruler. Art was exploited as a means serving religious, political and economic interests, for a long period of time. During the periods in which art was used in service of holy interests, the most major means used by artists in conveying their messages to people in their communities had been the human body. At a time when politics reshaped art into a tool of publicity, the human body was pictured or reformed in such a way to directly convey messages, in order to influence public in masses.

Forthwith upon the second half of twentieth century, the usage mode of body in arts x changed radically. The body replaced its image or form as revealed by the artist, with itself in bone and flesh as a direct art object, according to the narrations in books written on history of art. This novel form of presentation of the body, which had a revolutionary character in arts arena is not an outcome of only a search for something new or something different. Body, which was used as an object of ruling power and thus of art, then started to reveal itself with its material presence at first hand. It is observed that the artist undersigned more contemporary and radical productions on art arena, together with the ever-changing global conjuncture. The art-performing individual as the creator of art movements that lure interest with its resisting positions against various forms of rule would no longer draw its power from a guardian or protector or church or the sympathy of a dictator, but, from its free will. This liberty has not been a concept the boundaries of which were demarcated by the artist, however, it should still be regarded as a concept with excessively extended context, compared to previous times.

Key words: Art, power, body, artist

19.02.2016

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.



Gökçen Meryem KILINÇ

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Gökçen Meryem KILINÇ'ın “**Sanat, İktidar, Beden**” başlıklı tezi **19 Şubat 2016** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

Üye : Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR

Üye : Prof. Yavuz Hakan GÜRSOYTRAK

Üye : Prof. Rıdvan COŞKUN

Üye : Doç. Güldane ARAZ AY

İmza



Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

Tez danışmanım ve değerli hocam Sayın Prof. Zeliha Akçaoğlu, güveninizi ve desteğinizi Anadolu Üniversitesi'nde sürdürdüğüm öğrenim hayatım boyunca hep hissettirdiniz. Katkılarınızla, insanın kendini geliştirme ve öğrenme sürecinin, hedeflenen noktaya ulaşmak için harcanacak çabanın zorlu olmasının yanında ne kadar keyifli olduğunu gördüm. Anadolu Üniversitesi benim için sadece akademik anlamda katkı sağlayan bir kurum olmaktan fazlasıydı. Hayatı ve değerleri analiz etme yönüyle de altı yıllık bir gözlem yeri oldu benim için. Karşılaştığım için kendimi şanslı hissettiğim insanlardan biri oldunuz. Sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Sayın Prof. Rıdvan Coşkun, akademik hayatımın en önemli dönemlerinden biri olan Sanatta Yeterlilik Öğrenimim süresince güveniniz, çalışmalarına verdiğiniz destek ve önerileriniz çok değerliydi. Anadolu Üniversitesi'nde Araştırma Görevlisi olarak bulunduğum süre boyunca takip ettiğim derslerinizdeki gözlemler neticesinde kendimi pek çok konuda geliştirme şansını yakaladım. Ayrıca, küçük olasılıkları hayatımı değiştiren fırsatlara nasıl dönüştürebileceğimi sayenizde deneyimledim. Güveniniz ve desteğiniz için çok teşekkür ederim.

Sayın Prof. Melih Erdoğan, ilk kişisel sergimin başarılı bir şekilde gerçekleşmesi konusundaki desteğiniz ve çabanız için çok teşekkür ederim.

New York University öğrenim hayatımın kritik öneme sahip parçasını oluşturdu. Bu deneyim yaşanmasaydı Sanatta Yeterlilik öğrenimim süresince pek çok şey eksik kalacaktı. Yaşamama vesile olduğunuz bu müthiş tecrübe için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Değerli jüri üyeleri Sayın Prof. Yavuz Hakan Gürsoytrak, Sayın Prof. Dr. Ferhat Özgür ve Sayın Doç. Güldane Araz Ay'a Sanatta Yeterlilik Tezim konusundaki değerlendirmeleri, eleştiri ve önerileri için teşekkür ederim.

Sevgili ailem, sabrınız ve desteğiniz için size minnettarım.

Sevgili Volha Shymko, Esin Küçükbiçmen ve Gülçin Karaca'ya dostlukları ve bu yoğun süreçteki destekleri için teşekkür ederim.



Gökçen Meryem Kılınç

Mersin, 1978
Yabancı Dil: İngilizce
e-posta:
gmkilinc@gmail.com
gmkilinc@anadolu.edu.tr

ÖZGEÇMİŞ

2016> Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

2012- 2014> YÖK bursu almaya hak kazanarak, New York University'de (A.B.D.) araştırmacı olarak bulundu.

2007> Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde “Bedenin İktidar Kavramına Karşıt Bir Öge Olarak Vücut ve Performans Sanatında Kullanılması” adlı tezi ile Yüksek Lisansını tamamladı.

2003> Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Resim Öğretmenliği Bölümü'nde lisans derecesini tamamladı.

Ödül:

2012> Turgut Pura Vakfı, Resim Heykel Yarışması Mansiyon Ödülü, İzmir

Yayınlar ve Bilimsel Faaliyetler:

2011> **“Sanat, Sanatçı, Yapıt Üçgeninde Benliğin Rolü”**, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 1, Sayı 1, Kasım 2011, Eskişehir

2011> **“Tahakküm Aracı Olarak Din ve Direniş Biçimi olarak Sanat, Şirin Neşat'ın Yapıtları üzerinden Bir Okuma”**, İnönü Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Dergisi, 4-6 May 2011, Malatya

2010> **“Tüketim Nesnesi Olarak Bedenin 1950 Sonrası Dönemde Sanat Alanındaki Yorumlamaları Üzerine Bir Araştırma”**, 3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak

“Kadın”: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu, 28-30 Nisan, 2010, Konya

2011> **“Joseph Beuys ve Bir Evrim Katalizörü Olarak Sanat”**, Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, 1. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu, 27-30 Nisan, 2011, Ankara

Kişisel Sergiler:

2012> “Monolog”, Ticaret Odası Sanat Galerisi, Eskişehir

2012> “Monolog 2”, Ziraat Bankası Mithatpaşa Sanat Galerisi, Ankara

Uluslararası Katılımlı ve Yarışmalı Sergiler:

2015> Immegina Arte Fiera, Neo Art Galerisi, Grup Sergisi, Reggio Emilia, İTALYA

2014> Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları ve Öğrencileri Karma Resim ve Baskıresim Sergisi, Teknoloji Enstitüsü Sanat ve Tasarım Okulu, Changzhou, (14-19 Ekim 2014), ÇİN

2014> Immegina Arte Fiera, Neo Art Galerisi, Grup Sergisi, Reggio Emilia, İTALYA

2014> Uluslararası Karma Sergi, See Galerisi, Times Square, Broadway, New York/ABD

2013> “Creatives Rising” Sanat Sergisi, See Galerisi, New York/ABD

2013> “The Story of Creative” Sanat Sergisi, See Galerisi, New York/ABD

2013> USSEA (United States Society for Education Through Arts), “Sanatçılar Olarak Sanat Eğitimcileri” Sergisi, Forth Worth, Texas/ABD

2013> Immegina Arte Fiera, Neo Art Galerisi, Grup Sergisi, Reggio Emilia, İTALYA

2011> IV. Uluslararası Baskıresim Sergisi, MSGSÜ Tophane-i Amire Kültür Sanat Merkezi, İstanbul

2010> Digitalart La. (LACDA) Uluslararası Jürili Sergi, Los Angeles Dijital Sanatlar Merkezi, LA, ABD

2010> “Whimsical Art Exhibit” Infinity Art Jürili Uluslararası Online Sergi, <http://www.infinityartgallery.com>

2009> Infinity Art Jürili Uluslararası Online Sergi, <http://www.infinityartgallery.com>

2005> “Kadın ve Ekoloji” Mail-Art Sergisi, İstanbul

Ulusal Jürili Yarışmalı Sergiler:

2014> 72.Devlet Resim Heykel Yarışması Sergisi (Resim dalında sergileme), Ankara

2012> 71.Devlet Resim Heykel Yarışması Sergisi (Resim dalında sergileme), Ankara

2012> Küçükçekmece Belediyesi Resim Yarışması Sergisi, İstanbul

2010> Şefik Bursalı Resim Yarışması Sergisi, CER Modern, Ankara

2010> Yunus Emre Resim Yarışması Sergisi, Eskişehir

2010> Turgut Pura Resim Yarışması Sergisi, İzmir

2008> 69.Devlet Resim Heykel Yarışması Sergisi (Heykel dalında sergileme), Ankara

2008> 69.Devlet Resim Heykel Yarışması Sergisi (Resim dalında sergileme), Ankara

2008> İnönü Üniversitesi Resim Yarışması Sergisi, Malatya

2008> Turgut Pura Vakfı, Resim Heykel Yarışması Sergisi, İzmir

2007> 68. Devlet Resim Heykel Yarışması Sergisi (Resim dalında sergileme), İzmir

2007> Turgut Pura Vakfı, Resim Heykel Yarışması Sergisi, İzmir

2006> Turgut Pura Vakfı Resim Heykel Yarışması Sergisi, İzmir

2005> İnönü Üniversitesi Resim Yarışması Sergisi, Malatya

2005> 66.Devlet Resim Heykel Yarışması Sergisi (Resim dalında sergileme), Ankara

2004> “Bireysel Silahsızlanma”, Umut Vakfı Resim Sergisi, Malatya

Ulusal Karma Sergiler:

2011> “Şimdiki Zamanlar”, “Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 2010-2011 Öğrenci Projesi Sergisi”, Pera Müzesi, İstanbul

2010> Kore Savaşı’nın 60. Yılı Uluslararası Katılımlı Resim Sergisi, Yunus Emre Sanat Galerisi, Eskişehir

2010> Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi, İzmir

2009> “Yaz Karması” Resim-Baskıresim Sergisi, Eskişehir

2009> Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Resim Sergisi, Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir

2009> “20 Sanatçı” Resim Sergisi, Çekirdek Sanat Galerisi, İstanbul

2009> Öğretim Elemanları Karma Sergisi, Neo Alışveriş Merkezi Sanat Galerisi, Eskişehir

2007> “Bireysel Silahsızlanma” Resim Sergisi, Antakya

2007> Marmara Üniversitesi 50. Kuruluş Yıldönümü Resim Sergisi, İstanbul

2006> “Kullanışsız İç Problemler- Nevro 7” Yüksek Lisans Sergisi, Antakya

2005> Antakya-Şam Resim Sergisi, Antakya

2003> Resim-Heykel Sergisi, Antakya

Bienaller ve Trienaller:

2007> 1. Adana Bienali, Adana

2007> 2. Uluslararası İzmir Bienali, Buca Eğitim Fakültesi Görsel Sanatlar Buluşması, İzmir

2006> Marmara Üniversitesi 4. Uluslararası Öğrenci Trienali, İstanbul

Uluslararası Katılımlı Sanat Festivalleri:

2010> “FABRIKAARTGROUP” Sanat Festivali, Nevşehir

2008> “FABRIKAARTGROUP” Sanat Festivali, Nevşehir

Gurup Sergileri:

2013> “Grup GODE” İstanbul Sanat Fuarı, İstanbul

2012> “Group GODE”, İstanbul Sanat Fuarı, İstanbul

2011> “Periferiden Bellek Kayıtları”, LİNART Galeri, İstanbul

2011> “Group GODE”, İstanbul Sanat Fuarı, İstanbul

2010> “Group GODE”, İstanbul Sanat Fuarı, İstanbul

2009> “Bizler-Gibiler”, İstanbul Sanat Fuarı, İstanbul

Sempozyum:

2009> “İMECE” Uluslararası Katılımlı Güzel Sanatlar ve Tasarım Sempozyumu, Eskişehir

2009> “Anadolu’da Sanat Buluşması”, Resim Sempozyumu, Eskişehir

Çalıştay:

2015> **EEA15-N T** AVRUPA DEĞİŞİM AKADEMİSİ, “**Doğadan Sonra**”, NORVEÇ, 24-30 Mayıs 2015

Seminerler:

2015> “**Deneyimler**”, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü (Ocak, 2015)

2015> “**Amerikan Sanatından Bir Kesit: Federal Sanat Projesi**”, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü (16 Mart 2015)

SANAT, İKTİDAR, BEDEN

İÇİNDEKİLER

ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	vii
TEŞEKKÜR	viii
ÖZGEÇMİŞ	ix
İÇİNDEKİLER	xiv
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xvii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İKTİDAR KAVRAMI	4
1.1. İktidarın Tanımı ve İktidar Kavramı Üzerine Görüşler	4
1.1.1. İktidar Biçimleri	10
1.1.1.1. İktidar Biçimi Olarak Din	12
1.1.1.1.1. Antik Yunan ve Roma	12
1.1.1.1.2. Hristiyanlıkta Ruhban Sınıfı ve Din ile Siyasetin Uzlaşımı	14
1.1.1.2. Siyasal İktidar	16
1.1.1.2.1. Monarşi ve Kralın Ölümsüz Bedeninde Somutlaşan Siyasal İktidar.....	20
1.1.1.2.2. Siyasal İktidarın İdeolojilerle Değişen Yüzü	24
1.1.1.2.3. Feminist İdeoloji	28
1.1.1.3. Ekonomik İktidar	31

İKİNCİ BÖLÜM

1. BEDEN.....	35
1.1.Antik Çağdan Günümüze Değişen Beden Algısı	37
1.1.1. Antik Yunan ve Roma	37
1.1.2. Ortaçağ	42
1.1.3. Rönesanstan Modernizme Değişen Beden	45
1.1.4. Yabancı: Modern Dönemin Bedeni.....	51
1.1.4.1.Totaliter Rejimlerde Beden.....	53
1.1.5. Postmodern Dönemde Beden	58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1. SANAT İKTİDAR BEDEN İLİŞKİSİ	62
1.1.Dinsel İktidar Sanat, Beden	62
1.1.1. Tanrıça Kibele, Kültü ve Tasvirleri	64
1.1.2. Din Ekseninde Biçimlenen Sanat ve Araç Olarak Beden	69
1.1.2.1. Kutsalların Bedenleri	69
1.1.2.2. Hristiyan Sanatı ve Kutsalların Bedenleri	82
1.1.2.3. Sekülerizm ve Kutsalların Bedenleri	99
1.2. Siyasal İktidar, Sanat, Beden	112
1.2.1. İktidardakinin Değişen Yüzü: Portreler	113
1.2.2. Ulus Devlet ve Sanatta Bedenin Siyasi Rolü	127
1.2.2.1. Totaliter Rejimlerde Beden	134
1.2.2.1.1. Estetize Edilmiş Politika ve Dejenere Sanat	134
1.2.2.1.2. Sanatçı-Siyasetçi Tarafından Yeniden İnşa Edilen Toplumsal Bedeni: Faşizmin Bedeni.....	145
1.2.3. Kişisel Olanın Politikası Üzerine	153
1.2.4. Toplumsal Cinsiyet.....	157

1.2.5. Yeniden İnşa Edilen Bedenler: Post-Human/Siborg Bedenler.....	163
1.2.6. Ne Siyah Ne Beyaz: 21. Yüzyılın Beden İdealizasyonu: Melez	168
1.2.7. Diana Arbus'un Aristokratları	170
1.3. Ekonomik İktidar Sanat, Beden.....	174
1.3.1. Devlet Destekli Sanat: Federal Sanat Projesi	176
1.3.2. Tüketim Toplumunun Sanatsal Karşılığı: Pop Art'ın Bedenleri	181
1.3.3. Beş Para Etmez Bedenden Yatırım Aracı Olan Performatif Bedene	186
1.3.4. Post-Fordist Sistemde Yaratıcı İş Gücü Olarak Sanatçının Bedeni	190
SONUÇ	195
KAYNAKÇA.....	198

GÖRSELLER LİSTESİ

Sayfa no

- Görsel 1.** Abraham Bosse, “Thomas Hobbes’in Leviathan22
adlı kitabında yer alan illüstrasyon”, 1651.Yeri bilinmiyor.
Kaynak:<http://humanistlife.org.uk/2014/10/01/in-defence-of-humanist-morality/>
(Erişim Tarihi: 10.10. 2014)
- Görsel 2.** Sanatçı bilinmiyor, “Lillian Russel”, 1904.....49
Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Lillian_Russell
(Erişim Tarihi: 21. 11.2014)
- Görsel 3.** “Willendorf Venüsü”, M.Ö.25.000,66
Viyana Doğa Tarihi Müzesi, Avusturya
Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Willendorf_Venüsü
(Erişim Tarihi:21. 02.2013)
- Görsel 4.** “Laussel Venüsü”, M.Ö.23.000, Musée d'Aquitaine, Fransa.....66
Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Venus_of_Laussel
(Erişim Tarihi:21.02.2013)
- Görsel 5.** “Kibele figürini”, M.Ö. 7000-6500,67
Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara
Kaynak: <http://karmahaskickedmyass.wordpress.com/2010/09/28/anadolu-medeniyetleri-muzesi-ankara/>
(Erişim Tarihi:20.02.2013)
- Görsel 6.** Sanatçı bilinmiyor, “Kouros heykeli”,71
M.Ö.590-580, Metropolitan Müzesi, NY
Kaynak:<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/32.11.1>
(Erişim Tarihi:25.03.2013)
- Görsel 7.**Myron, “Disk atan adam”, (“Discobolus”), (Roma kopyası).....73
(Orjinali yaklaşık M.Ö. 460-450, Yunan), Mermer, Yükseklik: 1.7 m.
The British Museum, İngiltere
Kaynak:http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=8760&partId=1
(Erişim Tarihi:25.03.2015)
- Görsel 8.** Polykleitos, “Mızrak taşıyıcı” (“Doryphoros”), (Roma kopyası)73
(Orjinali yaklaşık M.Ö. 440 Yunan’da yapıldı), Mermer, Yükseklik: 2.12 m.
Naples National Archaeological Museum, İtalya
Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/Doryphoros>
(Erişim Tarihi:25.03.2015)

- Görsel 9.** Praksiteles, “Hermes ve Çocuk Dionysus”, M.Ö. 340,74
Archaeological Museum of Olympia, Yunanistan.
Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Praksiteles>
(Erişim Tarihi:26.03.2013)
- Görsel 10.** Fidias/Phedias, “Athena Parthenos”, M.Ö. 447-432 dolayları,.....76
National Archaeological Museum of Athens, Yunanistan
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Athena_Parthenos
(Erişim Tarihi:26.03.2013)
- Görsel 11.** Philippe Galle, “Maarten van Heemskerck’in çizimlerinden.....77
yaptığı resim, 1572
Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Zeus_Heykeli
(Erişim Tarihi:27.03.2013)
- Görsel 12.** Praksiteles, “Apollo Belvedere”, M.Ö.120,.....78
Vatican Museum, İtalya
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Apollo_Belvedere
(Erişim Tarihi:27.03.2013)
- Görsel 13.** Praksiteles, “Knidos Afroditisi”, M.Ö.4.yüzyıl,79
Vatikan Museum, İtalya.
Kaynak: <http://birgunbiryerde.blogspot.com.tr/2013/10/tum-caglarin-en-guzel-heykeli-knidos.html>
(Erişim Tarihi:28.03.2013)
- Görsel 14.** Sanatçı bilinmiyor, “Musa bir kayadan su fışkırtıyor”,82
M.S. 245-256 dolayları, Suriye
Kaynak: Gombrich, 2002:127
(Erişim Tarihi:04.04.2014)
- Görsel 15.** Sanatçı bilinmiyor, “İsa heykeli”, M.Ö. 560-570,.84
Acropolis Museum, Yunanistan
Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/File:ACMA_Moschophoros.jpg
(Erişim Tarihi:.05.04.2013)
- Görsel 16.** Sanatçı bilinmiyor, “İyi Kılavuz İsa”, 3. yüzyıl,.84
St. Priscilla Katakompı, Roma
Kaynak: http://www.intothedeepblog.nrt/2011_05_01_archive.
(Erişim Tarihi:.23.05.2014)
- Görsel 17.** Sanatçı bilinmiyor, “İsa ve Meryem”, M.Ö. 528,.....87
Commodilla Katakompı, Roma
Kaynak: <http://tomaselli.wiki.ccsd.edu/Byzantium>
(Erişim Tarihi:.23.07.2014)

- Görsel 18.** Sanatçı bilinmiyor, “İsa ve Meryem”, 13.yüzyıl, Yer bilinmiyor.....87
Kaynak: <https://madonnaandchild.wordpress.com/jasons-essay/>
(Erişim Tarihi:24.05.2013)
- Görsel 19.** Giotto de Bondone, “Ağıt”, 1305, Scrovegni Şapeli, İtalya.....89
Kaynak: <http://www.artmuseums.com/giotto.htm#.VnxvdPmLSt8>
(Erişim Tarihi:12.06.2014)
- Görsel 20.** Boticelli, “Narlı Madonna”, 1487,90
Galleria Degli Uffizi, Floransa
Kaynak: http://www.wga.hu/html_m/botticel/22/40pomegr.html
(Erişim Tarihi:23.08.2013)
- Görsel 21.** Raffaello Sanzio, “Tapınakta Sunum” 1502-03,91
Pinacoteca, Vatikan.
Kaynak: http://www.wga.hu/html_m/r/raphael/1early/04oddi3.html
(Erişim Tarihi:05.05.2014)
- Görsel 22.** Pontormo, “Çarmıhtan İndiriliş”, 1525-28,.....94
Santa Felicita Kilisesi, Floransa.
Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/Pontormo>
(Erişim Tarihi:03.12.2014)
- Görsel 23.** El Greco, “Diriliş”, 1605-1610, Museo del Prado, Madrid.....94
Kaynak: <http://www.elgreco.net/resurrection.jsp>
(Erişim Tarihi:23.04.2014)
- Görsel 24.** Bartolome Esteban Murillo, “Kutsal Meryemin Lekesiz Gebeliği”,.....95
yaklaşık 1678, Museo del Prado, Madrid, İspanya
Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/bartolome-esteban-murillo/immaculate-conception-of-the-escorial>
(Erişim Tarihi:14.04.2014)
- Görsel 25.** Rembrandt Harmenszoon van Rijn, “Çarmının Yükselişi”, 1633,.....97
Alte Pinakothek, Münih
Kaynak: http://www.wga.hu/html_m/r/rembrand/12passio/01passio.html
(Erişim Tarihi:04.12.2014)
- Görsel 26.** Rembrandt Harmenszoon van Rijn, “Çarmıhtan İndirme”, 1633,.....97
Alte Pinakothek, Münih
Kaynak: http://www.wga.hu/html_m/r/rembrand/12passio/02passio.html
(Erişim Tarihi:05.02.2014)
- Görsel 27.** Caravaggio, “Bakirenin Ölümü”, 1602-06, Louvre, Paris.....98
Kaynak: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/caravagg/07/45death.html>
(Erişim Tarihi:05.09.2014)

- Görsel 28.** Andres Serrano, “Piss Christ”, 1987101
Kaynak:<http://blogs.artinfo.com/artintheair/2013/12/25/a-brief-history-of-piss-christ/>
(Erişim Tarihi: 04.02.2014)
- Görsel 29.** Andres Serrano, “Acıma”, 1985.....102
Kaynak:https://culturieuse.files.wordpress.com/2015/03/re02_anse-pieta_1985.jpg
(Erişim Tarihi: 04.02.2014)
- Görsel 30.** Andres Serrano, “Morg”, 1992.....103
Kaynak:http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid=424202827&gid=424202827&cid=118026&wid=425109643&page=1
(Erişim Tarihi:04.02.2014)
- Görsel 31.** Andres Serrano, “Öteki İsa”, 2001.....104
Kaynak:<http://www.phillips.com/detail/ANDRESSERRANO/NY040110/81?fromSearch=Andres%20serrano&searchPage=1>
(Erişim Tarihi:04.05.2014)
- Görsel 32.** Chris Ofili, “Kutsal Bakire Meryem”, 1996106
Kaynak:http://www.artspace.com/magazine/art_101/close_look/close_look_chris_ofili-52128
(Erişim Tarihi:23.08.2014)
- Görsel 33.** George Tooker, “Akşam Yemeği”, 1963,.....107
Memorial Art Gallery of the University of Rochester Koleksiyonu
Kaynak: Witness, Art and Civil Rights in The Sixties. 2014:140 Brooklyn Museum, NY
- Görsel 34.** George Tooker, “Siyah Melek”, 1996, Pennsylvania107
Academy of the Fine Arts Koleksiyonu
Kaynak: <http://americamagazine.org/issue/683/fine-arts/beyond-protest>
(Erişim Tarihi:01.02.2014)
- Görsel 35.** David LaChapelle, “Son Akşam Yemeği”, 2003.....109
Kaynak:<http://www.davidlachapelle.com/series/jesus-is-my-homeboy/>
(Erişim Tarihi:04.08.2014)
- Görsel 36.** Leon Ferrari, “Batılı ve Hristiyan Medeniyet”, 1965,111
Walker Art Center, Minneapolis
Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/leon-ferrari/western-christian-civilization-1965>
(Erişim Tarihi:09.12.2014)
- Görsel 37.** Sanatçı bilinmiyor, “Prima Porta Augustus’u”, M.Ö. 20,115
Vatikan Müze ve Galerileri, Vatikan
Kaynak:<http://www.romanemperors.com/images/14-prima-porta-vatican.jpg>
(Erişim Tarihi:04.02.2013)

- Görsel 38.** Sanatçı bilinmiyor, “Marcus Aurelius’un Atlı Heykeli”,116
M.S.164-66, Musei Capitolini, Roma, İtalya
Kaynak:<http://art-through-the-ages.tumblr.com/post/18911905972/equestrian-statue-of-marcus-aurelius-from-rome>
(Erişim Tarihi:12.03.2014)
- Görsel 39.** Sanatçı bilinmiyor, “İmparator Justinyen’in Maiyeti”, 548,.....117
San Vitale Kilisesi, Ravenna, İtalya
Kaynak:<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/byzantium-and-islam/blog/topical-essays/posts/san-vitale>
(Erişim Tarihi:05.11.2013)
- Görsel 40.** Giuseppe Archimboldo, “Vertumnus olarak II. Rudolf”,.....118
1590, Skoklosters Slott, Balsta, İsveç
Kaynak:<http://www.wikiart.org/en/giuseppe-arcimboldo/vertumnus-emperor-rudolph-ii>
(Erişim Tarihi:04.12.2013)
- Görsel 41.** Jacques-Louis David, “İmparator Napoleon Tuileries’deki Çalışma Odasında”, 1812, National Galeri of Art, Washington, DC119
Kaynak:<http://www.kunstkopie.nl/a/david-jacques-louis.html>
(Erişim Tarihi:02.12.2014)
- Görsel 42.** Resçetnikov, “Stalin Ofisinde”, Tuval üzerine yağlıboya, 1948.....119
Kaynak:<http://www.gallart.ru/eng/expozition/memory/307/3560.html>
(Erişim Tarihi:16.02.2014)
- Görsel 43.** Vladamir Serov, “Lenin’i Ziyaret Eden Köylü Ricacılar”,121
1950, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova
Kaynak: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000029/st007.shtml>
(Erişim Tarihi:04.02.2014)
- Görsel 44.** Boris Karpov, “Stalin’in Portresi”, 1949. Yeri bilinmiyor.....121
Kaynak: Burke,P. 2009: s:81
- Görsel 45.** Benjamin West, “General Wolf’un Ölümü”,122
1770, National Gallery of Canada,Ottawa
Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/The_Death_of_General_Wolfe
(Erişim Tarihi:09.02.2014)
- Görsel 46.** Jacques-Louis David, “Marat’ın Ölümü”,122
1793, National Gallery of Canada,Ottawa
Kaynak:http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Death_of_Marat_by_David.jpg
(Erişim Tarihi:02.03.2014)

- Görsel 47.** Shephard Fairey, “Seçim kampanyası için hazırlanmış.....123
reklam afişi”, Colorado
Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Shepard_Fairey#mediaviewer/File:Barack_Obama_Hope_poster.jpg
(Erişim Tarihi:08.12.2014)
- Görsel 48.** Shephard Fairey, “Colorado’daki bir binaya123
asılmış poster”, Colorado
Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Shepard_Fairey#mediaviewer/File:Shepard_Fairey_Obama_Poster_in_Denver_Colorado.jpg
(Erişim Tarihi:08.12.2014)
- Görsel 49.** Scott Scheidly, “Barack Obama” (Pink serisinden).....125
Kaynak:<http://www.flounderart.com/#!/work/pink/barack-obama>
(Erişim Tarihi:02.08.2014)
- Görsel 50.** Scott Scheidly, “Playboy Hitler” (Pink serisinden).....125
Kaynak:<http://www.flounderart.com/#!/work/pink/playboy-hitler>
(Erişim Tarihi:02.08.2014)
- Görsel 51.** Hurbert Lanziger, “Sancakta Hitler”, 1934-36.....126
US Army Center of Military History, Washington, DC
Kaynak:<http://www.ushmm.org/information/press/press-kits/traveling-exhibitions/state-of-deception/hubert-lanzinger-der-bannertraeger-the-standard-bearer>
(Erişim Tarihi:13.04.2013)
- Görsel 52.** Jacques Louis David, “Horaslıların Yemini”,129
1784, Louvre Müzesi, Paris
Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Horas_Karde%C5%9Flerin_Yemini
(Erişim Tarihi:09.12.2013)
- Görsel 53.** Eugene Delacroix, “Halka Önderlik Eden Hürriyet”,.....130
1830, Louvre, Paris
Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Halka_Yol_G%C3%B6steren_%C3%96zg%C3%BCr%C3%BCk
(Erişim Tarihi: 09.12.2013)
- Görsel 54.** Jean Louis Theodore Gericault, “Medusanın Salı”,131
1818-1819 Louvre, Paris
Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Medusa%27n%C4%B1n_Salı%C4%B1
(Erişim Tarihi: 09.12.2013)
- Görsel 55.** Francisco de Goya, “Savaşın Felaketleri”, 1810,132
National Galleries, İskoçya
Kaynak:[https://tr.wikipedia.org/wiki/Sava%C5%9Fın_Felaketleri#/media/File:Goya-Guerra_\(39\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sava%C5%9Fın_Felaketleri#/media/File:Goya-Guerra_(39).jpg)
(Erişim Tarihi:05.04.2014)

- Görsel 56.** Jake ve Dinos Chapman, “Ölüme Karşı Cesur Davranışlar”,133
1994 Yeri bilinmiyor.
Kaynak:http://www.saatchigallery.com/artists/jake_dinos_chapman.htm?section_name=artists_in_previous_exhibitions
(Erişim Tarihi: 05.04.2014)
- Görsel 57.** “Dejenere Sanat Sergisi”, Münih, 1937.....135
Kaynak:<http://www.redwedgemagazine.com/essays/entartete-kunst-modern-art-and-nazi-germany>
(Erişim Tarihi:07.02.2014)
- Görsel 58.** “Büyük Alman Sanatı Sergisi”, Münih, 1937.....136
Kaynak:http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2075
(Erişim Tarihi: 07.02.2014)
- Görsel 59.** Emil Nolde, “Çarmıha Gerilme”, 1912,138
Stiftung Seebull - Berlin, Almanya
Kaynak:
http://www.artfactory.org/art_appreciation/art_movements/expressionism.htm
(Erişim Tarihi:03.05.2014)
- Görsel 60.** Marc Chagall, “Beyaz Çarmıha Gerilme”, 1938,139
Art Institute of Chicago, A.B.D.
Kaynak:<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/59426>
(Erişim Tarihi: 03.05.2014)
- Görsel 61.** Adolf Hitler , “Meryem ve İsa”, 1913, Yeri bilinmiyor.....140
Kaynak: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HitlerMaryWithJesus.jpg>
(Erişim Tarihi:03.02.2014)
- Görsel 62.** Richard Heymann, “Alman Anne” 1937,.....141
Deutsches Historisches Museum, Berlin
Kaynak: <https://iamachild.wordpress.com/2011/05/03/richard-heyman-1900-1973-german/>
(Erişim Tarihi: 03.02.2014)
- Görsel 63.** Richard Heymann, “Verimlilik” 1943,141
Eserin teknik ve yer bilgisi mevcut değil.
Kaynak:http://www.germanartgallery.eu/en/Webshop/0/product/info/Richard_Heymann_Tr%C3%A4umende&id=119
(Erişim Tarihi: 03.02.2014)
- Görsel 64.** Ivo Saliger, “Paris’in Seçimi”, 1938-1939 ,142
Özel koleksiyon, Almanya.
Kaynak:<http://www.painting-history.com/nazi-paintings.htm>
(Erişim Tarihi: 03.02.2014)

- Görsel 65.** Oskar Martin Amorbach, “Tohum Ekici”, 1937,143
Peissenberg, Ernst Reinhold/Artothek, Almanya
Kaynak:<http://www.paraphiliamagazine.com/periodical/the-triumph-of-degenerate-art/>
(Erişim Tarihi:04.02.2014)
- Görsel 66.** Thomas Hart Benton, “Tohum Ekiciler”, Tuval üzerine143
tempera ve yağlıboya, 1942, State Historical Society of Missouri, Colombia, Missouri
Kaynak: http://www.theartstory.org/artist-benton-thomas-hart-artworks.htm#pnt_6
(Erişim Tarihi: 04.02.2014)
- Görsel 67.** John Heartfield, “Yaşasın, Tereyağının Hepsı Bitmiş!”,144
1935, Yeri bilinmiyor.
Kaynak:<http://presentationhousegallery.org/exhibition/the-photomontages-of-john-heartfield-hurray-the-butter-is-gone/>
(Erişim Tarihi:07.02.2014)
- Görsel 68.** Alesandro Bruschetti, “Faşist Sentez”, 1935.....146
154.9 x 281.6 cm, Wolfsonian FIU Museum, Florida
Kaynak:<http://www.wolfsonian.org/explore/collections/sintesi-fascista-fascistsynthesis>
(Erişim Tarihi:14.05.2014)
- Görsel 69.** Renato Bertelli, “Mussolini’nin Kesintisiz Profili” 1933.....147
Imperial War Museum, Londra.
Kaynak:<http://www.wolfsonian.org/explore/collections/profilo-continuo-del-duce-continuous-profile-duce>
(Erişim Tarihi:19.07.2014)
- Görsel 70.** İlya Repin, “Volga Üzerinde Mavna Çekicileri”, 1870-73.150
State Russian Museum, St.Petersburg, Rusya.
Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Barge_Haulers_on_the_Volga
(Erişim Tarihi:03.02.2014)
- Görsel 71.** Tatyana Yablonskaya, “Ekin”, 1949, Yeri bilinmiyor.....151
Kaynak: http://garinbakerart.blogspot.com.tr/2012_11_01_archive.html
(Erişim Tarihi:12.05.2014)
- Görsel 72.** Vera Mukhina, “Fabrika İşçisi ve Kolektif –Çiftlik Kadını”,.....151
1937, Russian Exhibition Centre, Moskova
Kaynak:http://www.learn.columbia.edu/courses/russianart/images/medium/KIAER_120902_07.jpg
(Erişim Tarihi:03.02.2014)
- Görsel 73.** Isaak Brodsky, “Smolnyi’de Lenin”, 1930, The State152
TretyakowGallery, Rusya
Kaynak:http://www.tretyakovgallery.ru/en/collection/_show/image/_id/331
(Erişim Tarihi:09.09.2014)

- Görsel 74.** Aleksandr Gerasimov, Stalin in 16. Komunist Parti152
Kongresi’ndeki konuşması için taslak, 1933
Kaynak: <http://www.liveinternet.ru/users/2858488/tags/%F1%F2%E0%EB%E8%ED/>
(Erişim Tarihi:08.11.2014)
- Görsel 75.** Vladimir Ilyich, “Lenin’in Heykelinin Yıkılışı”,153
1990, Romanya
Kaynak: <http://www.theepochtimes.com/n3/1146036-laszlo-tokes-the-man-who-started-the-romania-romanian/>
(Erişim Tarihi:05.12.2014)
- Görsel 76.** Vladimir Ilyich, “Lenin’in Heykelinin Yıkılışı”,153
1990, Romanya
Kaynak: <http://www.theepochtimes.com/n3/1146036-laszlo-tokes-the-man-who-started-the-romania-romanian/>
(Erişim Tarihi: 05.12.2014)
- Görsel 77.** Ana Mendieta, “Rape Scene” (Tecavüz sahneleri),154
Performans, 1973
Tate Museum, Londra
Kaynak: <https://thestereoscopiceye.wordpress.com/2013/10/10/one-post-two-voices-on-francesca-woodman-and-ana-medieta/>
(Erişim Tarihi:06.11.2015)
- Görsel 78.** Coco Fusco ve Gomez-Pena, “Beyaz Ayı ve Keşfedilmemiş155
İki Kızılderilinin Batı’yı Ziyareti”, 1992-1994
Kaynak: <http://cocofusco.com>
(Erişim Tarihi:07.11.2015)
- Görsel 79.** Coco Fusco ve Gomez-Pena, “Beyaz Ayı ve Keşfedilmemiş155
İki Kızılderilinin Batı’yı Ziyareti”, 1992-1994
Kaynak: <http://cocofusco.com>
(Erişim Tarihi: 07.11.2015)
- Görsel 80.** Richardo Gamboa, “Bir gün değil”, 2013.....156
Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=2vDiYL_1H-M
(Erişim Tarihi: 07.11.2015)
- Görsel 81.** Richardo Gamboa, “Bir gün değil”, 2013.....156
Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=2vDiYL_1H-M
(Erişim Tarihi: 07.11.2015)
- Görsel 82.** Claude Cahun, “İsimsiz”, 1921.....161
Kaynak: <https://www.moma.org/learn/momalearning/claude-cahun-untitled-c-1921>
(Erişim Tarihi: 001.01.2016)

- Görsel 83.** Frida Kahlo, “Otoportre” 1940, Museum of Modern Art, NY.....161
Kaynak: <http://www.fridakahlo.org/self-portrait-with-cropped-hair.jsp#prettyPhoto>
(Erişim Tarihi: 02.01.2016)
- Görsel 84.** Cindy Sherman, “İsimsiz 132”, 1984.....162
Kaynak: <http://www.webexhibits.org/colorart/sherman.html>
(Erişim Tarihi: 02.01.2016)
- Görsel 85:** Orlan, “Azize Orlan’ın reenkarnasyonu”, 1990.....164
Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/419960733980563773/>
(Erişim Tarihi: 01.02.2016)
- Görsel 86.** Stelarc, “Koldaki Kulak”, 2007.....165
Kaynak: <http://stelarc.org/?catID=20242>
(Erişim Tarihi: 01.02.2016)
- Görsel 87.** Neil Harbission, “Elektronik göz ile Neil Harbission”, 2004.....167
Kaynak: <http://www.rawscience.tv/cyborg-foundation/>
(Erişim Tarihi: 03.02.2016)
- Görsel 88.** “Lupiya Nyongo’nun portresi/50 Most Beautiful”,.....169
People Magazin Dergisi Kapağı
Kaynak: http://www.people.com/people/package/article/0,,20360857_20809287,00.html
(Erişim Tarihi: 09.11.2015)
- Görsel 89.** “Amerika’nın Yeni Yüzü”, Time Dergisi Kapağı.....169
Kaynak: <http://content.time.com/time/covers/0,16641,19931118,00.html>
(Erişim Tarihi: 08.11.2015..)
- Görsel 90.** Diane Arbus, İsimsiz, Fotoğraf.....171
Kaynak: <http://erickimphotography.com/blog/2012/10/15/11-lessons-diane-arbus-can-teach-you-about-street-photography/>
(Erişim Tarihi: 11.11.2015)
- Görsel 91.** Diane Arbus, İsimsiz, Fotoğraf.....171
Kaynak: <http://erickimphotography.com/blog/2012/10/15/11-lessons-diane-arbus-can-teach-you-about-street-photography/>
(Erişim Tarihi: 11.11.2015)
- Görsel 92.** Diane Arbus, İsimsiz, Fotoğraf.....172
Kaynak: <http://erickimphotography.com/blog/2012/10/15/11-lessons-diane-arbus-can-teach-you-about-street-photography/>
(Erişim Tarihi: 11.11.2015)

- Görsel 93.** Diane Arbus, İsimsiz, Fotoğraf.....172
Kaynak:<https://robertacucchiaro.wordpress.com/2012/07/25/shock-art-and-diane-arbus/>
(Erişim Tarihi: 11.11.2015)
- Görsel 94.** Diane Arbus, “Sandalyede Maskeli Kadın”, Fotoğraf, 1970.....173
Kaynak:<http://www.americansuburbx.com/2012/07/robert-coles-on-diane-arbus-and-eugene-smith-1977.html>
(Erişim Tarihi: 11.11.2015)
- Görsel 95.** Seymour Fugel, “Endüstriyel Hayat”, 1941, Health and178
Human Services Building, Washington. D.C.
Kaynak: <http://www.artofseymourfogel.com/murals>
(Erişim Tarihi:14.10.2015)
- Görsel 96.** Harry Stenberg, “İnşaatçılar”, 1935-36, The British Postal178
Museum & Archive, Londra
Kaynak: <http://www.english.illinois.edu/maps/depression/artgallery.htm>
(Erişim Tarihi:15.10.2015)
- Görsel 97.** Ben Shahn, Roeselvelt Duvar resmi eskizi, 1936,179
Jewish Museum, NY
Kaynak:<http://www.english.illinois.edu/maps/depression/artgallery.htm>
(Erişim Tarihi: 15.10.2015)
- Görsel 98.** Mark Rothko, “Subway”, 1937, National Gallery of Art, DC.....180
Kaynak: <http://www.liveinternet.ru/users/4257562/post352012404/>
(Erişim Tarihi: 15.10.2015)
- Görsel 99.** Thomas Hart Benton, “Kansas City”, 1936, Missouri State180
MuseumMissouri, A.B.D
Kaynak:<http://backthen-magna.blogspot.com.tr/2010/07/art-gallery-great-depression.html>
(Erişim Tarihi: 15.10.2015)
- Görsel 100.** Andy Warhol, “Araba Kazası”, 1963, MOMA, NY.....182
Kaynak: <http://www.moma.org/collection/works/79223>
(Erişim Tarihi:21.11.2015)
- Görsel 101.** Andy Warhol, “Yirmibeş Renkli Marilyn”, 1962, MOMA, NY.....183
Kaynak: <http://themodern.org/collection/twentyfive-colored-marilyns/1137>
(Erişim Tarihi: 21.11.2015)

- Görsel 102.** Roy Lichtenstein, “Umutsuz”, 1963, Fine Arts Museum Basel, İsviçre.184
Kaynak:<http://www.wikiart.org/en/roy-lichtenstein/hopeless-1963>
(Erişim Tarihi: 21.11.2015)
- Görsel 103.** Roy Lichtenstein, “Tabanca”, 1968, MOMA, NY.....184
Kaynak: <http://www.moma.org/collection/works/80053?locale=en>
(Erişim Tarihi: 21.11.2015)
- Görsel 104.** Richard Hamilton, “Günümüz evlerini Bu Kadar Farklı ve185
Çekici Yapan Nedir?”, 1956, TATE Museum, Londra
Kaynak:<http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2011/september/13/richard-hamilton-father-of-pop-art-1922-2011/>
(Erişim Tarihi: 21.11.2015)
- Görsel 105.** George Grosz, “Berlin’de Dada performası sırasında”, 1918187
Kaynak:<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/you-nourish-yourself-everything-you-hate>
(Erişim Tarihi:18.11.2015)
- Görsel 106.** Chris Burden, “Shoot”, Performans, 1971188
Kaynak:www.openculture.com
(Erişim Tarihi:19.11.2015)
- Görsel 107.** Chris Burden, “Trans-fixed”, 1974.....188
Kaynak: <http://wtfarthistory.com/post/14868420227/crucified-on-a-volkswagen-beetle>
(Erişim Tarihi: 19.11.2015)
- Görsel 108.** Marina Abramoviç, “Sanatçı Burada”, 2010.....189
Kaynak:https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/images/what_is_perf.jpg
(Erişim Tarihi: 22.11.2015)
- Görsel 109.** Jeff Koons, “Cennetten Çıkma”, 1989.....192
Kaynak:<http://www.jeffkoons.com/artwork/made-in-heaven>
(Erişim Tarihi:20.11.2015)
- Görsel 110.** Jeff Koons, “Michael Jackson and Bubbles”, 1988.....193
Kaynak:<http://www.jeffkoons.com/artwork/banalities/michael-jackson-and-bubbles>
(Erişim Tarihi: 20.11.2015)
- Görsel 111.** Damien Hirst, “Tanrı Aşkına”, 2007, White Cube, Londra.....193
Kaynak:<http://www.damienhirst.com/news/2015/ftlog-astrup>
(Erişim Tarihi: 21.11.2015)

GİRİŞ

Problem: Aşağıdaki sorular araştırmanın problemini oluşturmaktadır:

1. Antik Yunan Uygarlığı'ndan günümüze kadar olan süreçte, her dönemin uygarlığının mevcut yönetim biçimi, siyaset anlayışı, toplumsal, ekonomik, dini yapısı, kısaca o uygarlığı var eden ve biçimlendiren etkenlerinin, insan için pek çok anlamda belirleyici ve yönlendirici olduğunu düşünmek olası mıdır?
2. Toplumun her kesimindeki insanlar gibi toplumsal yaşamın bir üyesi olan sanatçı, mevcut bu yapılanmalardan ne biçimde etkilenir? Bu etkilenim sanat eserinin oluşumunda nasıl bir değiştirici, dönüştürücü ya da biçimlendirici güce sahiptir?
3. Dönemlerindeki egemen yapıların anlayışlarından etkilenen sanatçıların yapıtları hangi dönemlerde etkileşim içinde olduğu yapılara hizmet ederken, hangi dönemlerde sanatçılar eserlerini iktidara muhalif bir tavırla var edebilmişlerdir?
4. Bedenin ana figür olarak kullanıldığı yapıtlardan hareketle iktidarın beden, sanat ve sanatçı üzerindeki etkisi ne şekilde farklılık göstermiştir?

Amaç: Bu çalışma, sanatçı ve sanat eseri aracılığıyla insan bedeni üzerindeki iktidar izlerinin tespit edilmesini amaçlamaktadır. Araştırma kapsamında aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır:

1. İktidarın sanat üzerindeki etkisi nedir ve ne orandadır?
2. Antik Yunan Uygarlığı'ndan başlayarak günümüze kadar olan süreçte iktidar biçimleri sanatçıların üretimini nasıl etkilemiştir?
3. Sanat eserlerinde bedenin ele alınış biçimi, mevcut iktidar anlayışları çerçevesinde nasıl farklılaşmıştır?

Önem: Sanatçıların sanatsal problematiğinin ne olduğu ve onları eser üretmeye iten şeylerin neler olduğu gibi sorulara verilecek cevaplar, hangi dönemde ve hangi sanatçı tarafından yapılmış olursa olsun, sanat eserinin daha iyi anlaşılması bakımından kritik öneme sahiptir. Yanıtı bulunan her soru ile yapıta yeniden bakıldığında, ele alınan eser

yalnızca biçimsel ve teknik analizlerin değerlendirilmesiyle sınırlı kalmayacak, sanatçıya, esere ve dolayısıyla döneme dair detayların ortaya çıkmasını sağlayacaktır.

Bu araştırma, eserin, var edildiği dönem içinde, etkilendiği iktidar biçimlerinin referans alınarak analiz edilmesi fikrinden doğmuştur. İktidar bedene işleyen, onu yöneten, yönlendiren, kimi zaman yeniden yapılandıran özellikte bir mekanizmalar bütün olarak düşünülmektedir. Dolayısıyla, sanatçı birey için de, sanatsal üretimini etkileyen bir güç olarak var olabilmektedir. Bedenin, görsel sanatlar bağlamında analiz edilerek araştırılması, araştırmacı için tez kapsamındaki dönemlerin görsel birer veri sağlaması ve belge niteliğinde olması bakımından önemlidir.

Öte yandan konuya örnek oluşturacak yapıt ve literatür temel kaynak kabul edilerek, bedende meydana gelen değişimlerin (biçimsel ve içerik anlamında), dönüşümlerin biçimleri ve evrelerinin incelenmesinin, çağımızın beden politikalarının daha iyi anlaşılmasına yardımcı olması beklenmektedir. Aynı zamanda, bu amaçla yola çıkıldığında, izleyici, yapıtla ilgili olarak, görünenin ötesinde sanatsal oluşumunun alt katmanlarına ulaşır. Bu yaklaşım, araştırma sürecinde ele alınan dönemlerin ve o dönemde var olan eserlerin anlaşılması bağlamında da önem taşımaktadır. Böylece, kimi zaman geçmiş referans alan bugünün sanatının kavranılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Varsayımlar: Bu çalışmada aşağıdaki varsayımlardan hareket edilmiştir.

1. İktidar, çeşitli özellikteki yapıların birbirine eklenmesi ile işlerlik kazanan bir mekanizmadır. Kavram aynı zamanda, döneme bağlı olarak dinsel, siyasal ve ekonomik olarak sınıflandırılabilen iktidar biçimlerinin her birinin ağırlıklı olarak farklı dönemlerde tek başlarına ya da birlikte toplumsal yaşam üzerinde egemenliği sürdürdüğü olgudur.
2. İktidar biçimleri, beden üzerinde çeşitli şekillerde ve etkilerde yaptırıma sahiptir.
3. İktidarın beden üzerindeki hakimiyetinden ve etkilerinden bahsetmek, sanat ve sanat eserlerindeki referanslar ve literatür kaynak gösterilerek öne sürülebilir.
4. Uygarlıklar ya da dönemlerin mevcut iktidar anlayışlarını ve etkilerini sanat yapıtları üzerinden okumak mümkün olabilir.

Sınırlılıklar: Araştırma, Antik Yunan Uygarlığı'ndan günümüze kadar olan süreci kapsayacak şekilde, ağırlıklı olarak Avrupa ve Amerika'daki sanatsal oluşumlar üzerinden verilecek örneklerle sınırlandırılmıştır. İktidar kavramının bedenle olan ilişkisi, öncelikle resim sanatı üzerinden analiz edilecek, heykel, performans, video art, fotoğraf ya da reklam imgelerine de araştırmada ihtiyaç duyulduğu oranda yer verilecektir. Sosyoloji, felsefe, tarih gibi alanlara, konuyla ilgili kuramsal yapının güçlendirilmesi amacıyla başvurulacaktır. Araştırmadaki kimi güncel örnekler, araştırmacının New York eyaletinde bulunarak gerçekleştirdiği gözlemlere ve elde ettiği verilere dayanmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İKTİDAR KAVRAMI

“İktidar” her ne kadar kavram olarak öncelikle devlet olgusu ve yönetimine ilişkin çağrışımlar yapsa da anlamı bunlarla sınırlı değildir. Araştırmanın bu bölümünde, oldukça geniş perspektife sahip olan bu kavram açıklığa kavuşturulmaya çalışılırken öncelikle sözlük tanımlarına yer verilecek, düşünürlerin kavramla ilgili açıklamalarına değinilecek ve iktidar biçimlerinin açıklanmasıyla devam edilecektir.

1.1. İktidarın Tanımı ve İktidar Kavramı Üzerine Görüşler

İnsanların bir arada yaşadığı hemen her yerde iktidar ilişkisi çeşitli şekillerde var olur. Hatta iktidar ilişkisinin varlığından bahsetmek için insanların grup halinde bir arada bulunması bile gerekmez. İki insanın doğrudan ya da dolaylı etkileşim halinde olduğu her durumda bir iktidar ilişkisinin varlığından söz edilebilir.

Bu tezden hareketle varılabilecek minimum nokta bireyler arasındaki iktidar ilişkilerinde mevcuttur. Tüm resmi, kurumsal kimliklerden, sosyal rollerden sıyrıldığımız zaman dahi söz hakkını ya da gücü herhangi bir şekilde elinde bulunduran birey, etkileşim halinde olduğu diğer birey üzerinde yaptırıma sahip olabilir.

Kavramın sahip olduğu genel ve geniş çerçeveden daha spesifik anlamlarına indiğimizde, gündelik yaşamımızın hemen her anına ve alanına sinmiş olan bu kavram tam olarak ne anlama gelmektedir? İktidar kavramının ve olgusunun anlamına önce terminolojisi ile başlamak, ardından düşünürlerin yaklaşımı doğrultusunda kavrama yeniden bakmak ve açıklamaları genişletmek yerinde olacaktır.

“İktidar” sözcüğü Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde şu şekillerde açıklanmaktadır: 1. Bir işi yapabilme gücü, erk, kudret. 2. Bir işi başarabilme yetki ve yeteneği. 3. Devlet

yönetimini elinde bulundurma ve devlet gücünü kullanma yetkisi. 4. Bu yetkiyi elinde bulunduran kişi ve kuruluşlar (1988: 693).

Ülken, “iktidar” kavramını, “kuvvet, gelenek, itibar, otorite veya zenginlik üzerine kurulmuş bir kimse veya bir zümrenin üstünlüğü” olarak tanımlamıştır. Ülken, bu tanımlamasına şu açıklamayla devam etmiştir: “Bütün bu faktörler üstünlük ve tabilik münasebetlerini kurar. İktidar, dini kuvveti temsil edenlerin elinde olabilir; doğrudan doğruya toplumda ve onun seçtiği kimselerden ibaret bir heyette olabilir (1969: 140-141)”.

Gordon Marshall ise, “iktidar”ın toplumsal tabakalaşmanın merkezinde bir kavram olduğu konusunda Max Weber ile hemfikir. Max Weber’e göre sınıf, statü ve parti, tabakalaşmanın üç ayrı boyutunu oluşturmuştur. Sınıflar, ekonomik iktidarın bölüşümünün (Weber’in terimiyle, piyasa ilişkilerinin) sonucu; statü, normatif bakımdan tanımlanmış bir çeşit toplumsal iktidar; partiler ise, siyasal alanda aktif bir şekilde çeşitli hedeflerin peşinde olan gruplardır. Weber’e göre, iktidar genel anlamda, kişilerin ya da grupların başkaları karşı çıktığında bile kendi istedikleri şeyi gerçekleştirebilecek olmalarıdır. Yani iktidar, Weber’e göre toplumsal bir ilişkidir. Dolayısıyla, iktidarın farklılaşmış bir biçimde bölüşümünün, yaşam şanslarının da farklılaşmış bir biçimde bölüşümüne yol açtığı, kısaca iktisadi, toplumsal ve siyasal kaynakları elde etme becerisinin eşit olmayan bir şekilde bölüştürüldüğünü öngörmektedir (Marshall, 1998: 328). Weber’in bildik iktidar tanımında iki kişi ya da bir gurubun içinde yaşanan bir eylemde “karşı çıkma” ve diğer tarafın bu karşı çıkma durumuna karşı “kendi iradesini gerçekleştirme” olarak verdiği yanıt, iktidar ilişkilerinin birbiriyle uyuşmama ve çatışan çıkarlar içermesinin kaçınılmaz olduğu anlayışına yol açar. Çünkü burada vurgulanan bir tarafın kendi amaçlarını gerçekleştirme yeteneğidir (Giddens, 2008: 213).

Münci Kapani, “iktidar nedir?” sorusuna şu yanıtı vermiştir: “İktidar, genel ve geniş anlamıyla, başkalarının davranışlarını etkileyebilme, kontrol edebilme olanağı olarak tanımlanabilir. Bir kimse, başka kimseleri kendi istediği yönde davranmaya sevk edebildiği takdirde onlar üzerinde bir iktidara sahip bulunuyor demektir (Kapani, 2007: 49)”.

Kapani ve Weber'in tanımında açıkça görüldüğü üzere iktidar düşünürler tarafından en geniş anlamıyla ele alınmıştır ve bu şekilde iktidar olgusuna sosyal hayatın çeşitli kademelerinde, her türlü grup ilişkisi içinde rastlanılmaktadır. Kapani'ye göre (2007: 50) ailede, anne ve babanın çocuklar üzerindeki iktidarı yukarıdaki tanımlamaların içine dahil edilebileceği gibi, bir haydut çetesinde çete başının iktidarının da yine aynı çerçeveye girmektedir. Öte yandan, dernek, sendika, kulüp, siyasi parti gibi toplum içindeki irili ufaklı bütün kuruluşlar içinde de iktidar olgusunu görmek mümkündür.

Canetti'nin iktidar kavramına yaklaşımı Kapani'nin tanımıyla paralellik göstermektedir. Canetti, iktidarın mikro düzeyde de ele alınabileceğinden bahsetmiştir. Canetti, iktidarın minimum düzeydeki çok basit ya da önemsiz görülen günlük ilişkilerde bile var olduğunu açıklarken “soru sorma edimi”nden hareket etmiştir. Birine soru sorma gibi basit bir edimin bile bir iktidar ilişkisi barındırdığını ifade etmiştir. Durumu şu şekilde açıklamıştır:

“Soru sormak zora dayalı müdahaledir. Bir iktidar aracı olarak kullanıldığında, kurbanın etini kesen bir bıçak gibidir. Soran, bulunacak şeyin ne olduğunu bilir; ama ona fiilen dokunmak ve açığa çıkarmak ister. İç organlar üzerinde çalışan bir cerrahın kendinden eminliğiyle işe girer. Ama soran, özel türden bir cerrahdır; hakkında daha çok şey öğrenmek için kurbanını canlı tutan ve bedeninin geri kalanı hakkında bilmek istediklerini öğrenmek için, uyuşturmak yerine, belirli organlarda kasten acıya neden olan bir cerrah. Sorular cevaplanmak içindir; cevaplanmayanlar havaya atılan oklar gibidir. En zararsız sorular, yalıtılmış kalan ve başka sorulara yol açmayanlardır. Yolda birini durdurur, belirli bir binanın ne binası olduğunu sorarız ve sorunun cevabı bize söylenir ve yolumuzu tatmin olmuş bir şekilde devam ederiz. Bir an için yabancıya hızla sahip olmuş ve onu zorlamışızdır. (...) Bu sürecin soran üzerindeki etkisiyle artan bir iktidar duygusudur. Bundan hoşlanır ve sonuç olarak daha çok daha çok soru sorar; aldığı her cevap bir boyun eğme edimidir. Kişisel özgürlük büyük oranda sorulara karşı bir savunmaya sahip olmayı içerir. En güçlü tiran en zor soruları sorandır (Canetti, 2003: 287- 288)”.

Siyaset bilimi ve sosyoloji tarihi uzmanı Maurice Duverger ise Gordon Marshall'ın aksine iktidar kavramını güç sözcüğünden ayırarak açıklamaya başlar. Gordon'a göre iktidar kavramı güç ya da etki kavramlarından tamamen farklıdır. Güç (ya da etki) olgusal bir durumdur; toplumsal bir durum ya da etkileşim içinde bulunan kişilerden kendi görüşünü, hiç değilse kısmen, bir başkasına kabul ettirebilen birinin içinde bulunduğu durumdur. Bu ilişki ya da etkileşim taraflar arasında uzlaşmayla sonuçlanacağı yerde bir ya da birkaç kişi, kişilerin iradesi önünde eğilmek ve ona tabi olmak zorunda kalmaktadır. İktidarı, güç ya da etki kavramından ayıran nitelik normatif bir kavram olması ile ilgilidir. Toplumsal bir ilişki içerisinde bulunan talep etmek hakkına sahip olduğu durumu yansıtır. Bu hakkı yaratan ve ondan yararlanacak olan

kişiyeye veren ise; bu ilişkinin içerisinde geliştirdiği topluluğun norm ve değerler sistemidir. Buyurma hakkı genellikle, etkin biçimde kullanılmasını sağlayan olanaklarla donatılır yani iktidarın yanı sıra güç de verilir. Fakat güçle iktidar, her zaman bir arada bulunmazlar, iktidarsız pek çok güç bulunabildiği gibi, güçsüz iktidarlar da vardır (Duverger, 1975: 197- 198).

20. yüzyılın ikinci yarısının önemli matematikçi ve filozoflarından olan Bertrand Russell ise iktidar kavramının sosyolojinin en temel kavramlarından biri olduğunu ifade etmiştir. Russel’a göre “iktidar, alınması düşünülen sonuçların ürünüdür (1999: 35)”. Böyle olunca iktidar, nicel bir kavramdır. Aynı isteklere sahip iki kişiden biri, ötekini gerçekleştirdiği bütün istekleri ve bunların yanı sıra daha başka istekleri de gerçekleştirirse, ondan daha iktidarlıdır. Russel, böyle bir durumda şu noktaya dikkat çekmiştir; söz konusu olan durumda bir kıyaslama yapabilmek için iki kişinin hedefleri de kıyaslamaya olanak tanıyacak türden olmalıdır. Düşünür, bu durumu şu örnekle açıklamıştır: Her ikisi de iyi resimler yapıp zengin olmayı isteyen ressamlardan biri iyi resim yapmayı diğeri ise zengin olmayı başarıyorsa bu durumda bir kıyaslama yapma olanağı yoktur. Amaç aynı olsa da sonuç farklılaşmıştır ve nesnel bir kıyaslama yapmaya olanak tanımaz. Fakat şu söylenebilir: A kişisi gerçekleştirmeyi düşündüklerinin çoğunu gerçekleştirirken, B kişisi gerçekleştirmeyi düşündüklerinin azını gerçekleştirmişse A kişinin iktidarı B kişinin iktidarından fazladır denilebilir (1999: 35).

İktidar ve mekanizmaları ile öznenin ilişkisi konularında araştırmalar yapmış olan Fransız tarihçi Michel Foucault’ya göre iktidar kavramı düşünüldüğünde akla gelen şey, tek bir kurum, yapı, tek bir oluşum değil, bir mekanizmadır. İktidar mekanizmasını şu şekilde açıklar Foucault: “Ben iktidar mekanizmasını düşündüğümde, iktidarın bireylerin tohumlarına kadar ulaştığı, bedenlerine eriştiği, hal ve tavırlarına, söylemlerine, öğrenimlerine, gündelik yaşamlarına sindiği kılcal varolma biçimini düşünüyorum (2003: 23)”. Foucault’ya göre iktidar her yerdedir. Hastane, hapishane, okul, kışla gibi kurumlar ya da kuruluşlar birey üzerinde doğrudan ya dolaylı bir biçimde yaptırım uygulama, cezalandırma, insanın fiziksel yapısını ya da davranışları değiştirme-dönüştürme hakkını elinde bulunduran yapılar olarak iktidar mekanizmasının birer parçasıdır.

Sınırların ortadan kalkması, Foucault'nun, genellikle olumsuz çağrışımlar yapan iktidar kavramından bahsederken onun pozitif tarafını görmesiyle de mümkündür. Kavrama yüklenen negatif misyon Foucault ile yeni bir bakış açısı kazanır: Foucault'a göre, iktidar yalnızca yasaklamak, baskı kurmak, denetlemek vs. gibi olumsuz alt anlamlarla sınırlı değildir. İktidar bilginin olduğu durumlarda güç kazanır. Bilgi iktidarı üretir, onu baskılama ve cezalandırma gibi doğrudan ve negatif özelliklerinden uzaklaştırıp daha kullanışlı ve kabul edilebilir hale getirir. Foucault, iktidarın bu "kullanışlı" ya da "faydalı" şeklini "biyo-iktidar" olarak tanımlar (2005a: 16- 17).

20. yüzyılın önemli kuramcılarından Judith Butler, iktidarı, özneye dışarıdan baskı kuran, özneyi aşağı bir düzeye indirip daha düşük bir düzene yerleştiren bir şey gibi düşünmeye alışık olduğumuzu, bu tanımın iktidarın bir kısmının ne yaptığının adil bir tarifi olduğunu ifade eder. Fakat Foucault'nun izinden giderek bu kavramın tanımına yeniden bakacak olursak, iktidarı öznenin kurucusu, onun arzusunun yörüngesi olarak anlarsak, o zaman iktidar yalnızca karşı koyduğumuz değil, aynı zamanda varoluşumuz için güçlü bir biçimde bağlı olduğumuz, varlığımızın içinde barındırdığımız, sakladığımız şey olacaktır şeklinde bir açıklamada bulunur (Butler, 2005: 9).

Marksist anlayışa göre ise "iktidar", ekonomik bir çerçeveden ve bu bağlamda egemen sınıf ile bu sınıfa tabi olan arasındaki ilişkiden yola çıkarak açıklanır. Bu anlayışa göre iktidar, "üretim araçlarına sahip olma ve onları yönetme eylemidir. (...) (Düşünürün dönemi göz önüne alındığında) feodal toplumun temel uğraşı tarım ürünlerinin üretimi ve dağıtımıydı. İktidar doğası gereği toprağın ve topraktan elde edilen ürünlerin kontrolüne bağlıydı ve feodal dönemin egemen sınıfı olan aristokrasi devamlı olarak bununla ilgileniyordu: Toprak üzerindeki denetimin kontrol edilmesi ve meşrulaştırılmasıyla (Bard ve Söderqvist, 2005: 46)". Dolayısıyla, bu açıklama da toplumsal bir tabakalaşmaya işaret etmekte ve kavram bu durum üzerinden açıklanmaktadır.

Buraya kadar yapılan tanımlamalar ve açıklamalardan yola çıkarak iktidar kavramının ne kadar geniş bir çerçeveye sahip olduğu ve yaptığı ilk çağrışımla akla getirdiği birincil anlamların aksine, anlaşılması ve açıklanması zor bir kavram olduğu fark edilmektedir. Genel hatlarıyla özetlemek gerektiğinde şu çıkarımları yapmak mümkündür:

1. Tanımlardan ve düşünürlerin ifadelerinden de açıkça görüldüğü üzere insanın/insanların, diğer insan/insanlar üzerinde iktidar oluşturma durumunun çeşitli biçimleri vardır; siyasi konum olarak diğer insanlardan ayrılmak, ekonomik gücü elinde bulundurarak diğer insanları etki altına almak, kral, yönetici, idareci, lider (dini ya da siyasi) sıfatına sahip olmak diğer bireyler üzerinde erk sahibi olmanın birkaç yoludur. Tüm bunların yanında iktidar sahibi olmak sadece bu sıfatları elinde bulundurmamak, bir makam ya da mevki sahibi olmakla ya da devlet kurumuyla sınırlandırılabilir bir mevzu değildir. İnsanın var olduğu her yerde bir tür iktidar ilişkisinden söz edilebilir. Bireyler arasındaki iktidar ilişkileri mikro iktidar kavramıyla tanımlanabilirken, etki alanı daha geniş olan diğer iktidar biçimleri birleşerek makro iktidarı oluşturmaktadır.

2. İktidar ilişkisinden bahsetmenin birinci şartı “etken” ve “edilgen” (aktif ve pasif) ögelerin var olmasıdır. Etken (aktif) öge iktidarın sahibi, yani kuralları koyan ve yaptırımı uygulayan kişidir. Edilgen (pasif) öge ise yaptırımlara, kurallara uyan, boyun eğen, rıza göstererek ya da itaat ederek iktidarın arzu ettiği davranış biçimlerini sergileyen kişidir. Aktif ve pasif ögeler arasında bir iktidar ilişkisinden söz edebilmek için, bu iki zıt kutubun herhangi bir biçimde karşılaşmış olması yani etkileşim içinde olması gerekir.

3. İki kişi arasında en basit düzeyde de olsa bir iktidar ilişkisinden bahsedebilmek için etken (aktif) olan ögenin/öznenin “bilinç” durumuna sahip olması gerekir. Pasif (edilgen) ögenin/öznenin bilinç durumuna sahip olup olmaması onun konumunu/durumunu etkilemez. Oysa aktif öznenin ediminin iktidar kavramıyla ilişkilendirilebilmesi için bilinç sahibi olma durumu şarttır. Zihinsel faaliyetlerinden yoksun olan bir kişinin “yaptırma” eyleminde iktidar kavramından söz edilemez. Etkileyen bireyin farkındalık durumu iki kişi arasındaki etkileşimin iktidar ilişkisi barındırdığından bahsedebilmek için gereklidir. Zihinsel sağlığı yerinde olmadığı kanıtlanan bir insanın başka bir insana vereceği zarar, hatta fiziksel şiddet durumu bile bilinç yoksunluğu nedeniyle yasalar tarafından farklı müeyyidelere neden olacaktır.

4. İktidar sözcüğü (ilişkisi) her ne kadar başlangıçta aktif öznenin tamamıyla baskın olduğu, tek tarafın sözünün her durumda koşulsuz geçerli olduğu (bir ilişki) izlenimi(ni) uyandırır da, iktidarın varlığından söz edebilmek bir ilişkinin varlığıyla mümkün olabilmektedir. Yönetenle yönetilenler arasında bir etkileşimin olması kaçınılmazdır. Etki anlamında iktidarın sahip olduğu gücün yönetilene oranla çok fazla olduğu söylenebilse bile yönetilenlerin durumlar ya da olaylar karşısında tutum ve davranışları, tepkileri, ifadeleri iki kutup arasında ilişkiyi/etkileşimi sağlar. Bu etkileşim durumu, iktidar mekanizmalarının varmak istediği sonuçtan farklı bir sonuca ulaşılması konusunda etkiye sahip olabilir.

5. İktidar biçimleri arasında eşitlikten ziyade hiyerarşi olduğundan söz edilebilir. İktidar kavramının mikro ve makro iktidar olarak sınıflandırılması bile kendi içinde var olan hiyerarşiye örnek oluşturabilir. Dönemlere göre değişmekle birlikte siyasi iktidarın kapsam bakımından genişliği göz önünde tutulduğunda, bu hiyerarşik yapılanmada en üstte olduğu ileri sürülebilir.

6. İktidarın gücü, onun sadece olumsuz misyonları yerine getiren bir olgu olmadığının kanıtı olabilir. İktidar çoğu zaman gücünü bilgidен alır. İktidar mekanizmalarının işlerlik kazanması durumunun bireye yalnızca baskı uygulama ile ilgili olmayacağı çıkarımı da yine bilgi ile oluşur. Bunun sonucunda iktidar, bireyi yönetme sorunsalını çözmek için, görünürde birey için “fayda” sağlayacak amaçları düzenler. Böylece iktidar olgusu, sadece ona ihtiyaç duyulan bir olgu değil, aynı zamanda arzu edilir bir olgu haline gelir.

1.1.1. İktidar Biçimleri

“İktidar”, kavramın farklı biçimlerinin bir araya gelmesiyle oluşur ve işlerlik kazanır. Araştırmada, din, siyaset ve ekonomi olarak belirlenen söz konusu biçimlerin oluşturduğu bir mekanizma olarak kabul edilebilecek olan iktidar olgusunun varlığı insanlığın varlığına bağlıdır.

Öte yandan, iktidar biçimleri arasında bir hiyerarşinin varlığından söz edilmektedir. Bu hiyerarşinin, tarih içinde toplumların sosyolojik, siyasi ve ekonomik yapılarına bağlı

olarak etki alanı ve miktarı değişmektedir. Din, siyaset ve ekonomi biçimlerinde yapılanmış olan iktidar olgusu, toplumsal değişimlere paralel olarak birinin diğerine oranla gücü artabilmekte ya da azalabilmektedir. Russel'ın da belirttiği üzere “Bilgimiz içine giren en eski çağlardan beri, insan topluluklarında iktidar dağılımı eşitsizliği hep var olagelmıştır. Bu kısmen dış zorunluluğa, kısmen de insan doğasında bulunan nedenlere dayanmaktadır (1999: 17)”. Her bir iktidar biçimi, bu mekanizmadaki bir parçanın işleyişiyle ilgili bilgi vermek için açıklama yapmayı zorunlu kılmaktadır. Yapılan bu açıklamalar iktidar biçimlerinin birey üzerindeki etkisi ve hiyerarşik yapılanmadaki yerini görebilmek için de gereklidir. Ayrıca, araştırma Antik Yunan Uygarlığı'ndan başlanarak Avrupa ve Amerika'daki sanatsal oluşumlar ile sınırlandırılacağından, iktidar biçimleri bu referanslardan hareketle sınıflandırılacak ve açıklanacaktır.

1.1.1.1. İktidar Biçimi Olarak Din

Din ve inanç biçimleri, bilinen en eski tarihsel uygarlıklardan beri, kitleler üzerinde hakimiyet kurmak için kullanılan etkili iktidar biçimlerinden biri olmuştur. Çok tanrılı inancın var olduğu uygarlıklardan, tek tanrılı inançların hakim olduğu toplumlara dek kullanılmıştır. Tektanrılı dinler arasında özellikle Hristiyanlık, kutsalın bedeninin temsiline izin veren özelliği ve bu sayede dinsel iktidarın literatürünün yanında üretilmiş olan sanat eserleri üzerinden de okunabilir hale geldiği yaratımlar bağlamında araştırmada birinci öneme sahip olarak yer bulacaktır.

Antik Yunan ve Roma uygarlıkları, tek tanrılı dinler ortaya çıkmadan önceki dönemlerde çok tanrılı bir inanca sahip olan uygarlıklarda, dinin insanlar üzerindeki etkisini göstermesi ve Avrupa sanatını etkilemiş olması bakımından araştırmaya dahil edilmiştir. Roma uygarlığı ayrıca Hristiyanlık dininin temellerinin atıldığı ilk uygarlık olması bağlamında önemlidir. Bu bölümde kronolojiyi takip etmek dinsel iktidarın izlediği değişimleri takip etmek bakımından önemli görülmüştür.

1.1.1.1.1. Antik Yunan ve Roma

Antik Yunan Uygarlığı'nda din anlayışı çok yönlüdür. Yunan dünyasında olup biten hemen her etkinliğin tinsel bir boyutu vardır. (...) Kilise ya da kutsal kitap gibi dogmaların belirtildiği bir kaynak yoktur. İnsanları kadınlar ve erkekler olarak ayırıp doğru inanç ve davranış yorumu yapmaya yetkili bir papazlık kurumu yoktur. Fakat bütün bunların eksikliğini yerel tanrılar ve kültlerin çokluğuyla gideren, Yunan dünyasının tamamında paylaşılan dinsel inanç ve davranışlar vardır (Freeman, 1996: 224).

Yunan insanı için din, onların kontrol edemeyeceği durumların üstesinden nasıl gelineceğini öğreten bir yoldur. Doğayla ilgili olarak gelişen beklenmedik olaylar, toplumu tehdit eden karanlık güçlere dair bir sezgi geliştirmiş, dinsel inanç, bu duyumu yaratma girişimi olarak ortaya çıkmıştır.

Mekana da kutsal bir önem atfedilmiştir. Olympos Dağı Yunan Tanrıları'nın yaşadığı yerdir. Tanrıların babası Zeus, aşk tanrıçası Aphrodite, sanatın ve ışığın tanrısı Apollon, deprem tanrısı Poseidon, avcılık tanrısı Artemis, savaş tanrısı Ares ve tanrıça Athena, temsil ettikleri güçle birlikte dinsel inancın bir gereklilik ya da insan doğasının tek başına başedemeyeceği bir durumdan dolayı ortaya çıktıklarının da göstergesidir.

Bu nedenle Yunanlılar tanrılarını memnun etmek ve kötülüklerden korunmak için onlara ibadet ederler, kurban keserler, istediği yerde ve biçimde bunu yapabilirlerdi. Sadece büyük tanrılar şerefine belli zamanlarda toplu oyunlar ve şenlikler düzenlenirdi. Yunanlılar ayrıca bayramlarda ve dini törenlerinde tanrıları şerefine araba yarışı ve spor karşılaşmaları da düzenlerlerdi. Bu yarışmaların en büyüğü Zeus şerefine Olympos Dağı eteklerinde dört yılda bir düzenlenen ve ilki M.Ö. 776 tarihinde yapılan Olimpiyat Oyunları idi. Altı gün boyunca süren bu dini nitelikli spor yarışlarına çıplak olarak katılan gençler çeşitli dallarda yarışır, birinci gelenin başına bir çelenk konur, heykelinin yapılmasına izin verilir, ülkesinde törenlerle karşılanır ve saygınlık kazanırdı.¹

Antik Roma'da ise dinin kökenleri Yunan'dan gelen inanışlara dayanmaktadır. Bu nedenle Antik Yunan'da olduğu gibi Antik Roma Uygarlığı'nda da çok tanrılı bir inanış hakim olmuştur. Din, sosyal hayatı, hatta siyasi hayatı biçimlendiren bir güce sahiptir. Batıl inanışlar yaygındır ve gündelik hayat ya da ülke adına önemli kararlar bu inançlara göre şekillenebilmektedir.

Öte yandan Roma dini, atalara saygı duyulması üzerinedir ve imparatorluğa özgü tanrılaştırma imparatorun tanrısal gücünden çok onun kurumsallaşmasıyla ilgilidir. Devlet dini, bu nedenle Roma'ya bağlılığın anlatımı ve vatandaşlık görevidir. Özelde, vatandaşlar kendi seçtikleri bir tanrıya inanabilmekteydiler. Buna imparatorluğun her yerindeki yerel kültürlerin sürekliliği için izin verilmiştir ve bu durum Roma İmparatorluğu'nun devamını sağlayan başarılı bir yöntemdir (Hollingsworth, 2009: 90). Bu aynı zamanda, imparatorluk propagandasıdır. Bu dönemde atalara tapınma, Roma yaşantısının çok önemli bir bölümünü kapsadığı için sanat da buna bağlı olarak

¹ <http://www.dunyadinleri.com/helen.html>

gelişmiştir. Aristokratların beden temsillerini konu olan sanat yoluyla, inançla birlikte imparatorluğun propagandası yapılmıştır. Liderlerin bedenlerinin sanat yoluyla temsili, bir diğer deyişle -amaç gözönüne alındığında- bedenin bir propaganda aracı olarak kullanılması modern dönem ve hatta günümüzdeki lider temsillerini de etkileyecek biçimde kullanılmıştır.

313 yılına gelindiğinde (Hollingsworth, 2009: 94) Hristiyanlığın Konstantin tarafından resmi din olarak kabul edilmesi, yani imparatorluğun Hristiyanlığı resmen tanınması ve desteklemesi, onun hızla yayılmasını sağlamıştır. Tanrı ile birey arasında önemli bir role sahip olan ruhban sınıfı, Hristiyanlığın kitleleler tarafından benimsenmesinde kritik öneme sahip olmuştur. Bundan sonra, ruhban sınıfının da egemenliği ile, kutsalların bedenleri karşımıza çeşitli biçimlerde tekrar tekrar çıkarılacaktır. Beden, dinin propagandasını yaparken, siyasetle de arasına çok uzak bir mesafe koymayacaktır.

1.1.1.1.2. Hristiyanlıkta Ruhban Sınıfı ve Din ile Siyasetin Uzlaşımı

Ruhban sınıfı, başta Hristiyanlık olmak üzere belirli bir din bünyesinde din adamlığını meslek olarak icra eden kişilerdir. Aslen Hristiyanlık terminolojisine ait olan ruhban sınıfı kavramı zaman zaman diğer dinler için de kullanılmıştır.²

Ruhban sınıfı, kitleler üzerinde Hristiyanlığın başlangıcından yayılma süresi boyunca bir güce sahip olmuştur. Dinsel iktidarı tekelinde bulunduran ve bunun sonucunda topluluk üzerinde geniş bir egemenlik sahibi olan belirli bir ruhban sınıfının gelişmesi, onlarda var olduğu kabul edilen “üstünlük” sıfatıyla ilgilidir. Din adamları, tanrısal bir nitelik bahşedilmiş kimseler olarak kabul edilir. Bu yönüyle, ruhban sınıfının, yapıp etme biçimlerini yönlendirmesi bağlamında önemi vardır. Büyü, dua, hadisler ve günahların karşılığı olduğu varsayılan cezaların/işkencelerin yaptırım gücü özellikle Aydınlanma Dönemi’ne kadar iktidarların toplulukları baskı altına alma konusunda işlerini kolaylaştıran unsurlar olmuş, kitlesel denetimi sağlamada siyasal iktidar dinsel iktidarın egemenliğinden güç almıştır.

² <http://www.turkcebilgi.com/ruhban>

Dinsel iktidarın araçları olan ruhban sınıfının hakimiyet alanı sadece dinsel öğretiler ya da inancın kitlelere yayılması ile ilgili konular kadar doğrudan değildi. Onların dinsel söylemleri sadece otokontrolü sağlama konusunda değil, entelektüel yaşamın kontrol edilmesi noktasında da önemli olmuştur. “Entellektüel yaşamın kontrol edilmesinin sebebi elbette, zekaların eleştirel ucunu etkisiz hale getirmek ve bunun yerine varolan iktidar yapısının korunmasına yönlendirmektir. (...) Eski çağlardan itibaren toplumsal huzursuzluğun potansiyel liderlerine rahip ya da papaz cübbeleri giydirilerek alt sınıflar üzerinde amansız baskı pekiştirilmişti (Bard ve Söderqvist, 2015: 47)”. Aklın üstünlüğü ya da sorgulayıcı yapısı, dinsel iktidarın egemenliğini sınırlandıracağından, ruhban sınıfı tarafından baskı altında tutulmak istenmesi son derece anlaşılırdır. Üçüncü bölümde bu anlayışın Faşizm gibi siyasi ideolojiler tarafından da benimsendiğine değinilecektir.

Öte yandan antropologların dinsel iktidar ile insanüstü bir başka güç arasındaki kurdukları bağ dikkat çekicidir: Antropologlar dinsel iktidardan bahsederken büyü iktidarının da varlığına değinmişler ve bunları ayırt etmişlerdir. Rahibin en ilkel biçimi büyücüdür. Buradaki ayrımın kaynağı dinsel iktidar doğaüstü varlıkların yardımına dayanır, buna karşılık büyü iktidarının doğal sayılmasından kaynaklanır. Önemli olan, büyücünün ister büyü, ister din yoluyla başkalarına iyilik ya da kötülük yapabilecek iktidara sahip sayılabilmesi ve bu iktidarlardan türlü türlü olduğuna, her önüne gelenin tarafından elde edilemeyeceğine inanılmasıdır. Büyücü dışında herhangi bir insanın da belirli miktarda büyü gücü elde edebileceği kabul olunmakla birlikte, büyücünün büyüünün üstünlüğüne inanılır (Russel, 1999: 50- 51). Antik Yunan Uygarlığı’nda insanları etkilemek için din ve büyüün sanat eserleri aracılığıyla, bilimi de içine dahil ederek kurduğu işbirliğine üçüncü bölümde değinilecektir.

İster büyü, ister dinsel öğretiler ya da bunların birlikte kullanımı aracılığıyla olsun, inanç biçimleri bedenler üzerinde önemli bir tahakküm aracı olagelmıştır. Din olgusu, etkisini bugün dahi azımsanmayacak bir şekilde sürdürmektedir. Özellikle az gelişmiş kimi ülkelerde siyasal iktidar, din olgusu üzerinden yarattığı söylemlerle kitleleri etkileme çabası içindedir.

Varlığını bireyin varlığına borçlu olan din olgusu, öncelikle bedenler üzerinde somutlaşır. Dinin yasakları ve kuralları, günah ve sevap söylemleri çerçevesinde geliştirilen davranış biçimleri, bunlara ek olarak, bedenın örtünme, giyinme biçimleri, tapınma ya da ibadet sırasında bedenın değişen duruşları ve hareketleri dinin beden üzerindeki tahakkümünün en basit ve açık ilk göstegelerindendir.

1.1.1.2. Siyasal İktidar

Siyasal iktidar en genel anlamıyla toplumun ve ülkenin tamamı üzerinde etkiye sahip bir iktidar biçimidir. Bu anlamda siyasal iktidar, geniş etki alanına sahip olması özelliğiyle diğer iktidar biçimlerinden ayrılır. Oldukça yüzeysel ve kısa bir anlatımla bu şekilde tanımlanabilse de, kavramın ne anlama geldiği konusunda birbirinden farklı görüşler bulunmaktadır.

Fransız siyaset bilimci Maurice Duverger, siyasal iktidarın ne olduğu sorusuna yanıt ararken iki karşıt görüşe dikkat çekerek kavramı açıklamaya başlar. Bu görüşlerden birine göre iktidarın siyasal nitelik kazanması, ne tip bir toplulukta kullanıldığına bağlıdır. Siyasal iktidar, özel gruplarda ortaya çıkan iktidarların aksine yalnızca global toplumlarda ortaya çıkan iktidardır. Bu durumda kabile şefleri, sitelerin yöneticileri, feodal beyler, modern ulusların hükümetleri siyasal iktidara sahip olacak, öte yandan sendikaların, derneklerin, işletmelerin ve idarelerin yöneticilerinin elinde bulunan iktidar siyasal olmayacaktır. Devlet ya da global toplumun, kendinden başka hiçbir topluluğa tâbi olmayan, en üstün topluluk olduğunu söylemek, o topluluğun yöneticilerinin de en üstün otoriteler olduğunu yani kendilerinden başka hiçbir otoriteye tâbi olmadıklarını söylemek demektir. Bu anlamda siyasal iktidar filozof ve hukukçuların anladığı anlamda, egemen bir iktidardır. Montesquiou'nun Yasaların Ruhu'nda “Egemenliği elinde bulunduran ulus lâyıkiyla yapabileceği her şeyi kendisi yapmalı, lâyıkiyla yapamayacağı şeyleri de temsilcilerine yaptırmalıdır” dediği iktidardır. Bu ilk olarak, siyasal iktidarın, son aşamada kararı veren; yani başka hiçbir iktidara tâbi olmayıp başka bir iktidar tarafından sınırlandırılmayan bir iktidar olması anlamına gelir. Tek sınırlama, siyasal iktidarın başka global toplumların siyasal iktidarlari ile anlaşmazlık ve çatışmaları çözümlemek ve her birinin kendi yetki alanlarını belirlemek üzere imzalamış olduğu

antlaşma ve uzlaşmalardan doğabilir. İkinci bir görüşe göre ise siyasal iktidarın varlığı için daha dar bir çerçeve çizilir. Çünkü bu görüşe göre siyasal iktidarın ortaya çıktığı tek topluluk ulus-devlettir (Duverger, 1975: 204).

Kapani'ye göre (2007: 51- 52) iktidar biçimlerinden birey ve topluluklar üzerinde en fazla kuşatıcı etkiye sahip olanı “siyasal iktidar”dır. Kapani, siyasal iktidar terimini gerçek ve teknik anlamıyla ülkenin ve toplumun bütünü üzerinde geçerli olan iktidar karşılığında kullanmaktadır. Farklı yönleriyle “siyasal” bir karakter taşıyan ve bu yanı ile kendisine “siyasal” sıfatı eklenebilecek bir iktidar anlamında değildir. Kapani, siyasal iktidarı açıklarken onu diğer iktidar biçimlerinden ayırıcı nitelikleri şöyle sıralamıştır:

- a. Siyasal iktidar öncelikle kapsam bakımından diğer sosyal iktidar türlerine oranla en kuşatıcı olanıdır. Sadece siyasal iktidar ülke sınırları içinde yaşayan bütün insanlar ve topluluklar üzerinde bağlayıcı kararlar almak ve bu kararları yürütmek yetkisine sahiptir.
- b. Siyasal iktidarın ikinci ayırıcı niteliği konumuyla ilgilidir. Bu iktidar biçimi toplumdaki diğer iktidar türleri arasında konum bakımından üstünlük taşır. Daha önce de belirtildiği üzere toplumdaki iktidar türleri arasında bir hiyerarşi vardır ve eşitlikten söz edilemez. Bu hiyerarşinin en tepesinde de siyasal iktidar bulunur. Fakat bu durum siyasal iktidarın her koşulda meşru olacağı anlamına gelmemektedir. Siyasal iktidarı sınırlayan yasaların varlığını da unutmamak gerekir.
- c. Siyasal iktidarı geçerli kılan en önemli karakteristiği, onun maddi kuvvet ve zor kullanma gücüne sahip oluşunda görülür. Bu şekilde sosyal düzenin sağlanması, toplum ve devlet hayatının devamı için şart olarak görülür. Diğer sosyal iktidar türleri kararlarına uyulmasını sağlamak için ikna, manevi baskı, disiplin cezası gibi çeşitli yöntemler kullanırlar. Fakat hiçbir zaman meşru olarak kuvvet kullanma hakkına sahip değildirler. Başka bir deyişle siyasal iktidar fiziki zorlama gücünü tekelinde bulundurur.

- d. Siyasal iktidarın aldığı kararlara ve verdiği emirlere uymanın sağlamasında her ne kadar zor kullanma yöntemi olsa da, genellikle yönetilenler çoğu zaman zorun kullanımına meydan vermeksizin kararlara uyar, emirlere itaat ederler. Buradaki faktörler rıza ve itaattir. Rıza faktörü yönetilenin kendisini yöneteni benimsemesi, onun yönetme konumunu kendi benliğinde içselleştirmesine dayanır. Bu rızaya bağlı olarak itaatte uyma davranışı ile kendini gösterir. Karara ve emirlere uyma bilinçli bir sürecin sonucu olduğu gibi, bilinçsiz ve mekanik de olabilir. Rıza ve itaatin diğer sebepleri arasında, gelenek ve görenek, alışkanlık, çevrenin etkisi, eğitim, şartlandırma, yarar sağlama umudu, ceza korkusu ve çaresizlik duygusu yer alabilir (Kapani, 2007: 51- 52).

Egemenlik kavramı siyasi iktidar için temel bir kavramdır. Hukuksal açıdan yalnızca devlet otoriteleri-ulus devlet ve daha önceki global toplum otoriteleri- egemen bir niteliğe sahiptirler. Bunun anlamı her şeyden önce, evrenin belirli bir parçası üzerinde karar yetkisine sahip otoritelerin, bu otoriteler olması ve o toprak parçası üzerinde faaliyette bulunan tüm grupların ona tâbi olma zorunluluğunda kalmalarıdır (Akman, 2009: 5).

Bu noktada siyasal iktidar ile diğer iktidar biçimleri arasındaki farka dikkat çekmek gerekir. Yukarıda belirtildiği üzere siyasi iktidarı tek sınırlandıran başka global toplumların siyasi iktidarlara ile aralarında yapılan resmi anlaşmalardır. Bunun dışında bu iktidar tipini sınırlandıran herhangi bir şey yoktur. Siyasal iktidarla diğer iktidar tipleri arasındaki en ayırıcı nitelik de budur: Buna karşılık kurumsallık niteliği taşımayan yani özel gruplarda ortaya çıkan iktidarlara, siyasal iktidar sınırlandırır ve bu nedenle de bu iktidarlara siyasal iktidar olmaktan çıkar.

Siyasal iktidarın gerekliliği konusunun açıklanması, kavramın tanımı ve çerçevesini de açıklar. Aristoteles'in kavramlarını yeniden yorumlayarak oluşturduğu teolojik, felsefi ve siyasal görüşleriyle, Ortaçağ'ın sona erişini, modern toplumun ve modern siyasal düşüncenin başlangıç temalarını haber veren Aquinumlu Thomas'ın siyasal iktidarın gerekliliği konusundaki görüşleri bu bağlamda önemlidir. Thomas'a göre siyasal iktidar, öncelikle insanların bir arada yaşama zorunluluğundan doğmaktadır. İnsanlar, bir arada yaşamak için yol gösterici bir yöneticiye ihtiyaç duymaktadır. Thomas'ın dikkat çektiği

nokta, “yönetici” yani siyasi lider ile insan topluluğu arasındaki kurulan karşılıklı ve bağımlı ilişkidir. Yöneticinin varlığı insanların birlikteliğine, yani topluluğun varlığına bağlıdır, toplumsal birliktelik de “yönetici”ye bağlıdır. “Ortak yarar” ve “ortak iyilik”, Thomas’ın dikkat çektiği bir başka noktadır. Çünkü, Thomas’a göre birlikte yaşayan insanların tek peşinde koştukları kişisel amaçlardan veya çıkarlardan ayrı ve onlardan farklı olan ve topluluğu birarada tutan bir “ortak yarar” ve “ortak iyilik” amacıdır. Bu kavramların gözardı edilmesi halinde, bir arada yaşamak ve toplum oluşturmak imkansızlaşır. Herkesin kendi çıkarını gözeterek yaşadığı bir toplumun devamlılığı mümkün değildir (Ağaoğulları ve Köker, 1998: 208).

Öte yandan, her ne kadar siyasi iktidar kavramı sıklıkla egemenlik kavramı ile birlikte anılsa da, bu durum yönetenlerle yönetilenler arasında etkileşimin sıfır noktasında olduğunu göstermemektedir. Yönetilen tamamıyla pasif (edilgen) niteliğe sahip değildir; özellikle günümüz toplumlarında iktidar karşısında yönetilenlerin aldıkları tavırlar ve iktidarı etkileme hatta zorlama yeteneği göz ardı edilemez. Fakat, geleneksel iktidarın egemen olduğu önceki dönemlerde bu etkileşimin çok daha sınırlı olduğu ve yönetilenin iktidarı etkileme olasılığının çok daha zayıf bir ihtimal olduğu da bilinmektedir.

Pratik anlamda değerlendirildiğinde ise siyaset, bir önceki başlık altında da belirtildiği üzere, Avrupada Hristiyanlığın kabulünden kısa bir süre sonra sonra dinsel iktidar ile uzlaşım içine girmiştir. Hristiyanlığın Roma İmparatorluğu içinde hızla yayılması ve Constantin zamanında devletin siyasî ve askerî gücünü tehdit etmesiyle birlikte imparator, siyasi liderliğin kendisinde kalması ve devlet işlerine karışmaması şartıyla Hristiyanlığı resmî din olarak kabul etmiş, dini liderliği de papaya bırakmıştır. Bundan sonra kilise, dinî alanın yanı sıra, siyasî ve sosyal alanda da etkisini göstermekte gecikmemiş ve mevcut sosyal doktrinleri kısa zamanda sarsmıştır. Hristiyanlığı ve kiliseyi tanıyan devlet, kilise normlarını ve hayatın manevi hedeflerini de tanımak zorunda kalmış ve kendi yapısını kilisenin yapısı ile bütünleştirmiştir.

1.1.1.2.1. Monarşi ve Kralın Ölümsüz Bedeninde Somutlaşan Siyasal İktidar

Monarşi, araştırma kapsamında olan Yunan, Roma uygarlıklarında etkili olmuş ve Avrupa siyasi tarihinde ulus devletlerin ortaya çıkışına kadar egemenliğini tekelden devam ettirmiş siyasi iktidar biçimidir.

Monarşinin (krallığın) bir kurum olarak doğuşunda göçler ve yabancı istilalarının önemi bilinmektedir. Halklar tarafından yurt olarak benimsenen yerlerin yabancı işgallerinden korunması için bir savunma biçimi, bu savunma biçimini kontrol etmek için de bir öndere ihtiyaç duyulmuştur. Öte yandan, krallığın kökenin, rahipliğin kökeni kadar eski olduğu söylenebilir. Krallığın evrimindeki ilk basamaklarda ancak, en geri vahşi kabilelerde hala bulunan örneklerden anlaşılabilir. Krallık kurumunun tam anlamıyla gelişmiş olduğu ve henüz çöküş yolunu tutmamış bulunduğu yerde kral, savaşta kabilesini ya da ulusunu ardı sıra sürükleyen, ne zaman savaş açılacağına, ne zaman barış yapılacağına karar veren adamdır; her zaman değilse bile çoğunlukla yasayı kral yapar ve adaletin yönetimini kontrolü altında bulundurur. Krallık sanı genellikle büyük ya da küçük ölçüde kalıtsaldır. Kral, aynı zamanda kutsal bir kişidir de: Kendisi tanrı olmasa bile, hiç değilse tanrının vekilidir (Russel, 1999: 76).

Bu nedenle, krallık kitleler üzerindeki egemenliği büyük oranda Tanrısal olduğu düşünülen gücünden ve yapısından alır. Bard ve Söderqvist'in de belirttiği üzere, “kilisenin olduğu gibi, monarşinin de otoritesi en nihayetinde Tanrı olarak adlandırılanın varlığına dayanmaktadır. Tanrı varsayılan sabit değerdi ve dolayısıyla hiçbir koşul altında sorgulanamazdı. Eğer kuşkuların yayılmasına izin verilirse, tüm bir iktidar yapısı, içeriye doğru patlama tehlikesiyle karşı karşıya kalabilirdi (2015: 31)”.

Kralın iktidarının koşulsuz kabulü konusunda Russel'ın Antik Yunan ve Roma uygarlıkları üzerinden yaptığı değerlendirmeler “kral” sıfatının aşına olunan imajını ve gücünü yeniden düşündürmektedir. Russel, bir kurum olarak gelişmesinin doruğuna büyük piramit döneminde Mısır'da ulaşılan krallıkların, Yunan ve Roma uygarlıklarına geldiğinde güçlerinin azalmasına dikkat çekmektedir:

“Yunanlılar, tarih çağlarının başlamasından önce, çoğu sitelerde, siyasal birer hükümdar olarak krallarını başlarından atmışlardır. Romalılarda krallar tarih öncesi döneminde vardı ve Romalılar kral adına karşı bütün tarih boyunca yenilmez bir tiksinti duymuşlardı. Batıda, Roma İmparatoru hiçbir zaman sözcüğün tam anlamıyla bir hükümdar olamamıştır. Roma hükümdarı meşru olmayan asıldan geldiği için, her zaman sırtını ordusuna dayamak zorunda kalmıştır. O, sivillerin önünde kendisini bir tanrı ilan edebiliyordu, ama askerlerinin gözünde her zaman için, onlara yeteri kadar bahşış veren ya da vermeyen bir general olarak kalmıştır. Çok kısa süren bir iki dönem dışında, imparatorluk kalıtsal değildir. Esas iktidar her zaman için ordudaydı ve imparator, sadece kendi dönemi için bu iktidarın adayı oluyordu (Russel, 1999: 80)”.

Antik Yunan ve Roma Uygarlıkları’nda, henüz tek tanrılı inancın hakim olmadığı bu dönemlerde, kralın etkisinin ve rolünün tartışmaya açık olması ilk bakışta şaşırtıcı olsa da yeniden düşünüldüğünde doğal karşılanabilmektedir. Hatırlanacağı üzere krallıkların gücünün en etkin olduğu dönemler, onların din ile uzlaşım içinde olduğu dönemlerdir.

Rönesans dönemine gelindiğinde ise, hükümdarların kiliseyle olan çatışmalarında, kendilerinden önceki krallara oranla büyük üstünlükleri vardı; bu üstünlük, eğitimin artık kilisenin tekelinde bulunmayışından ileri geliyordu. Kilise dışındaki hukukçuların yeni monarşinin kuruluşundaki yardımları değer biçilemeyecek kadar büyüktür. (...) İngiltere, Fransa ve İspanya’daki yeni krallıklar ise kilisenin ve aristokrasinin üstünde bir güce sahipti. Kaynağı ise gelişme halindeki bir güce, yani milliyetçilik ve ticarete dayanıyordu. Hükümdarlar bu iki güç için yararlı sayıldıkları sürece güçlü sayıyor, fakat milliyetçilik ve ticaret konusunda yararlılıklarını yitirdikleri takdirde ayaklanmalar çıkıyordu (Russel, 1999: 81).

Kralın iktidarın sürekliliği belli şartlara bağlı görünmekteydi. Öncelikle bu yönetim biçiminin doğmasına sebep olan tehditler onun varlığının devamlılığı içinde gerekliydi. Ülkeye dışarıdan gelen tehditleri savurmak için organize bir güce ihtiyaç vardı ve bu güç yüzyıllar boyunca krallıklar olmuştu. İkinci olarak monarşi ile birlikte dinsel kılınan iktidar kitleler üzerinde etkisini arttırmaktaydı. Bu nedenle krallıklar ve kiliseler güçlerini birleştirmiş, işbirliği halinde olmuşlardır. Bir başka neden ise milliyetçilik duygusunun empoze edilmesi ve ticaretin gelişmesiydi. Halkın refahını sağlayabilen yönetimlerin iktidarı daha uzun sürmüştü.

Monarşinin iktidarını sürekli kılması konusunda dikkat çekici bir başka nokta doğrudan kralın bedensel varlığı ile ilgilidir. Monarşi, gücünü kralın bedeninden alır ve kralın bedeni, onun iktidarının ilk somut göstergesidir. Tabi durumda konumlandırılmış

bedenlerden tamamiyle farklı bir konumda yer alan kralın bedeni, sahip olduğu maddi ve manevi yetkelerle diğerklerinin bedenlerinden farklılaşarak oluşmuş bir yapıdır. Fakat aynı zamanda varlığını da tebasına ve onların kabulüne borçludur.



Görsel 1. Abraham Bosse, “Thomas Hobbes’in Leviathan adlı kitabında yer alan illüstrasyon”, Gravür, 1651.

Kaynak: <http://humanistlife.org.uk/2014/10/01/in-defence-of-humanist-morality/>

Kralın varlığının diğerk bedenler üzerinde kabulünü kolaylaştıran etkenlerden bir tanesi, onun bedeninin “ölümsüz” olduğuna duyulan inançtır. Kralın bedeni ölümsüzdür çünkü onun egemenliğinin sürekliliği “egemenin bu hakkını ömür boyu kullandıktan sonra, tacıyla birlikte kendinden sonra gelene devretmesi anlamına gelir. Bu yüzden, Krallar ölmez asla. Fransa’da ‘kral öldü yaşasın kral’ anlayışı da egemenliğin sürekliliğini ifade eden iyi bir örnektir. (...) Kralların fiziksel bedenleri gelip geçer, ama sürekli olan yalnızca kralın temsil ettiğı kamusal kişiliktir, yani devlettir (Saygılı, 2014: 190)”

Bedeni aracılığıyla kral, sahip olduğı tüm yetkelerin kitleler üzerindeki hakimiyetinin kaynağıdır. Yani egemenlik kavramı ve kralın bedensel varlığının yarattığı anlam aynıdır. Kralın ölümsüz bedenine duyulan inanç, onun ölümünden sonra gerçekleştirilen törenlerdeki uygulamalarla da gösterilmiştir. Örneğin, Fransa’da, kralın bedeninin cansız olabilme durumu kolay kabul edilebilir bir durum değildir. Agamben’e göre

“...egemenin/kralın balmumu modelinin önemli bir rol oynadığı ve aynen kralın canlı kişiliği gibi muamele gördüğü Fransız krallarının cenaze törenlerinin kökeni Roma imparatorlarının tanrılaştırılmasına kadar dayanabilmektedir. Roma’da da, egemen/kral öldükten sonra, balmumu imajı “hasta bir insanmış gibi, bir yatağın üzerine yatırılıyor; senatörler ve eşleri yatağın her iki tarafına diziliyorlar; doktorlar balmumu putun nabız atışlarını yoklar gibi yapıyor ve yedi günün sonunda heykel ‘ölene’ dek tıbbi yardımlarını sunuyorlardı (2001: 127)”. Heykelin varlığı, “asla ölmeyen” kralın onurunun sürekliliğiyle ilişkilendirilmiştir. 1929 yılında klasik antik dönem üzerine çalışan bir bilgin olan Elias Bickermann, Roma’da imparatorların tanrılaştırılmasını şu şekilde ifade etmiştir: “Her normal insan sadece bir defa gömülür, tıpkı sadece bir defa öldüğü gibi. Ancak Antonius döneminde, adanan imparator iki defa yakılıyordu, ilk olarak cesedi ve ikinci olarak ise balmumu modeli...İmparatorun cesedi törenlerle ve fakat resmi olmayan bir biçimde yakılıyor, cesedinden kalanlar mozoleye konuyordu (Bickermann, 1972’den aktaran Agamben, 2001: 128- 129)”.

Kralın bedeninin kutsaliyetine yönelik bu yaklaşımın Hristiyan inancı ile ortaya çıktığını ve dinin etkisinin azaldığı aydınlanma dönemine kadar devam ettiğini belirtmek gerekir. Nihayetinde, 18. yüzyılda kral XVI. Louis’in idam edilmesi bu süreci sonlandırılmıştır. Daha önce gerçekleşmesi hayal dahi edilemeyecek olan kralın infazında şaşırtıcı olan durum, onun sadece maddi varlığının sona erdirilmesiyle ilgili değildir: “21 Ocak 1793 günü XVI. Louis’nin boynunun vurulmasını o zamanki insanların gözü önünde önemli ve çığır açıcı bir şey yapan bir kralın öldürülmesi değil, bir kralın yargılanması ve ölüm cezasına çarptırıldıktan sonra öldürülmesiydi (Agamben, 2001: 138)”. Böylece kralın hem siyasal hem de dinsel bağlamda ayrıcalıklı bir yere sahip bedeni önemini kaybetmiştir. Kralın bedeni de diğer bedenler gibi ölümlüdür.

XVI. Louis’in idam edilmesine kadar olan dönemde kralın bedeni, onun iktidarının somutlaştığı “yer” olarak kabul edilmiştir. Fransız Devrimi ve kralın idamı monarşinin iktidarı ve kralın iki bedeni anlayışı yerine, tek bir beden anlayışını ortaya çıkarır; bu beden “ulusun bedeni”dir. Başka bir ifadeyle, ulus, modern prensin kendisidir artık. Devrim, devletin siyasal-hukuksal zırhı olan egemenliği yıkmamış, aksine egemenliği tek bir bedene ve iradeye sahip ulusa kanalize etmiştir. Modern devlet içinde varlıklarını

sürdürmekte olan bazı krallar, artık yalnızca sembolik bir kişiliğe sahiptirler. Monarşilerde taç giydirme, cenaze törenleri, itaat törenleri gibi koskoca ayinsel çerçeve birbirinden ayrılır. İktidarın ritüelleri kutsallıktan kurtarılmış, sembolik bir hale getirilir. Bertelli'nin de ifade ettiği gibi, “bugün yaşadığımız dünyada ritüel ve din 17. ve 18. yüzyılların siyasal düşüncesi ve laik tecrübe tarafından biri diğerinden ayrılarak, iki farklı kavram haline getirilmiştir (Saygılı, 2014: 196)”.

1.1.1.2.2. Siyasal İktidarın İdeolojilerle Değişen Yüzü

Monarşinin etkisini kaybetmeye başlayıp, modern anlamda siyasetin oluşmaya başlaması, Roma Germen İmparatorluğu ve Fransa arasında 1648 yılında yapılan Westfalya Antlaşması'nın ardından yaşanmıştır. Bu dönem ulus devletlerin kimlik inşasında önemli olmuştur (Kreft, 2008: 20). Mutlak monarşi sisteminin resmen yıkılması ise Fransız İhtilali'nin (1789) ardından gerçekleşmiştir. Krallıklar yerini yeni siyasi oluşumlara bırakmışlardır. Ulus devletlerin kurulmaya başlaması da bu yeni oluşumlar arasındadır.

Ulus devletler, feodal toplum yapısının çözülüşü ve kapitalizmin gelişim süreciyle birlikte siyasal, ekonomik, kültürel ve düşünsel alanda görülen toplumsal değişimin yeni bir toplum biçimine dönüşümünün bir göstergesi olarak görülmektedir. Ulus-devlet kurgusu farklı yaşam biçimini yansıtan topluluk üyeleri arasında siyasal bir bütünlük sağlayarak adı modern ulus olan yeni bir topluluk oluşturmuştur (Aksoy ve Arslantaş, 1999: 412- 413). Bu yeni topluluk biçiminde, tüm sınıflar, daha üst bir kimlik olan ulus kimliğinde birleşmektedir. Fransa, Almanya ve İngiltere ulus-devlet yapısının ilk olarak kurulduğu ülkelerdir.

Ulus-devlette devlet iktidarının kaynağı tanrısal değildir. Bu durum kendisinden önceki siyasal örgütlenmelerden farklı bir özelliği yansıtmaktadır. Önceki zamanlarda hükümdarlar Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcileri ya da gölgesi biçimindedir. Oysaki ulus-devlet şeklindeki siyasal örgütlenmede böyle bir yapılanma söz konusu değildir. Devlet kurgusu salt insan egemenlikli merkezi bir devlet yapısı halinde kendisini göstermektedir. Kısaca bu devlet yapısı bireylerin hak ve sorumluluklarını ifade eden

yurttaşlık kimliğiyle toplumdaki, sınıflar, gruplar ya da kurumlar arasındaki ilişkileri düzenlemekte ve böylelikle toplumda siyasal ve sosyal bütünleşmeyi insanı merkeze alan bir işlevle yerine getirmektedir (Aksoy ve Arslantaş, 2010: 37).

“Ulus-devlet” kavramının çağrıştırdığı sert anlamlar 20. yüzyılın başlarında kimi siyasal ideolojilerle birlikte yaratılmıştır. Dünyada yeni bir siyasi yapının oluşmaya başladığı bu kritik süreç I. Dünya Savaşı ile yaşanan gelişmelere paralel olarak doğmuştur. Heywood’un da belirttiği üzere (2012: 346) “tüm ulus bir devlet, tüm ulus için sadece tek devlet” beklentisi hiçbir zaman tam anlamıyla gerçekleşmemiştir. Çünkü, pratikte ulus-devlet bir ideal tiptir ve bu nedenle muhtemelen dünyanın hiçbir yerinde mükemmel biçimde var olmamıştır. Aynı zamanda ulus devletin kültürel olarak homojen bir yapıya sahip olmaması ve hepsinin bir çeşit kültürel veya etnik karışım olması da beklenen idealizmi boşa çıkarmaktadır (Heywood, 2012: 346). Bu açıklamalar, ulus-devletlerin kusursuz bir şekilde kurulmasa bile, onların bazı ideolojilerin hedeflerini inanılmaz politikalar altında uyguladığı bir dönemi göz ardı ettirmez. Nihayetinde, 1922-1943 yıllarında İtalya’da Mussolini’nin faşist diktatörlüğü, 1933-1945 yıllarındaki Almanya’da Hitler’in Nazi diktatörlüğü, liderlerin ülkelerinde ulusal birliği sağlamak amacıyla yaratılmış ideolojilerdir.

Bu sorunlu ideolojilerden Faşizm Andrew Heywood tarafından şu şekilde açıklanmıştır: “Birçok bakımdan Faşizm, Fransız Devrimi’nden bu yana Batı siyasi düşüncesinde hakim olan fikirlerle ve değerlere karşı bir isyanı ifade ediyordu; bir İtalyan faşist sloganı “1789 öldü” diyordu. Rasyonalizm, ilerleme, özgürlük ve eşitlik gibi değerler, mücadele, liderlik, iktidar, kahramanlık ve savaş adına alaşağı ediliyordu. Bu anlamda faşizmin bir “anti-karakter”i vardır. Büyük ölçüde karşıtı olduğu şeylerle tanımlanır: O anti-kapitalizmin, anti-liberalizmin, anti-bireyciliğin, anti-komünizmin vd. bir şeklidir. Bununla birlikte, bütün bir faşizmi ifade eden merkezi bir tema, organik olarak birleşmiş ulusal bir topluluk imgesidir. Bu onun “birlik yoluyla güçlülük” inancında ifadesini bulur. Sözlük anlamıyla alındığında birey hiçbir şeydir; bireysel kimlik topluluğunki veya sosyal grubunki tarafından tamamen absorbe edilmelidir. Faşist ideal, ödev, şeref ve kendini feda etme duygusuyla güdülenen, hayatını ulusun veya ırkının şanına adamaya hazır ve en yüce lidere sorgusuz sualsiz bir itaatle bağlı “yeni insan”ın bir kahramanının idealidir (2014: 90)”.

Faşizm, kendi cephesinden Heywood’un da ifade ettiği gibi idealist bir perspektife sahip olsa da, ideoloji, hayata geçirmiş olduğu uygulamalarıyla anti-humanist anlayışa sahiptir. Ayrıca, “1789 öldü” şeklinde ifade edilen faşist sloganından da anlaşılacağı üzere, bu ideoloji açıkça rasyonalizm, ilerleme, özgürlük ve eşitlik gibi değerleri hiçe sayıyordu.

Bu bakımdan Nasyonal Sosyalizm (Nazizm) ile aynı noktada buluşmaktaydı. Nazilerin propaganda bakanı Joseph Goebbels'in açıkça belirttiği üzere entellektüalizm gibi aydınlanmaya ve ilerlemeye yönelik yaklaşımlar, her nevi propagandanın en feci düşmanıdır. Akılcılık kaşıtı bu anlayış, entelektüel bakışı yapay, soyut, gayri samimi, züppeci ve kadınsı olduğu gerekçesiyle reddederken, “doğru değerleri” savunan dilin basit, somut, açık seçik, dobra ve erkekçe olduğunu ifade eder (Taşkın, 2014: 100).

Belirtilen noktalarda ortak bir anlayışa sahip olsalar da, faşizmin en yaygın ifadesi olarak tanımlanan İtalyan Faşizmi ve Alman Nazizmi temelde bazı farklılıklara sahiptir. 1919 yılında Mussolini tarafından temelleri atılan ve 20 yıl devam etmiş olan İtalyan faşizmi, idolojisini devlet fikrinin tekliği ve her koşulda tartışmasız üstünlüğü üzerinden kurmuştur. Faşist filozof Gentile bunu şu şekilde ifade etmiştir: “Her şey devlet için; hiçbir şey devlete karşı değil, hiçbir şey devletin dışında değil (Heywood, 2014:90)” Nazizm (Alman Nasyonal Sosyalizmi) ise ulusalcı ve ırkçı bir anlayışı benimsemiştir. Onun merkezi teması, Aryanizm, yani Alman halkının “üstün ırk”tan olduğu, dünyaya hakim olmasının mukadder olduğu inancı, Yahudileri doğası gereği kötü olarak betimleyen ve onların kökünü kazımayı amaçlayan anti-Semitizmin şiddetli bir biçimidir (Heywood, 2014: 90- 91).

Söz konusu ideolojilerin aksine Sosyalizm, 19. yüzyılın başlarından itibaren eşitlikçi teoriyi hayata geçirmeye çalışmıştır. Sanayi Devrimi'nin toplumsal sonuçları ile kapitalist üretim ilişkilerinin kesiştiği noktada doğan sosyalizm, işçi sınıfının siyasal taleplerinin sözcüsü olarak var olmuştur. Sosyalist düşünce gücünü, sosyal eşitsizlikler konusundaki eleştirel tutumundan almıştır. Sosyalistler Fransız Devrimi'nin temel amacı olan “özgürlük, eşitlik, kardeşlik” idealinin gerçek anlamına kavuşabilmesi için eşitlik idealine merkezi bir önem vermek gerektiğine inanmışlar ve düşüncelerini bu hedef doğrultusunda geliştirmişlerdir (Taşkın, 2014: 120).

Sosyalizmin ileri bir aşaması olarak tanımlanan Komünizm ise devlet rejimi olarak 1917 Ekim Devrimi'nden sonra kurulan Sovyetler Birliği'nde uygulanmıştır. Komünizm ile Nasyonal Sosyalizm ise pek çok noktada ortaktı. Her iki ideoloji de batı toplumunun yapısındaki uyumsuzlukları anlatan toplumsal ve ekonomik moral yıkıntısı üzerinden

güçlendiler. Her ikisi de siyasal diktatörlüklerdi. (...) Her ikiside yalnızca bir siyasi partinin kendisine ait zorlayıcı bir aygıt bulunmasına hoşgörölü davrandı. Her ikisinin de kuramına göre parti kendi kendisini kuran bir aristokrasiydi ve ödevi bir ölçüde önderlik etmek, öğretmek, insanları izlemeleri gereken yola zorlamaktı. Felsefeleri bakımından son derece bağınaz olup, birisi Aryan ırk, öteki proletarya adına sanat, güzelyazın, bilim ve dinin kurallarını koyabilecek daha üstün bir kavrayış gücüne sahip olduklarını söylüyorlardı. Her ikisi de dinsel bağınazlığa benzer bir düşünce yapısı geliştirdiler. Bu benzerliklere karşın Komünizm, Nasyonal Sosyalizme kıyasla entelektüel bakımdan çok daha üstündü. Hem Stalin, hem de Hitler baskıcı olmalarına rağmen, Hitler meslek yaşamı boyunca hiçbir yapıcı düşünceye sahip olamayan bir lider olarak hatırlanmaktadır. Stalin’de şiddet ve vahşet yöntemlerini sonuna kadar kullanmasına karşın tarihçiler O’nun çeyrek yüzyıllık yönetimini, Rusya’nın yalnız siyasal bir güç olduğu dönem değil, ama aynı zamanda ekonomik ve toplumsal bakımdan çağdaş bir ulus durumuna geldiği dönem olarak niteleyeceklerdir (Sabine, 2000: 406- 407).

Komünist rejim, Bard ve Söderqvist tarafından ‘kapitalist paradigmanın en muhteşem sosyal deneyi’ olarak tanımlanmaktadır. Onlara göre Komünizm Hristiyanlığın ters yüz edilmiş bir biçimidir. Komünist inanç kutsal bir araçıdan çok insan eliyle gerçekleşecek olan sosyal gelişme düşüncesinden ilham almıştı. Yeni devlet bir araç olacaktı; ütöplik amaç ise -tamamen mantıklı ve akla uygun olan- yeni insandı. Yani, insan bir tasarım ürünü olarak düşünölüyordu. Bu rüya ulusları ve kıtaları tamamen yerle bir etti ve idealin gerçekleşmesi uğruna 85 ile 100 milyon insanın (...) barış dönemlerinde katledilmesine yol açtı (Bard ve Söderqvist, 2015: 31).

Bahsedilen rejimlerin hepsi kendi ideolojilerinin çerçevesinde insan bilincini yeniden kurarak, kültürel bir ortam yaratma çabası içinde olmuştur. Bu bağlamda sanat da, onların amacına hizmet edecek bir şekilde biçimlendirilmiş, bu yönde biçimlendirilmiş sanat devletin gücünden payını almış, avangard sanat örnekleri ise reddedilmiş ve yasaklanmıştır.

Bedenin de, devletin politikaları doğrultusunda biçimlendirilişi, dönemin yaratılmış sanat eserleri üzerinde de okunabilmektedir. Devam eden bölümde siyasi iktidarın ve onun ideolojilerin bedene bakışı ve onu dönüştürme gücü örneklerle açıklanacaktır.

1.1.1.2.3. Feminist İdeoloji

“Feminizm aslında ne eşitlik ne de farklılıkla ilgili bir meseledir; feminizm öncelikle iktidar üzerine bir düşünüm yapmak suretiyle ve insanları ve kurumları değiştirmek için çaba göstererek başka bir dünyaya ulaşmaya gayret etmektedir”.³

Zeynep Direk

Zeynep Direk’in yakın tarihli yazısında Hilde Lindermann’a atıfta bulunarak yapılan bu alıntı Feminizmin siyasi iktidar içinde rolü olan karakteristiğine işaret etmektedir.⁴ Siyasi ideolojiler konusunda siyasi bilimlerde bir literatür taraması yapıldığında Feminizmin, siyasal bir ideoloji olarak kaynaklarda yer aldığı görülmektedir.

Feminizmin siyasal iktidarla olan ilişkisi, bedenin devlet tarafından kurgulanan ve kontrol edilen bir yapı olduğu düşüncesi ve feminist kuramın bu kurgu karşısında çoğunlukla iktidar karşıtı bir söylem geliştirmiş olmasıyla ilişkidir. Deleuze ve Guattari’nin örtük olarak 1970’li yılların Fransız solunun sloganlarından uyarlamış olduğu “kişisel siyasaldır” sloganı (Sarup, 1995: 114) feminist kuramcılar tarafından da “kişisel olan politiktir” şeklinde benimsenmiş ve kullanılmıştır. Slogan, siyasal iktidarla feminist ideolojinin bağlantısını, Guattari ve Deleuze’un da savunduğu şekilde; kişisel ile toplumsal, bireysel ile kolektif arasında hiçbir ayrım olmadığını ifade etmektedir. Linderman’ın da belirttiği iktidar üzerine düşünüm yaratmak önermesi, onun ideolojik bir karakterinin var olduğunun göstergesidir.

³ <https://zeynepdirek.wordpress.com/2014/01/23/kizli-erkekli/>

⁴ A.g.e.

Fakat, Lindermann’ın aksine pek çok düşünür feminizmin temel savlarından birisinin toplumsal hayatta var olan cinsiyet eşitsizliği üzerine kurulu olduğu konusunda hemfikirdir.

Söz konusu düşünürlere göre, feminizm, “toplumsal hayatta mevcut cinsel eşitsizliklerin eleştirisi ve bu eşitsizliklere dayalı iktidar ilişkilerinin dönüştürülmesi amacına odaklanmıştır. Esasen cinsiyet eşitsizliğinin geçmişi çok eskilere dayansa da, bunun siyasi bir sorun olarak algılanması nispeten modern bir olaydır. Bu konuda etkili çalışmaların, Amerikan Devrimi ve Fransız Devrimi gibi önemli tarihsel gelişmeler sonucunda “insan” a tanınan haklar ve özgürlüklerden kadınların dışlanmasına bir tepki olarak doğduğu söylenebilir (Taşkın, 2014: 131-132)”.

18. yüzyıl feministleri o dönemde batı dünyasında etkili olan devrim dalgasının coskusuna kapılmışlardı. Örneğin, insanlar için doğal olarak kabul edilen haklara hükümetlerin karışamayacağı gerçeği, hem Amerikan Bağımsızlık Bildirisi’nin (1776), hem de Fransız İnsan Hakları Bildirisi’nin (1789) en can alıcı noktalarıydı. Feministler, erkeklerin sahip olduğu doğal hakların aynısına sahip olabilecekleri konusunda umut besliyorlardı (Donovan, 2001: 16). İngiliz sosyal teorisyen ve feminist Mary Wollstonecraft tarafından 1792 yılında tamamlanmış olan “Kadın Haklarının Savunması” adlı eser, Fransız Devrimi’nin temeline karşı yazılan ilk modern feminizm metni olarak kabul edilir. “Wollstonecraft eserini Fransız bakanı Talleyrand’a ithaf ederken, eğer kadınları bu anayasanın dışında tutarsa Fransa’nın bir tiranlık kalacağını belirtiyordu (Wollstonecraft, 2007’den aktaran Donovan, 2001:16)”. Fakat erkek teorisyenler tarafından feministlerin bu görüşü göz ardı edilmiştir ve 17. ve 18. yüzyıl boyunca -öncesinde ve sonrasında- kadının rolü eş ve anne olarak evine bağlı olması görüşü evrenseldir (Donovan, 2001: 16).

19. yüzyılın ortalarında kadınların seçme hakkı için yürütülen kampanyaya “ilk feminizm dalgası” denir ve kadınların erkeklerle aynı haklara sahip olması talebiyle ayırt edilir. Kadına seçme hakkının verilmesinin her türlü cinsiyet ayrımının ve önyargının kaybolmasının ilk adımı olması nedeniyle feministlerce önemsenmiştir. İlk dalga feminizm 1893’de ilk olarak Yeni Zelanda’da yürürlüğe giren seçme hakkının elde edilmesiyle sona ermiştir ve feminizmin etkili bir siyasal hareket olarak ortaya çıkabilmesi için 20. yüzyılı beklemek gerekmiştir. 1960’larda başlayan “ikinci dalga feminizm”, siyasi ve yasal hakların elde edilmesiyle “kadın sorunun” çözülmediğini kabul etmiş ve bu yıllarda büyüyen Kadının Özgürlük Hareketinin (WLM) ardından

feminist hareket devrimci bir nitelik kazanmıştır. Siyasi demokrasinin en ileri olduğu Amerika ve İngiltere gibi ülkelerde kadın hareketleri en güçlü olmuştur. 1963'te ABD'li feminist ve siyasi eylemci ve kadın özgürleşmesinin “anası” olarak görülen Betty Friedan'ın “Kadının Gizemi” adlı eseri yayınlaması feminist düşüncenin canlanmasını sağlamıştır. Friedan, “adı olmayan sorun” adını verdiği şeyi araştırmaya girişmiş ve problemi ise, ev hanımı ve anne rolü ile sınırlı kalmanın sonucunda yaşanan mutsuzluk ve hayal kırıklığı olarak açıklamıştır. 1970'de Germanie Greer'ın “Hadım Edilmiş Kadın” ve 1979'da Kate Millett'in “Cinsiyet Siyaseti” adlı kitapları, kadın baskısının kişisel, psikolojik ve cinsel yönlerine ilgiyi çekerek, daha önce “siyasi” olarak ele alınan sınırlarını genişletmiştir. “İkinci dalga” feminizmin amacı, sadece siyasi özgürlük değil, büyüyen Kadın Özgürleşme Hareketi'nin fikirlerinde yansıtılan “kadının özgürleştirilmesi” olmuştur ve bu hedef sadece siyasi reform ya da yasal değişikliklerle elde edilemezdi. Beklenen, sosyal bir değişimdi (Heywood, 2011: 248- 249).

1990'lardan sonra ise feminizm ifadesini sadece kadın sorunları üzerinde değil aynı zamanda “farklılıkların dile getirilmesi” üzerine de kurmuştur. Irk, melezlik, transeksüellik, lezbiyenlerin heteroseksüeller karşısındaki konumu gibi pek çok durum feminist teorisinin sorunsallarının içinde yer almaktadır. Bu bağlamda üçüncü kuşak feministler ikinci kuşaktakileri farklılıklara duyarsız olmak konusunda eleştirmişlerdir.

Kendi içindeki eleştiriler bir yana, iktidar ile feminizm arasındaki çatışma dikkat çekicidir. Direk'e göre sebep; feminizm, bugün politik anlamda en önemli düşmanlardan birisi olarak sayılmaktadır. Çünkü, alternatif politik yaşam biçimleri öneren fikirler feminist ve LGBT hareketlerden doğmaktadır.⁵

⁵ <https://zeynepdiek.wordpress.com/2014/01/23/kizli-erkekli/>

1.1.1.3. Ekonomik İktidar

Bir iktidar biçimi olarak ekonomi, sosyal, siyasal ve kültürel anlamda kitleleri etkileme, alışkanlıkları değiştirme, var olanların yerine yenilerini yaratma potansiyeli bakımından öneme sahiptir. Fakat, “ekonomik iktidar” (iktisadi iktidar) kavramı, kimi anlamlarda siyasal iktidar kavramından daha sorunludur:

Bulut’ a göre “Ekonomik iktidar kavramı, siyasal iktidar kavramına oranla, daha sorunlu bir kavramdır. Kolay olan, siyasal iktidar gibi, ekonomik iktidarın da toplumsal yaşamın asli öğelerinden biri olduğunu söylemektir. Çünkü, insanlar genellikle, sahip oldukları şeyler oranında arzularını gerçekleştirirler. Bu arzu onları ekonomik gücü ele geçirmeye ya da elindekini korumaya iter (2003: 28)”.

Amerikalı Hukukçu ve yazar Adolf A. Berle “İktidar” adlı eserinde, ekonomik iktidarı, “diğer insanlarla onların arzu ettikleri veya ihtiyaç duydukları kaynaklar, eşyalar veya hizmetler arasında durabilen bir teşkilatın başındaki insanın veya insanların elindeki güç” olarak tanımlamıştır (Berle, 1979’dan aktaran Bulut, 2003: 29).

Russel’a göre ise iktisadi iktidar, kaynağını askeri yapılanmanın gücüne dayandıran bir iktidar biçimidir. “Emeğin iktisadi gücünden ayrı olarak, iktisadi iktidarın tümü, sonuçsal çözümlemede, gerektiği zaman silahlı kuvvetlere de başvurmak suretiyle, belirli bir toprak parçası üzerinde kimin kalacağına, bu toprağa kimin birşeyler sokacağına ve bu topraktan kimin birşeyler alacağına karar verilebilmesinden ibarettir (Russel, 2002:114)”.

Russel’a göre kaba güce ya da zora dayanarak ele geçirilen ekonomik iktidarın devamı ve korunması için yasalara yani devlete ihtiyaç vardır. Fakat, ekonomik iktidar kolayca bağımsızlık kazanabilecek bir yapıya da sahiptir. Çünkü ekonomik iktidar, hukuku da kamuoyunu da çeşitli yollarla etkileme olanağına sahiptir. Politikacıları, özgürlüklerini ellerinden alan yükümlülöklere sokabileceği gibi, mali buhranlar yaratma tehditinde de bulunabilir (Bulut, 2003: 29).

Russel’ın dikkat çektiği üzere ekonomik iktidarın askeri güçle olan ilişkisi pek çok tarihsel olayda görölmüştür. Dinsel amaç doğrultusunda yapıldığı öne sürölen Haçlı Seferleri’nin bile örtüsü kaldırıldığı zaman ekonomik iktidar ile bağlantısı ortaya çıkar.

Seferleri örgütleyen ruhban sınıfının amaçlarından birisinin de ekonomik iktidara ulaşmak olduğu bilinmektedir:

“Papa II. Urban, 1095 yılında, Hristiyan hacıların yollarda çektikleri sıkıntıları anlatarak, Kudüs’ün İslamların elinden alınması çağrısında bulunmuştu. Bunun için Avrupa ülkelerini hac yolunda bir kutsal savaşa, yani Haçlı Savaşı’na çağırıyordu. Karşılık olarak sözü verilen ödül, bu yolda ölenlerin din şehidi sayılacaklarıydı. Günahları bağışlanıp kurtuluşa ererek cennete gidebilecekleriydi. Sağ kalacakları umanlar içinse, Doğu’nun varıllıklarından söz etmek unutulmamıştı (Şenel, 2011: 302)”.

Seferler, papanın beklentisinin gerçekleşmesinin yanında uzun vadede feodal düzen içinde bir tehlikeyi de beraberinde getirmiştir. Seferler, üretim teknolojilerinde yeni gelişmelere sebep olmuştur. Feodal düzende toprağa bağlı olarak elde edilen ekonomik güç, ipek ve baharat yollarının kullanılmaya başlamasıyla ticarete bağlı olarak gelişecek bir ekonomiyi yaratmış ve ticarete bağlı olarak varsıllaşan tacirler sınıfının doğumu başlatmış ve endüstri yoluyla varsıllaşan endüstrici kapitalistlerin belirmesini sağlamıştır (Şenel, 2011: 303).

Haçlı akımları ile atılan yeni çağın tohumları, üretim teknolojilerinin gelişmesi ile devam etmiştir. Yani “ticaret kapitali” ile başlayan değişim, “endüstri kapitali” ile devam etmiştir. İngiltere’de başlayan ve kısa süre içerisinde Avrupa’yı etkisi altına alan Endüstri Devrimi (Sanayi Devrimi) ile birlikte burjuvazi daha da güç kazanmıştır.

Zanaatçıların kendi üretimhanelerini bırakarak ücretli işçi olarak çalışmaya başlamaları ya da daha iyi durumda olanların işyerlerini birer üretimhaneye dönüştürerek çok sayıda kalfa ve çırak çalıştırmaya başlaması, tacirlerin onlardan talep ettiği standart üretimi başlatmıştır. İşbölümüne dayanan bu yöntem, bir ürünün üretimin her aşamasında aktif olan zanaatkarın mal üretmesinden nicelik ve zaman olarak çok daha verimli bir yöntem olduğunun farkına varılmıştır. Sanayi sistemi içinde üretici güç olarak var olacak olan işçi sınıfı böylece yaratılmıştır. Endüstri devriminin ilk ürünlerinden bir tanesi dokuma makineleridir. Doğu- batı ticaretinde önemli yere sahip olan doğunun yünlü kumaşı dokuma makineleri sayesinde hızlı ve kolayca üretilenmiş, bu da maliyeti düşürmüştür. Geçimini toprağı ekerek sağlamaya çalışan feodal sınıf için, dokuma fabrikalarına yün sağlamak daha karlı bir hal almış, böylece yavaş yavaş tarımcılığa dayalı üretimin sonu da gelmiştir. Bu ekonomik gelişmelerle birlikte, ortaçağ feodal sistemde tarım ile üretim

düzeni önemini yitirmiş, endüstri üretimi (kapitalizm olarak) yavaş yavaş “egemen üretim biçimi” durumuna gelmiştir (Şenel, 2011: 305).

Marksist bakış açısı kapitalizmi, temelde, üretim araçlarının toplumdan ayrı bir sınıf meydana getiren kapitalistlerin mülkiyetinde bulunduğu üretim biçimi olarak niteler. Bu durumda sermaye ve özel mülkiyet oldukça az sayıda kişinin elinde toplanmıştır. Dolayısıyla kapitalizm, bazı kimselerin üretim aracı sahibi oldukları, diğerlerinin de onlar için çalışmak zorunda kaldıkları bir sistemdir ve bu yönüyle sömürü düzenini ifade eder. Marksistlere göre devlet ise bu sömürü olayında üretim araçlarına sahip olanların suç ortağıdır (Bulut, 2003: 40).

Aynı zamanda, Kapitalizmin olgunlaşması iş gücünün metalaştırılmasını gerektirmiştir. Bu noktada Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından ilk olarak 21 Şubat 1848’de yayınlanan Komünist Manifesto’nun ilk bölümünde burjuvalar ve proleterler arasındaki fark dikkat çeker. Onlara göre, şu ana kadarki bütün toplumların tarihi, sınıf savaşları tarihidir. Feodal toplumun yıkıntıları arasında uç vermiş olan, modern burjuva toplumu sınıf karşıtlıklarını ortadan kaldıramamış aksine, yeni sınıflar, baskı gurupları ve eskilerin yerine yeni savaşım biçimleri getirmiştir. Toplumlar giderek daha büyük iki büyük düşman kampa ve sınıfa bölünmüştür: Burjuvazi ve Proletarya. Burjuvazinin üstünlüğü ele geçirmesi Marx ve Engels’e göre insanlık için pek çok anlamda bir yıkım anlamına geliyordu. Çünkü burjuvazinin sahip olduğu ekonomik güç siyasi iktidarı da etkisi altına alıyor, modern devletin yönetimi, burjuvazinin ortak işlerini yöneten bir komiteden başka bir işleve sahip olmuyordu. Öte yandan, burjuvazi üstünlüğü ele geçirdiği her yerde, bütün feodal, ataerkil, romantik ilişkiere son verdi. İnsan ile insan arasında, çıplak öz çıkardan , katı nakit ödemeden başka bir şey bırakmadı. Kişisel değeri, değişim değerine indirgedi ve özgürlüklerin yerine, sadece ticaret özgürlüğünü koydu. (...) Ürünleri için sürekli genişleyen bir pazar gereksinimi, onu yeryüzünün her yanına yerleşmek ve bağlantılar kurmak zorunda koydu (Marx ve Engels, 2008: 23- 25- 26).

Marx ve Engels, ifadelerinde, ortaçağda hakim olan ekonomik ve siyasal sistemi de eleştirirken, burjuvazi ve onun yaratımı kapitalizm sayesinde yaratılan modern toplumun getirilerini de tam bir felaket olarak görür. Burjuvazinin gelişmekte olan sermayesine

oranla, modern işçi sınıfı da yaşamak için çalışan ve kendilerini parça parça satmak zorunda olan sıradan metalara dönüşmüştür.

Araştırmada ele alınan iktidar biçimleri tek tek birbirinden yalıtılmış bir yapıya sahip değildir. Heywood'un da belirttiği üzere (2014: 237), ekonomik iktidar, siyaseti de şekillendiren bir etkiye de sahiptir ya da dinsel iktidar, ortaçağ boyunca ekonomik ve siyasal iktidar ile ilişki halinde olmuştur. Günümüzde, küreselleşen dünyada, ekonomik iktidara sahip olan aynı zamanda siyasi iktidarı da elinde bulundurmakta ve dünyaya hükmedebilmektedir. Ülkelerin sosyal ve kültürel yapısını da bu durumlardan doğrudan ya da dolaylı bir biçimde etkilemektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

1. BEDEN

Beden, insanlığın varoluşundan günümüze, sadece fiziksel yanıyla değil, zihinsel ve ruhsal yanının da birleşimiyle, üzerinde iktidar biçimlerinin hegemonyalarını sürdürdüğü bir yapı olmuştur. Dinsel, büyüsel, siyasi, ideolojik görüşlerin aktarılmasında bir aracı olarak kritik öneme sahip olmuştur. Çağlar boyunca değişen siyasi biçimler, ekonomik yapılar, dinsel inanışlar, toplumsal varoluş biçimleri, bilimsel ve tıbbi gelişmeler, gelenekler, görenekler...vb. yaptırımları, uygulamaları, yapıp ettikleriyle bedeni değiştiren, dönüştüren, yeniden biçimlendirebilen güce sahip olmuşlardır.

Bu anlamda beden sürekli müdehale edilen bir yapı olmuştur. Bedene müdehalenin işaretleri iktidar mekanizmaları tarafından -göreceli olarak- olumlu olabilir ya da olumluymuş gibi sunulabilir: Tıp biliminin yardımıyla müdehale edilmiş bedenler, topluma zararlı olduğu gerekçesiyle tecrit edilen ve kapalı bir alanda belli bir süre için ya da sürekli olarak toplumdan ve kendi türünden uzaklaştırılan bedenler, daha verimli işgücü olarak tasarlanan bedenler, hergün yenisi yaratılan kozmetik bakımlar...vs. Bu durumlar, kabaca bakıldığında ya da söz konusu uygulamaların nedenlerin alt katmanlarına inilmedikçe, iktidarın mekanizmaları tarafından kişi ya da toplum için fayda sağladığı iddiasıyla ortaya konulur ve uygulanması istenir. Tek bir bedene sahip olduğumuz ve onu korumamız gerektiği tekrar tekrar hatırlatılır. İdealize edilmiş örnekler medya sayesinde her an hayatımızın içindedir. Yaratılan mükemmel imajlar, görsel bombardımanlar sayesinde, zihinsel anlamda, kendi bedensel gerçekliğimizden daha içkin hale getirilmiştir. Arzu uyandırılar ve yeterli çabayla ulaşılabilirler!

İktidarın beden konsundaki iddiaları ve ikna çabaları ve onun kimi uygulamaların gerekçesi tamamiyle yanlış olmamakla birlikte her zaman iddia edileceği gibi tek taraflı fayda sağlayacak kadar masum ya da gerçekçi de değildir: İktidarların keyfi ya da zoraki

uygulamaları ile her anlamda özgürlük sınırlarının iktidar tarafından yeniden belirlendiği ve bu sınırlar içinde dahi müdehaleye uğrayan bedenler, yetersiz yaşam standardı ve ekonomik koşullar altında yaşamaya ve üretmeye zorlanan bedenler...Bedenin denetimi ve ona müdehale bağlamında durum, bir sosyoloğun perspektifinden daha da detaylı bir biçimde analize açıktır:

“Son çözümlemede beden, toplum içinde sürekli müdehalelerle karşı karşıya kalabilmektedir. Kötü bakış, hakaret, dayak, işkence, terör gibi şiddetin her türlü, çeşitli hareket ve davranışların engellenmesi, ilaç, röntgen, ameliyat gibi her türlü tıbbi müdehale, cinsel ilişki, tecavüz, gebelik, cinsel ilişkinin yasaklanması, spor, açlık grevi, süslenme ve vücut bakımı, estetik müdehaleler, kıyafet, diyet, rejim, hadım, igdiş etme, dövme, sünnet, gereğinden fazla yemek, medyatik müdehaleler, ölüm, çeşitli dini emir ve yasaklar çerçevesinde beden için getirilen uygulamalar gibi bedeni etkileyen durumlar, bedene müdehale çevresinde görülebilir (Canatan, 2011: 48)”.

İktidar, mekanizmaları aracılığıyla bedene müdehale yolları bulmada ve uygulamada oldukça yaratıcıdır. Tez çerçevesinde ele alınacak olan iktidar biçimlerinden din, siyasal ve ekonomi, insanlığın toplumsal yaşam düzenine geçildiği, birlikte yaşama kurallarının oluşturulduğu, özellikle tek tanrılı dinlerin ortaya çıktığı tarihten günümüze kadar olan süreçte bedene müdehale anlamında en fazla yaptırım uygulamış olanlardır. Canatan’ın örneklerle belirttiği ve Foucault’nun “iktidar heryeredir” cümlesiyle yalın bir biçimde çerçevesini çizdiği ya da tüm çerçeveleri kaldırdığı gibi bedene müdehale insan yaşamının her anında ve her yerinde olabilmektedir.

Sanatsal bağlamda araştırıldığında, bedenin “iktidar” tarafından yönetilen, yönlendirilen bir yapı olduğu, hem literatür tarandığında, hem de sanat eserleri üzerinden okunabilmektedir. İlkçağlardan insanın doğa ile olan mücadelesinden başlayan ve sonraları toplumsal yaşam düzenine geçişle birlikte belirginleşen, insanların birbirleri ve varolan diğer varlıklar üzerinde hakimiyet kurma arzusu ilksel toplulukların resimleri üzerinden bile okunabilmektedir.

Bedenin, tabi olma durumundan söz söyler duruma geçişi de sanatsal verilerle net biçimde gözlemlenir. Bu durum toplumsal hayatta yaşanan değişimlere paralel olarak gerçekleşmiştir. Araştırmanın başlangıcı olan Yunan Sanatı’ndan günümüz sanatına kadar olan süreçteki farklılaşma, bedenin kavranışı, ona yüklenen anlamlar ve misyonlar ile imge durumundan kendisini bir gerçeklik olarak sunmaya kadar oldukça

farklılık göstermiş ve hatta beden, bilinci/farkındalığı sayesinde kendi devrimini yaratmıştır. Bedenin, sanatın dinsel, siyasi, ekonomik ideolojilerine araç olmuş bir imgeden, sanatçının bedenini, kendi sanatsal problematiğini görünür kılmak için aracısız bir sanat nesnesine dönüştürmesi sürecini izlemek heyecan vericidir. Bu durum sanatçı ve sanat dünyası adına büyük bir devrimdir. Burada dönüşümü yaratan asıl etkenin, çağlar boyunca her alanda yaşanan değişime paralel olarak, bilinçteki uyanış ile iktidar biçimlerine karşı muhalif bir duruşu üstlenebilmiş olmanın göreceli zaferi olduğunu belirtmek gerekir.

1.1. Antik Çağdan Günümüze Değişen Beden Algısı

Bedenin değişimi konusunda önemli veriler sunan Antikçağ uygarlıkları söz konusu olduğunda çoğu sanat tarihi kaynağında Batı uygarlığının kültürel anlamda temelini oluşturması bakımından özellikle Antik Yunan Uygarlığı'na atıfta bulunulduğu görülmektedir. Antik Roma Uygarlığı ise Yunan kültürünün takipçisi olarak dikkat çekmektedir.

Birbiri ardına sıralanan bu uygarlıklarda bedenin iktidar mekanizmaları bağlamında ele alınması, araştırma için bu dönemlerin sonraki dönemleri de etkilemesi ve beden-iktidar ilişkisinin sanatsal yansımalarının görüldüğü ilk dönem örneklerini içermesi bağlamında öneme sahiptir.

1.1.1. Antik Yunan ve Roma

M.Ö. 7. yüzyıl ile M.Ö. 1. yüzyıl arasında varlığını sürdüren Yunan Uygarlığı, sosyal, siyasi ve kültürel alandaki etkileri nedeniyle bugünkü batı uygarlığının temeli olarak kabul edilmektedir. Değişen toplumsal ve siyasi yapısı nedeniyle arkaik, klasik ve hellenistik olarak üç farklı döneme ayrılmış olsa da, her dönemde uygarlığın karakteristiğinin oluşmasında bedene ait inançların ve uygulamaların etkisinin büyük öneme sahip olduğu bilinmektedir.

Yunanlıların bedenden duydukları gururun kaynağı vücut ısıyla ilgili inançlarda yatıyordu. Vücut ısının insanın oluşumu sürecini yönlendirdiği düşünülüyordu. Hamileliğin başında rahimde iyi ısınan ceninlerin erkek, bu ilk ısıdan yoksun kalanların ise kız olacağı düşünülüyordu. Vücut ısı meselesi aynı zamanda kadın ve erkek cinsiyetler arasındaki üstünlük tanımlamasının da nedeniydi. Modern tarihçi Gulia Sassa'nın gözlemine göre de dişil olan, eril olanla aynı alana dahil edilse de bunun sonucu liberal bir eşitlik değil, dişinin erkekten bariz derecede aşağı olduğuydu. Kölenin bedeni konuşma yetersizliği yüzünden körelmiş ve soğumuş, buna karşın yurttaşın bedeni meclisteki tartışmaların harareti sayesinde ısınmıştı (Sennet, 2006: 33-34-36).

Sennet'in de açıklamalarından yola çıkılarak, Antik Yunan'daki yaşama genel olarak bakıldığında özellikle erkek bedeninin yüceltilmiş olduğu görülmektedir. Sanatsal bağlamda bedenin sıklıkla kullanılmasının yanında, halkın hep birlikte spor yaptığı ve bedenini eğittiği gymnasion'ların ortaya çıkışı, yeme içmeye dair kurallara sahip oluşları ve nihayetinde M.Ö. 776- M.S. 394 yılları arasında düzenlenen olimpiyat oyunları sayesinde bedene verilen önem ve bedenin adeta kutsal bir anlama sahip olduğu görülmektedir.

Sokrates'in öğrencisi Yunanlı düşünür ve asker Xenophon'a (Ksenofon) göre "vatandaşlar hem savaşta hem de kamusal aktivitelerde başarılı olmak için bedenlerini olabildiğince güzel ve güçlü kılmalı"ydı.⁶

Bedene atıfta bulunan diğer Yunanlı düşünürler gibi Xenophon'un kastettiği de elbette öncelikli olarak erkek yurttaşın bedeniydi. Sağlıklı ve güçlü, ruh ile denge içinde olan erkek bedeni, ülkenin varlığını koruması için temel bir gereksinimdi. Bu anlamda beden şehrin güçlü mimari yapısı ile ilişkilendirilmiş, bedenin olabildiğince sağlam inşası için gereken bileşenler M.Ö. 4. yüzyıldan itibaren yazılı kaynaklar aracılığıyla da yurttaşlara öğütlenmiştir. Bu kitaplarda nasıl beslenilmesi gerektiği, uyku ve egzersiz saatleri, hangi vücut tipi için ne tür egzersizlerin ne kadar süreyle yapılması gerektiği, uyku

⁶ <http://press.uchicago.edu/Misc/Chicago/301176.html>

süresi, ne sıklıkta ve ne zaman banyo yapılması gerektiği, cinsel birlikteliğin sayısına kadar pek çok konuda bilgi verilmiştir. Bugün modern dünyanın en çok satan kitapları arasında yer alan diet ve egzersiz kitapları, Antik Yunanlılar'ın en azından aynı derecede, hatta belki daha fazla önemseyerek kullandıkları el kitapları olmuştur. Öte yandan, bu kaynaklar aracılığıyla sağlık konusunda da tavsiyeler de verilmektedir. Hangi hastalık için ne tür kürün kullanılması gerektiği detayları ile açıklanmıştır.

Bedene bu denli verilen önem, onun kişiye/sahibine özel bir mülkten ziyade bir kamu malı olarak kurgulanmasındandır. Beden, politik yapının bir parçası olarak düşünülmüştür. Bu yapı içindeki sorumluluklarını yerine getirebilecek yeterlilikte ve işlevde inşa edilmesi gerektiğine inanılmıştır.

Nihayetinde, tanrı Zeus'a adanan Olimpiyat oyunları bu derecede yapılandırılmış bedenlerin sergilendiği bir spor etkinliği olarak Antik Yunan dünyasında ortaya çıkmıştır. Dinsel temelli olduğu bilinen bu oyunların yarışmacıları “ne amatör ne de profesyonel sporculardı, Yunanistan'ın önde gelen ailelerinin bireyleriydiler ve bu oyunların galibine, Tanrıların yenilmezlik bağışladığı bir insan olarak korku dolu bir saygıyla bakılırdı. Oyunların amacı, başlangıçta, yenilmezliğin kime bağışlandığını saptamaktı. Kazananlar, bu Tanrı bağışının belirtisini kutlamak ve belki de sürekli kılmak için, zamanın en ünlü sanatçılarına heykellerini yontturlardı (Gombrich, 2007: 89)”.

Bedenini gymnasion'larda, olimpiyatlarda, kamusal alanlarda özgürce sergileyen Yunanlılar için güçlü ve güzel bedenin ölçütleri vardı: “Öncelikle Yunanlılar için bedenin zinde ve sağlıklı olması çok önemliydi. Bunun için, atletik ve sağlam yapılı olmalıydı. Fakat, her alanda denge ve uyuma önem veren, aşırılıktan kaçınan, uygun ve ılımlı davranışı önemseyen Yunanlılar için, abartının her türlü gereksiz ve çirkindi. Bu nedenle atletik bedenler aşırı kaslı değildi ve kadın bedeninde şişmanlıktan olduğu gibi sıskalıktan da hoşlanılmazdı. İdeal olan sağlıklı, dengeli, uyumlu ve doğal bir beden anlayışıydı (Reis, 2005: 23)”.

Her erkek vatandaşına oy hakkı veren ve bu anlamda bireyciliğin başlangıcı sayabileceğimiz Yunan dünyasında erkek yurttaşın bedeni, sosyal ve politik yaşamdaki gücü ile ilişkilidir. Dolayısıyla, dönemin sanat eserleriyle de somutlaşan ideal beden anlayışı, kadınlar ve erkekler için, toplumsal işlevlerine uygun bir biçimde gelişmiştir. Yunan erkek ideali büyük savaşçının özellikleriyle özdeşdir. Toplumsal rolü annelik olan kadının bedeni ise bu role uygun olarak idealize edilmiştir (Reis, 2005: 23).

Kadınların aile içinde bir denetime tabi olduğundan da söz edilebilir. Oldukça özgür olan erkeğin eş seçimini yaparken tercihi, mümkün olduğunca az şey görmüş, duymuş ve öğrenmiş kadından yanadır. Bu özellikler kadınların sıkı bir biçimde denetlenebilmesini de sağlayacaktır. Kadına ve atfedilen en önemli rol anneliktir, özellikle erkek çocuk dünyaya getirmek kadının evindeki değerini arttırmakta, çocuksuz evlilikler dağılabilmektedir (Freeman, 2010: 210).

Beden, felsefî bir yaklaşımla ele alındığında ise en dikkat çekici ve önemli nokta, bedeninin zihnin karşıtı olarak ele alınmış olmasıdır. Bu ikilikte beden, çoğunlukla olumsuz bir bakış açısıyla değerlendirilirken ruh zihinsel bir aktivitenin paralelinde olumlu bir bakış açısıyla değerlendirilmektedir.

İ.Ö. 8. yüzyılda başlayıp İ.S. 5. yüzyılda sona eren, Yunan ve Roma kültürlerini içine alan Antikçağ felsefesine bakıldığında bu karşıtlık net bir biçimde görülebilmektedir (Hançerlioğlu, 2010: 50). Antikçağ Yunan felsefesi düşünürlerinden başta Platon'un bedenle ilgili olumsuz bir yaklaşım içinde olduğu bilinmektedir. Platon'un öne sürdüğü idealizm felsefesi bu olumsuz yaklaşımda pay sahibidir: "İdealizm geniş anlamda her türlü varlığı düşüncenin ürünü ya da düşüncenin kendisi sayan bütün öğretileri kapsar (Hançerlioğlu 1993: 93)". Bu bağlamda beden, sıralamada ikincil bir niteliğe sahip olur. Ruh (zaten) Platon'a göre, aslında idealar dünyasında bulunmaktaydı ve buradan sonra yeryüzüne inmiştir. Ruh bedenle yeryüzünde buluşmuştur ve insanın ödevi ruhu asıl yurduna kavuşturmak, dönmesi için gerekeni yapmak olmalıdır (Gökberk, 2010: 58). Öte yandan ruh ölümsüz, beden ise fanidir. Dolayısıyla asıl değer, sonsuza kadar varlığını sürdürecektir olanın olmalıdır. Platon, bedeni ruhun mezarı olarak görmesine rağmen yine de beden konusunda Sokrat kadar olumsuz düşünmemektedir. Ona göre beden, hem iyiye

hem de kötüye yönlendirilebilecek bir araçtır. Güzel bir beden filozofun ‘ilahi merdiven’de yükselmesine yardım edebilir, fakat aynı zamanda onu engelleyip esir de alabilir. Batı felsefesinde ikinci düşüncenin öncülü olarak kabul edilen Platon, bu düalist yaklaşımında ruhu hiyerarşik olarak bedenden üstün görmektedir.

Hedonistler⁷ ve Epiküristlerin⁸ bedene yaklaşımları farklılık içermektedir. Hedonistler (M.Ö. 4. ve 5. yüzyıl) bedensel zevki yüceltiyor ve bunun da (zihinsel/akli) zevkten daha üstün olduğunu savunuyorlardı. Epiküristler ise, bedene kötü demiyor, ancak zihnin daha üstün olduğuna inanıyorlardı. Fakat her iki felsefede beden merkezli yunan hayat tarzına bir engel teşkil etmiyordu.

Roma İmparatorluğu dönemine gelindiğinde de ruhun bedene göre üstün olduğu söylenebilir. Dönemin hakim felsefe akımı Stoacılıktır. Stoacılık⁹ yüzyılın başlarında kurulma aşamasında olan olan Hristiyan düşüncesi üzerinde de büyük bir etkiye sahip olmuştur. Dönemin filozoflarından Seneca (Ö. M.S. 65) “akıllı bir insan ruhunu bedeninden boşar” ve “tabiat ruhumuzu bir manto gibi bedenimizle kaplamıştır” demiştir. Bu ifadelerden yola çıkarak Seneca’nın Antik Yunan düşünürleri kadar beden karşıtı bir tutumu olmadığını söyleyebiliriz. Fakat yine de Seneca’ya göre de ruh bedenden üstündür.

⁷ **Hedonizm (Hazcılık):** “Hazlara ahlaki bir değer ekleyen ve yaşamı hazların değerli kıldığını öne süren öğreti. Bu öğreti hazzı armayı ve acıdan kaçmayı yaşamın temel anlamı saymaktadır. Eskiçağ düşüncelerinde oldukça yaygın olan bir anlayıştır. Sokratesci okullar arasında yer alan Kyrene okulunun kurucusu Aristippos hazcılığın kurucusu sayılır. (...) Aristippos’a göre mutluluğun erdemden, erdemin de bilgiden geldiği görüşü doğru değildir, mutluluğun tek kaynağı hazzdır. (...) Erdemli olmak hazzın peşinde olmaktır. Her haz değerlidir, hazları birbirinden ayıramayız (Timuçin, 2002: 251)”.

⁸ **Epikürizm:** Zevk ve eğlence düşkünlüğü (<http://www.sozce.com/nedir/113809-epikurizm>)

⁹ **Stoacılık:** M.Ö. IV. yüzyılda Kıbrıs’lı Zenon’la başlayan M.S. III. yüzyıla kadar gelişen hep tanrıci, usçu, maddeci felsefe okulu. (...) Evrenin dışında hiçbir varlık ya da varlık alanı kabul etmeyen Stoacılar göre insan doğanın bir parçası olmakla evrensel ustan bir pay alıyordu. Öyleyse en uygun yaşam doğanın gereklerine göre sürdürülen yaşamdı (Timuçin, 2002: 443).

1.1.2. Ortaçağ

Antik çağda olduğu gibi ortaçağda da insanın iki yanı olduğu (beden ve ruh olmak üzere iki tözden oluştuğu) kabul edilmektedir. “İnsanın amacı ise ruhsal yanını geliştirmek olmalıdır, çünkü ruhsal yan tanrısaldir (Çüçen, 2010: 31)”.

Bu dönemde Hıristiyanlığın resmi din olarak kabul edilmesi ve tek tanrılı inanç biçimin doğmasıyla kutsal kitap İncil’in öğretileri etkin olmaya başlamış dönemin felsefi anlayışı da bu yönde oluşmuştur. “Metafizik temelli ontolojik bir felsefi anlayış”la beraber beden algısı da değişmiştir (Çüçen, 2010: 28). Dönemin felsefi anlayışının çerçevesini din belirlemiştir. Antik dönemdeki özgür felsefi anlayışın aksine, felsefenin teolojinin emrinde bir araca dönüşmesi, bedeni de bir araca dönüştürmüştür. Felsefe etkinlikleri kilise ve manastırlarda din adamlarının emrinde yapılmaktadır, dolayısıyla bu durum ortaçağın insan temelli bir anlayıştan tanrının merkezde olduğu bir anlayışa yöneltmiştir. Beden, aşağılanan/hor görülen, dinsel dogmalar, kilise ve iktidar aracılığıyla hizaya getirilmeye çalışılan bir varlık durumundadır.

“Ortaçağda insan, birey ya da özne olarak algılanmaz, insan kuldur yani tanrının yarattığı bir varlıktır. Bireysel özellikleri ön planda sayılmayan insanın amacı dünya devleti için çalışmak değil, tanrı devleti için çalışmaktır. İnsan öbür dünya için çalışmalıdır. Örneğin, Hıristiyanlığa göre, tanrı, insan kılığına girerek, İsa olarak yeryüzüne inmiştir. İsa’nın yaşamı gerçek dünya için bir hazırlık örneğidir. İlk günah ile doğan insan, kurtuluşa giden yolu İsa’nın yaşamında görebilir. O halde günahlı insan, sonsuz ve ölümsüz hayattaki kurtuluşuna ancak tanrısal olan yola hizmet etmekle varabilir. Tanrı devleti sonsuz mutlu yaşamın olduğu yerdir. Yeryüzü devleti, tanrı için bir sınav yeridir (Çüçen, 2010: 31)”.

Hıristiyan düşüncesinde beden, çelişkili biçimde hem iyiliğin hem de kötülüğün ve yozlaşmanın kaynağı olarak kabul edilmektedir. (Reis, 2005: 23).

Helen ve Roma heykellerinde gösterişli bir biçimde yüceltilen beden, dini temelden uzaklaşarak kısmen sekülerleşmişken, ortaçağda sanatın amacı dini doğmaları görünür kılmaktır. Sözü edilen Hıristiyanlığın sanatıdır ve özünde sembolik olan bu sanatın varlık sebebi insanlara cennetin yolunu göstermektir (Reis, 2005: 23). Antik çağın sona ermesinden Rönesans’a kadar olan sürenin (6. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar, yaklaşık 1000 yıllık süreç) ardından yaşanan dönemlerden felsefi, kültürel ve sanatsal açıdan neredeyse taban tabana zıt anlayışları bakımından dikkat çekicidir. Ortaçağın

karakteristik özelliğini oluşturan Skolastik felsefe bu dönemde doğan ve gelişen felsefi akımdır (Akyürek, 1994: 29). Hristiyanlık dinini temel alan bu felsefi öğreti, Tanrı'yı evrenin merkezine alan ve insanı bir birey olarak göz ardı eden bir anlayış üzerine temellenmiştir. İçerik bakımından tamamen dinsel nitelikli olan bu felsefe Hristiyan dogmalarının dikte edilmesi dışında bir şey söylememiş, yeni bir düşünme biçimi de üretmemiştir.

Dolayısıyla, Skolastik düşüncenin egemen olduğu ortaçağda insanın bir birey olarak önem kazanmasından bahsetmek mümkün olmamaktadır. Akyürek'e göre (1994: 41) "Ortaçağ insanı yalnızca bir ırkın, bir halkın, bir cemaatin ya da bir ailenin üyesi olarak, bir "genel kategori" olarak kendi varlığının bilincindeydi. Bu genel kategorinin dışında insan, bağımsız bir birey olarak yoktu". (...) Öyle ki, dönemin filozofu bile, kendisini bir dünya görüşünün yaratıcısı saymamıştır. O, üzerinde çalıştığı sistemin bir işçisidir ve kişiliği işinin arkasında silinmiştir (Akyürek, 1994: 41).

Hangi niteliklere sahip olursa olsun insanın bir birey olarak görülmemesi, onun beden ve ruh olarak ikiye ayrıldığı çıkarımını yaptırır. Ölümden sonra yaşamın sonsuzluğuna duyulan inanç, insanı, dinin öğretisiyle bedeni ıslah etmeye yöneltmiştir. Ruh ölümsüz ve kutsal olduğu için insanlar, bedensel zevkler, hazlar, yararları ötelemişlerdir. Ruhun hapisanesindeki bedenin özgürlüğü skolastik felsefenin izin verdiği ölçüdedir. Bireyin bedeni değil, kutsalın bedeni/tanrının bedeni söz konusudur. Tanrı'nın kulu olan insan bütün varlığını yaratıcıya borçludur, bu nedenledir ki, insana ait olan her şey temelde tanrınındır. Beden de, ruh da insan için bir emanettir.

Tanrı ile insanlar arasında aracı bir kurum olan kilisenin bedene bakışı da doğal olarak bu yöndedir. Kişi kendi bedenine sahip olamaz. Emanet, geçici bir süre için insana verilmiştir ve zamanı geldiğinde teslim edilecektir.

Kilise, "bedenin bir şirket ya da bir banka hesabı olmadığı, dolayısıyla bireyin kendi bedeninin sahibi olmadığı, bu nedenle bedeni üzerinde yetkili olamayacağını, bedenin sadece bir emanet olduğunu ifade eder. '...sonsuzluğun içinde olduğumuz için yaşam bize ait değildir. Özel mülkiyetçi burjuva tanımlarını da aşırı uçlar olarak kabul ediyoruz...' açıklamasıyla bu tavrını dile getirir. (...) Tüm bu tartışmalar "beden" in bir mülk, mülkiyet olarak algılandığını ve tartışmaların bu mülkiyetin kullanım hakkının kimde olacağı ekseninde devam ettiğini göstermektedir. Yani aslında temel mesele bir tür iktidar sorunu olarak tanımlanabilir (Demez, 2009: 9)".

14. yüzyılda nesneler dünyasının gerçekliğini savunan Nominalizm (Adcılık) ve sezgilerin önemini savunan Mistisizm (Gizemcilik) skolastik felsefeye karşı akımlar olarak ortaya çıkmış, bu düşünce akımların etkisiyle insan birey olarak değer kazanmaya başlamış ve kısmen özgürleşmiştir. Rönesans'la birlikte ise birey özgürlük duygusu daha fazla hissetmeye ve yaşamaya başlamıştır. Öteki dünyanın değil, bu dünyanın gerçekliğinin kavranması, din dogmalarının değil, bilimin önem kazanmasıyla birlikte insan kendinin farkına varmıştır.

Rönesans'ın hümanist yaklaşımıyla birlikte bu dönemin sanatının temel konusu da insan olmuştur. İnsan bedenine duyulan merak ve ilgi artmaya başlamıştır. Teşrih yöntemi insan anatomisini tanımak için kullanılır hale gelmiştir. Bu sayede insan, tüm varlığıyla keşfedilmeye açık bir bilgi nesnesi haline dönüşmüştür. Üstelik bu durum yalnızca tıp alanında çalışanlar ve anatomiciler için değil, sanatçılar için de böyle olmuştur. Leonardo Da Vinci ve Michalengelo bu enformasyondan faydalanan sanatçıların başında gelmişlerdir. Sanat ve bilim aynı kaynaktan farklı şekillerde faydalanmış, bu durum hem alanlarının uzmanları (ressamlar ve tıp alanında çalışanlar) hem de diğer insanlar için - kazanılan bilgilerin resimle görünür kılınması ve halkla paylaşılması ya da hastalıkların tedavisi anlamında kullanıldığında- yarar sağlar hale gelmiştir. Böylece sıradan insan da bedenine yabancı bir tanık olmak konumundan, farkındalığa sahip özne konumuna terfi etmiştir.

Beden aracılığıyla sanat ve bilim arasındaki mesafenin daralmasına Fredrich Ruchsy'in (1638-1731) çalışmaları örnek oluşturmıştır. Ruchsy, atmış yıl boyunca çok çeşitli koruyucular kullanarak mumyalama teknikleri üzerinde çalışmış, çok usta mumyalama teknikleriyle bitki ve hayvan numuneleri hazırlamıştır. Bunların yanında bebek iskeletleri ve uzuvlarını da mumyalamıştır. Halkın gelip görmesi için bunların bir kısmını büyük bir odada, bir kısmını ise (bebek uzuvlarını) sıvı içinde ya da açık havada sergilemiştir. Fredrich Ruchsy'nin bu çalışmaları oğlu ressam Rachel Ruchsy için esin kaynağı olmuştur (Leppert, 2002: 175). Diğer canlılarla birlikte beden, teşrihten doğan bir teşhir nesnesine de dönüşmüştür. Burada teşhirin amacı yine halkın bilgilenmesidir. Sanat ve bilim, farklı yöntem ve tekniklerle, aynı amaca hizmet eder durumdadır.

1.1.3. Rönesanstan Modernizme Değişen Beden

Bin yıllık karanlık çağın sonlanması Rönesans'ın başlagıcıyla mümkün olmuştur. İki dönem arasındaki en ayırıcı özellik, Rönesansla birlikte bilim ve teknik, coğrafi keşiflerle dünyanın tanınması, ticaretin gelişmesi gibi çığır açıcı gelişmelerin yanında din temelli felsefi anlayışın değişmesi, seküler dünya algısının gelişmesi ve insan merkezli düşüncenin önem kazanmış olmasıdır.

Avrupa'nın bu sonuçlara ulaşmak için yaşadığı süreç oldukça zorlu olmuştur. 15. yüzyılın karmaşık politik, ekonomik ve sosyal gelişmeleri, İtalya'dan Avrupa'ya yayılan bu pek çok anlamda yeni kültürel ve sosyal değişimleri doğururken, antikitenin felsefi ve sanatsal yaklaşımı yeniden canlanmıştır. Antik dünyanın ideal güzellik algısı, estetik anlayışı ve insanın bedene yaklaşım yeniden değişmiştir.

Öte yandan Rönesans özgürleşme ve gelişme çağı olsa da ortaçağda olduğu gibi cadı avları hala sürmektedir ve bu dönem içerisinde Avrupa'da yaklaşık 100.000 kadın, cadı oldukları gerekçesiyle öldürölür. Rönesans, genç ve doğurgan bedenleri yüceltirken, cadılar yaşlı, sarkmış ve kurumuş resmedilir. Kadın genç ve doğurgan olduğu sürece güzellik kaynağı, ebedi iyiliğin bir tezahürü iken, yaşlandığında korkutucudur ve erkek egemen düzeni tehdit eder. Bu dönemde aynı zamanda büyük salgınlar ve kıtlıklar yaşanmaktadır ve nüfusun yarısını kaybeden Avrupa'da hiç de şaşırtıcı olmayan bir biçimde tensel zevkler önem kazanır (Reis, 2005: 28).

Hümanizmin ortaya çıktığı ve bireyin keşfediliği çağ olmasına rağmen, din, bu dönemde etkisini tamamen yitirmiş değildir. Sanatta, insan bedeninin temsili söz konusu olduğunda, İsa'nın ve diğer kutsalların bedenlerinin hala öncelikli temalardandır. Fakat ortaçağa göre daha dünyevi bir imge halinde sunulmaya başlanmıştır. Rönesans'ın bu dünyayı ve doğayı keşfi dinsel konuların içine de dahil olmuştur. İsa, sadece tanrısal bir varlık olarak değil, bu dünyaya ait bir varlık olarak ele alınmış, acı çeken ve acıyı yüzüne/yüzünde yansıtan bir imaja dönüşmüştür.

Bu değişimin gerçekleşmesinde, 16. yüzyıldan itibaren kilisenin karşı karşıya kaldığı bir tehditin etkisinin olduğunu belirtmek gerekir. Kilise, bilim alanında meydana gelen yeniliklerden; Kopernik, Kepler, Galilei ve kısa bir süre sonra da Newton gibi bilim adamlarının yeni bir dünya görüşüne sahip olması durumundan olumsuz anlamda etkilenmiş, bununla birlikte kutsalın yeri sorgulanmaya başlamıştır. Söz konusu gelişmeler aynı zamanda, insan bedeninin ayrıntılı olarak öğrenilmesi isteğini uyandırmış, insanoğlunun hayatının anlamı ve oluşumu üzerine de sorular sorulmaya başlanmıştır. Dünyanın ufku genişledikçe beden konusunda sorulan sorular da artmış, bedenın işleyişinin sırrı, organların işlevi, hatta ölümü yenmek için insanların kendisine nasıl bakması gerektiğı sorularına yanıt aranmaya başlanmıştır. 16. yüzyıldan itibaren bedenın sağığını olabildiğince uzun süre koruma düşüncesi yerleşmeye başlamış, sağıklı, güzel bedeni göklere çıkaran kitaplar ilgi çekmiştir (Corbin vd. 2008: 73).

17. yüzyıla gelindiğinde dolgun bedenler bir güzellik ideali ve statü sembolü olarak belirmiştir. Yemek yemek yeniden popüler hale gelmiştir. Tombul bedenler zenginliğin ve çalışmak zorunda olunmayan rahat bir yaşamın göstergesi olarak görölmektedir. Rönesans'ın katı idealizmine tepki olarak doğan Barok sanatta, idealizme karşı gerçekliğı ortaya koyan, dinamik canlı duyuları okşayan bir resim anlayışı gelişir. Yuvarlak hatlı ve doğurgan Venüs tasvirleri bu dönemde yeniden görölmeye başlanır (Reis, 2005: 28).

İnsan bedeninin ruhuyla birlikte ele alınması ise 17. yüzyıla ait olarak gerçekleşmiştir. Ruhun bedenle birlikte ele alınmasında beden üzerine yapılan araştırmalar –özellikle insan beyni üzerine yapılan araştırmalar- da önemli katkı sağlamıştır. 1615 gibi erken bir dönemden başlayarak, beyin bedenın en önemli parçası haline gelmiştir. O zamandan bu yana beyin, aklın, bireyin, cinsel ve ırksal farkların ve yakın dönemde de cinsel tercihlerin belirleniş noktası olarak kavramsallaştırılmaktadır. Burada ortaya çıkan sonuç (i) beden ve organlar hakkındaki anatomik ve biyolojik bilgideki dönüşümlerin sadece teknik boyutta olmadığıdır. Bunlar aynı zamanda kimliklenme anlayışını da etkiler ve farklı düzeylerde, örneğın toplumsal eşitsizliğı açıklamakta olduğu gibi, çeşitli toplumsal sonuçlar doğurur (Işık, 1998: 156- 157). Ayrıca 17. yüzyılın ikinci yarısında kişisel bakım merakı doğmuştur: Kopernik, Kepler, Galilei ve

kısa bir süre sonra Newton gibi düşünürlerin bilim aracılığıyla bilinçte yarattığı değişim kilise içinde bir tehdit olarak görülmüştür. 1680 ile yaklaşık 1730 arasında, Avrupa bilinci krizinin yanında, ikinci bir kriz, bir beden krizi yaşanıyordu: Bedenin sırrı çözülmeye çalışılmış, işleyişi araştırılmış, hatta ölümün nasıl yenileceği soruları sorulmaya başlanmıştır. Birey sancılı bir biçimde kendini büyük bedenin etkisinden kurtarıyor, bu durumu modern insanın doğuşunun bedeli olarak yaşıyordu (Corbin, vd. 2008: 74).

Bu noktada, 17. yüzyılda, modern felsefenin ve Kartezyen düşüncenin kurucusu olarak kabul edilen Descartes'ın (1596-1650) görüşleri önemli olmuştur. Descartes'ın, bilimsel rasyonelliği ahlaktan koparan yaklaşımı, 18. yüzyılda aydınlanma düşünürleri tarafından daha da geliştirilmiş ve bireyin kendisinden vazgeçmesine dayalı Hristiyan ahlak yerini bireyin kendini gerçekleştirilmesine dayalı laik ahlaka bırakmıştır. Aydınlanma ahlaki bireysel rasyonelliğe dayanmaktadır (Çabuklu, 2004: 32). O'nun ortaya koyduğu kartezyen düşünce ve özellikle mekaniklik, modern bilimin arka planında yatan felsefedir. "Beden bir makinedir, kemikler, kaslar, eklemlerden oluşan bir makine. Bu yaklaşım her ne kadar günahı, fesadı temsil etse de, kutsal kabul eden ortaçağ Hristiyan dünyasından kopuşu ortaya koymaktadır. Artık bedenin ilahi olanla hiçbir bağı yoktur, beden sadece bir makinedir (Şişman, 2003: 22)".

Böylece, Aydınlanma ile birlikte ruh ve beden ikiliği yerini akıl-beden ikiliğine bırakır. Beden, Hristiyan dinin ahlakçı yapısı yerine aklın önderliğindedir. Aklın hakimiyeti üzerine kurulan aydınlanma felsefesi, kolayca denetim altına alınabilen ruh yerine aklı merkeze alır. Böylece beden, vicdan değil, düşüncenin muhakeme etme yeteneği ile doğru yanlış analizi yoluyla yönlendirilmeye başlanır. Akıl, bedenin merkezi, yön vericisidir. Ruh ise, diğerleri (kilise, ahlaki yargılar) tarafından denetlenebilen, kontrol edilebilen bir unsurdur. Aklın hakimiyeti aynı zamanda bireyin özgürleşmesi anlamını da taşır. Kendi yargılarıyla yaşamına yön verebilen birey daha bağımsızdır.

Fransız Devrimi'yle ve devamında Aydınlanma ile birlikte beden, üzerinde yeniden düşünülen bir konu haline de gelmiştir. Özellikle beden-politika kavramları üzerinde düşünülmeye başlanmıştır (Hunt, 1996: 9). Bedenin, felsefeye hala sıklıkla konu

olmasının yanında, siyasi alanda da konu olarak ele alındığı görülmektedir. Siyasi düşünürler, insan ve toplumu tanımlarken, belli bir beden anlayışı geliştirmişlerdir. Örneğin, Descartes'in çağdaşı olan Thomas Hobbes (1588-1679) Leviathan'da çağdaşı ile beden konusunda aynı paydada buluşmuştur. Hobbes, Leviathan adlı eserinde belirttiği üzere bedenın bir makineye benzediğı yönündeki görüşleri ile Descartes ile paraleldir. Bu görüş 18. yüzyılda da pek çok kişi tarafından kabul edilmiştir (Şişman, 2003: 23).

19. yüzyıl İngilteresi Viktoryen Dönemi'nde ise Kraliçe Viktorya'nın etkisiyle özellikle kadın bedeni merkezdedir. Bu dönemde kadının birinci görevi güzel olmaktır. Kadın bulunduğı ortamda zarafetin ve şıklığı ile göz doldurmalıdır. En önemli görevi aile yuvasını süslemek ve güzelleştirmektir. Bu dönemde güzellikle dişilik neredeyse eş tutulan kavramlardır. Kadın güzelliğı onun doğal rolün bir yansımasıdır, paleolitik dönemden itibaren karşılaştığımız doğurganlık vurgusu Viktoryen dönemde de belirleyicidir ancak çok daha talepkar bir biçimde. Güzel kadın bedeni hem anaçlığın belirtileri olan dik ve iri göğüslere, dolgun ve biçimli kalçalara sahip olmalı, göze hoş gelecek biçimde yuvarlak fakat ama asla barok dönemde olduğı kadar kavisli olmayan hatlar sergilemeli hem de beli bir arının ki gibi incecik, elleri ve ayakları narin olmalıdır (Reis, 2005: 28). Dönemin güzellik anlayışının etkisi kadın için o kadar önemli hale gelmişti ki, arzu edilen ince bele ulaşmak için kaburga kemiklerini aldırın kadınlar bile vardı. Ekonomik bağımsızlığı olmayan kadın için toplumda edinebileceğı en saygın konumun bir erkeğın eşi ve çocuklarının annesi olarak yaşanabileceğı düşünöldüğünde kadınların katlandıkları bu uygulamalar neredeyse bir gerekliliktir. Günümüz toplumunda özgürlük alanı genişlemiş kadının gelişen ekonomik refah durumuyla birlikte böyle bir zorunluluğı olmamasına rağmen giriştiğı fedakârca uygulamaları düşöndüğümüzde, Viktoryen dönemde kadının durumu ve ideal güzelliğe ulaşabilmek için yaptırdığı uygulamalar daha anlaşılabilir.

Yine, 19. yüzyıldan itibaren kadın hakları hareketi etkisini hissettirmeye başlamıştı. Kadınların Fransız İhtilali'nin özgürlükçü ve eşitlikçi söylemlerinden ilham alarak başlattıkları harekete Viktoryen toplumun cevabı, kadına ikincil konumunu hatırlatmak şeklinde olmuştur. Yani kadının korunmaya muhtaçlığı, fiziksel zayıflığı ön plana

çıkarılmıştır. Bununla birlikte bir kez daha zayıf, solgun, hastalıklı görünüş moda haline gelmiştir. Bu dönemde yeni filizlenmeye başlayan kadın dergilerinde seçilen konularda oldukça ilginçtir. Örneğin, bir kadının kimin yanında nasıl bayılması gerektiğine dair yazılara bile rastlanmıştır. (...) Viktoryen dönemin özellikle kadın cinselliği ve zayıflığı konusunda uygulamış olduğu baskı, doğaldır ki, karşıt durumunu da yaratmıştır. Bu dönemde fuhuş artmış, geniş kalçalı, büyük göğüslü taşlama ve müzikhol yıldızları güzellik sembollerine dönüşmüştür. Bu duruma 19. yüzyılda gittikçe daha yetkin ve otoriter bir ses kazanan doktorların aşırı zayıflığa ve iç organlarda geri dönülmez hasarlar yaratan sıkı korse uygulamasına karşı yürüttükleri kampanya eklendiğinde, şişmanlık Barok dönemde olduğu gibi bir dönem güzellik işareti sayılmıştır. Yüzyılın sonunda ideal kadın biçimi olarak, sahne sanatçısı Lillian Russel 90 kiloluk bedeniyle güzellik ikonuydu (Reis, 2005: 28).



Görsel 2. Lillian Russel. Fotoğraf. 1904

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Lillian_Russell

19. yüzyıla bir başka açıdan baktığımızda da dini dogmaların yerini bilime bırakmaya başladığı da görülmektedir. Bu dönem ruhun tamamen reddedildiği, bedenın materyalist bakış açısıyla inşa edildiği bir dönem olmuştı. Bu inşanın mimarları Marx, Darwin, Nietzsche ve Freud'dur. Şişman, "Emanetten Mülke" adlı kitabında Sanayi Devrimi'nin, bilimin, tıbbın beden üzerindeki hakimiyetini ve dönemin düşünürlerinin görüşlerini şu şekilde aktarmıştır:

"Sanayi Devrimi sonrasında fabrikalarda ücretli çalışma yaygınlaşır. İşçiler bedenlerini kapitalistlere satmakta ya da belirli bir süre için kiralamaktadırlar. Artık bedenler menkul mal, meta düzeyinde algılanmaya başlanır. Marx insanın üretim sürecine yabancılaştırıldığı bu mekanikleşme, hayvanlaştırma ve sömürülme mekanizmasını tahlil eder. Onun karşı çıktığı husus, işçi bedenlerinin kapitalist bedeni için feda edilmesidir.(...) Yoksa bedenın metalaşmasına temelden bir karşı çıkış söz konusu değildir.

19. yüzyıl biyolojinin hakimiyeti altındadır. Charles Darwin, Türlerin Kökeni'nde, insanların atasının hayvan olduğu söyleyerek, ruhu tamamen devreden çıkarmış olur. Ona göre akıl tamamen bedene bağlı bir fonksiyondur ve insanlar da diğer yaratıklardan pek farklı ya da onların 'hakimi' değildir. İnsanlar artık yeryüzünde Tanrı'nın seçilmiş kulu, halifesi olarak kabul edilmezler. Hayvanlardan bir hayvandır onlar da. Darwin'le birlikte akıl/beden, insan/hayvan, aşağı/yukarı gibi, Eflatun'dan Descartes'e kadar süregelen ikilik, dualite sadece reddedilmiş olmakla kalmaz. Daha da ileri giderek bir şekilde tersine çevrilmiş olur. Yani bedene hakim olan ruh-akıl-zihin değildir; bizzat akıllı ya da bilinci, zihni oluşturan bu fani bedendir artık.

Friedrich Nietzsche'ye gelince, O Hristiyanlığın ruhbanlık ve Negativizme dayanan beden ideolojisine karşı çıkmış ve benlik'i bedenle özdeşleştirmiştir. Böyle Buyurdu Zerdüş'te (1883) şöyle diyordu: 'Düşüncelerinin ve duygularının arkasında, ey kardeşim, güçlü bir kumandan, bilinmeyen bir aziz vardır, işte o Benlik' o senin bedeninde yaşar, o senin bedenindir'. Sartre da, Nietzsche'nin izinden yürüyecek ve 'ben bedenimden ibaretim' diyecekti. Artık mantık da zihinden, akıldan ziyade bedenle alakalı bir husustur. Yani *Homo sapiens*'in asıl farklılığı; artık zihni ya da akıllı değil, bedendir.

Freud ise psikolojiye biyolojik açıklamalar bulma üzere başlar araştırmalarına ama yöntemin mantığı kaçınılmaz olarak toplumsala yönelir ve insanın gelişimi hakkında 'yaşam öyküsü' üzerinde odaklanan psikanaliz yöntemini bulur. Popülerleştirdiği bilinçaltı kavramı ile, insanın sosyal yanına olduğu kadar hayvani yanına da vurgu yapar. Darwin'deki gibi değilse de, Freud için de insan bir hayvandır, yaşam öyküsünün bilinç altına derin izler bıraktığı bir hayvan (...).

Bacon'dan itibaren doğa üzerinde hakimiyet kurma idealini benimseyen modern bilim tıp alanında da kendisini gösterir (...) ve tıp ilmi, insan bedeninin 'tıbbi bilimsel bilgi' ile kontrol altına alındığı bir güce dönüşür. Tıp alanındaki gelişmeler elbette bedenın yeniden ve farklı bir inşa sürecine girmesine yol açar. Salgın hastalıkların tedavisi, hijyen, aşılar, karantinalar vs. bedenın sağlık için kontrol altına alınmasına neden olur (Şişman, 2003: 23- 24- 25)".

Foucault'ya göre 19. yüzyıl boyunca ilke haline gelen şey toplumun bedendir ve beden, devletin bir malı haline gelmiştir:

"Neredeyse tıbbi bir biçimde korunması gereken olan şey toplumun bedendir: Monarkın bedensel bütünüğünün yeniden canlandırıldığı ritüeller yerine, hastaların ortadan kaldırılması, bulaşıcı hastalıkların kontrol edilmesi, suçluların dışlanması gibi tedavi yolları, reçeteler uygulanacaktır. İşkence yoluyla ortadan kaldırmanın yerini de mikropsuzlaştırma yöntemleri almıştır (Foucault, 2003: 38- 39)".

Foucault'nun analiz ettiği üzere modernliğin müdehaleci ve kontrolcü anlayışıyla birlikte beden, devlet tarafından el konulan ve denetlenen bir yapı haline gelecektir. Siyasi iktidar bölümünde 18. yüzyıla kadar kralın bedeninin siyasi bir varlık olarak devleti temsil eden yapısından ve Fransız Devrimi sırasında idam edilen kral XVI. Louis ile bu yapının yıkıldığından, yerine toplumun bedeninin bir kavram olarak var olmaya başladığından söz edilmişti. Bundan sonra deneyimlenen, toplumun bedeninin bir iktidarın denetim sistemine dahil edildiği ve “yabancı” nitelemesiyle var olduğudur.

1.1.4. Yabancı: Modern Dönemin Bedeni

Aydınlanmaya kadar ruh beden düalizmiyle ortaya koyan ve ikincileştirilen beden, Aydınlanma'dan sonra yerini akıl-beden düalizmine bırakmıştır. Ruhun önceliğini, bilimsel gelişmelerle birlikte, akıl alır. Fakat bu durum, bedenin yer aldığı sınıfı birincil olarak değiştirmemiştir.

Aydınlanma ile birlikte beden öteki olarak kurulur. Akıl-beden ikiliğinde beden ikincileştirilen sınıftardır ve beden için bunun kavramsal karşılığı ise “öteki”dir. Bedenin öteki olarak kurmasının nedeni, akıla duyulan sonsuz inaçtan kaynaklanmaktadır. Aydınlanma, ‘aklı’ merkeze koyan, kurma, kontrol etme aşamalarını ona bağlı olarak düşünen bir süreçtir. Newton'un düşüncelerinin aydınlanma ve/veya akıl çağı diye anılan 17. ve 18. yüzyıllar arasındaki döneme yansıması oldukça etkili olmuş ve geniş bir yelpazede toplumsal ve felsefi kuramı etkilemiştir. Bunun sonucu, ‘Newton’un dehasını izleyen’, Akıl Çağı’nda, bilimsel metodun ve prensiplerin uygulanması vasıtasıyla ‘insan aklının’ doğru kullanılması sayesinde çözülemeyecek bir problem olmadığına inanılır (Işık, 1998: 99- 100- 101).

Gücünü 18. yüzyılın aydınlanma felsefesinden alan modernitenin bedeni dış denetime tabi tutulması gereken bir bedendir. Zamanın süreksizliği, gelenekten kopma duygusu, yenilik duygusu ve şimdinin geçiciliği özellikleri ile tanımlanan modernitede insan “kendini sürekli icat etmeye çalışan insan” olarak tanımlanır (Featherstone, 2005: 23). Modernliğin “ilerlemecilik” ilkesinin farkında olan birey bu ilkeye hizmet etmek için kurulmuş mekanizmanın en önemli parçası haline dönüşür. Birinci görevi çalışmak,

retmek ve sisteme fayda sağlamaktır. Bunların dışındaki kişisel yararlar, çıkarlar ötelenmiştir. Bunun yanında ortaçağın dine dayalı ahlak anlayışı yerini yasalara bırakmıştır. Modern ahlak bir tür laik görev dini olmuştur, birey kendini vatanına, ailesine, içine adaması gerektiği düşüncesi hakim olmuştur. Oluşan bu anlayışın çerçevesinde beden artık dinsel mitosların ışığında tahakküm altına alınmaya çalışılan bir varlık olmaktan çıkmış, yasalar, beden ve zihnin keyfiliğini denetler hale gelmiştir.

Foucault, beden modern dönemdeki bu durumunu “bio-politika” kavramıyla açıklamıştır. Foucault’nun bio-politika çözümlemesinde ve topluma bakışında, temel rolü alan konulardan birisi bedendir. “Bio-politika, 18. yüzyıldan başlayarak, yaşayan insanların nüfus olarak tanımlanması, bu nüfusun kontrolüne ve düzenlemesine verilen addır (Işık, 1998: 13- 14)”. Foucault’ya göre beden bio-politika ile denetim altına alınmaktadır. Toplumsal bir yapı olan insan bedeni, iktidar tarafından, iktidarın arzuları yönünde işleyiş kazanan özellikte kurulmaktadır. Bu noktada Foucault, beden üzerindeki yaptırımları anlatmak için 17. yüzyıla döner. Bu dönemde başlayan bu kapatma pratiği konusunda 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında, yani Fransız Devrimi döneminde önemli bir değişim daha yaşanmış, kapatılanlar içinde ayrımlar yapılmaya başlanmıştır. Akıl hastaları tımarhaneye, gençler ıslahevlerine, suçlular hapishaneye gönderilmiştir. Yani bu dönem hastaların, akıl hastalarının, suçluların kategorik olarak birbirinden ayrılıp her biri için yeni bir kurumun kurulduğu dönemdir (Foucault, 2005b: 13).

Foucault, 18. yüzyıldan 20. yüzyılın başına gelene kadar iktidarın bedeni ağır, etkili sabit, titiz bir şekilde kuşatılması gerektiğine inanıldığı kanısındadır. Sözünü ettiği güvenlik bölgeleri olan okullarda, hastanelerde, kışlalarda, atölyelerde, sitelerde, konutlarda, ailelerde rastlanan bu korkunç disiplini edici rejimler söz konusu inançtan kaynaklanır (Foucault, 2003: 39).

Modern insan, George Simmel tarafından da ‘yabancı’ olarak tanımlanmıştı. Simmel, bu kavramla sosyolojik bir tipe işaret eder. “Yabancı” , bugün burada olup yarın gidecek bir kimliği anlatmak için değil, bugün gelen yarında burada kalacak olan ile ilgili olarak kullanılmıştır. Burada vurgulanan sosyal tip gelip gitme özgürlüğünü üzerinde taşıyan bir kişidir. Yani mekansal bir döngüye ya da mekansal sınırları olan bir guruba yerleşmiş

kişidir. Yabancı, bulunduğu toplumla pozitif bir etkileşim içindedir ve bu sosyal tip Simmel tarafından ekonomik ilişkilerin içinde değerlendirilir. İşte tam bu ekonomik ilişkilerin nesnelliği içinde yabancı, metropol yaşamının yeni ruh halini temsil etmektedir (Işık, 1998: 26).

Düşünürlerin bedene olan olumsuz nitelermeleri modernliğe duyulan güvensizlikle bağlantılıdır. İlerleme ve gelişme kavramlarını temel ilke sayan modernite, 20. yüzyılda şahit olunduğu üzere iki büyük dünya savaşıyla da hatırlanmaktadır. Teknolojik ve bilimsel anlamda modernliğin yaratıları, iddia edildiği üzere doğayı bile kontrol altına almak şöyle bir kenarda dursun, insanın kendi yaratımlarının denetimini bile olanaksız kılmış, aleyhine dönüşen bir biçimde kullanılmıştır. Totaliter rejimler yine bu dönemde ortaya çıkmış, insanlık kendi var ettikleriyle test edilir duruma gelmiştir.

1.1.4.1. Totaliter Rejimlerde Beden

I. Dünya Savaşı sonrasında pek çok ülkede totaliter rejimler iktidara gelmiştir. Dünya, İtalya, Almanya, İspanya ve Avusturya'da Faşizm, Sovyetler Birliği'nde Sosyalizm, Çin'de Komünizm gibi yeni siyasi rejimlerin yaratmış olduğu diktatörlükler ile yüzleşmiştir.

Bu rejimlerde beden, devlet ideolojisinin bir parçası olarak yeniden kurgulanmaya çalışılmıştır. Nasyonal Sosyalist İşçi Alman Partisi'nin iktidarda olduğu dönemde, beden kavrayışı ırkçı ve milliyetçi teoriler üzerinden kurulmuştur. Nazi liderleri tarafından, saf Alman ırkının, aryan bir ırktan geldiğine inanılmaktadır. Bu inanca göre, Alman ırkının büyük bir kısmı doğal bir felaketle ortadan kalkmış ve hayatta kalabilen az sayıda insan diğer ırklarla birleştiği için saflıkları bozulmuştur. Bu nedenle, arı bir ırkın varlığının temel birimi beden, Nazi iktidarı tarafından yeniden yapılandırılmaya çalışılmış, bu hedefte akıl almaz politikalar ve uygulamalar geliştirilmiştir.

Nazi egemenliği altında, bir kişinin bedeni artık onun kendisine ait gibi düşünülmemiştir. Bunun yerine, beden, bir kamu mekanı olarak algılanmıştır (Loroff, 2011: 49). Beden yeniden tasarlanabilir ve sağlam bir biçimde yeniden üretilebilir bir meta olarak

görülmüştür. Bunun için öncelikle bedenin olabildiğince, var olduğuna düşünülen karmaşık yapıdan/diğer ırklardan ayrıştırılması gerekmektedir. Yahudiler, çingeneler, zenciler, sakatlar, tedavi edilemeyecek hastalığa sahip bedenler, Alman toplumunun saf doğasını bozduğu gerekçesiyle iktidarın geliştirdiği uygulamalara tabi tutulmuştur. Planlanan beden politikasına göre asimile edilemeyecek ya da iyileşemeyecek olanlar yok edilmiştir.

Siyah bedenler Alman toplumu içinde primitivizmin sembolü olarak görülmüştür ve gelişebilecek bir tür olmadığı düşünülmüştür. Yahudiler ise I. Dünya Savaşı'nda Almanların yaşadığı malubiyetten ve ekonominin bozulmasından sorumlu tutulmuşlardır. Bunun yanında daha az bilinen bir neden olarak, Yahudiler, şehirli, entelektüel, eleştirci ruhun çöküşünün önüne bir engel olarak görülmektedirler. Bu görüşü, III. Reich'in propoganda bakanı Goebbels'in 1933 yılında yaptığı açıklama desteklemektedir: Uç noktadaki Yahudi entellektüelizminin çağı şimdi sona ermiştir ve Alman devrimi, Alman ruhuna doğru yolu göstermiştir. Goebbels, Kasım 1936'da sanat eleştirisini de tipik yahudi karakterinin bir özelliği olduğu gerekçesiyle resmi olarak yasaklamıştır. Yeni Alman sanatının ideolojisi bu çerçevede oluşturulacaktır.¹⁰

Alman Nazi ideolojisinin ilerleme fikrine tamamen kapalı olduğu hatırlanacak olursa, Yahudi bedenlerin yok sayılma nedenlerinden bir diğerinin de Nazizmin karşı çıktığı ilerleme fikrine ve onun toplumda yaratacağı çatışkıya sebep olacağı korkusu olduğu düşünülebilir.

Nihayetinde, Alman Yahudiler, Hitler tarafından 1933'ten 1939'a kadar toplumun dışına itilmişlerdi. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde bulunan toplama kampları, Alman toplumu içinde yaşaması uygun görülmeyen bedenlerin tutuklu tutulacağı, sosyal hayattan yalıtıldıkları mekanlar olmuştur. Dahası, Hitler'in "Kavgam" adlı kitabında açıkladığı "ırkın saflığı" ilkesi adına, Naziler, 1938'den beri gizli ötenazi programını uygulamaya koymuş ve "dejenere" (fiziksel ya da özürlü) ve "toplum dışı" olarak gördükleri Almanları söz konusu kamplarda yok etmeye başlamışlardır. Sadece Yahudiler değil, "1933'den itibaren, Nazi karşıtı (sosyal demokratlar, militan Hristiyanlar, komünistler,

¹⁰ <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/33d/33dTexts/SontagFascismFascism75.htm>

vs.) ya da “toplum dışı” Almanlar (eşcinseller, Yehova şahitleri, adi suçlular...) da toplumdan ayıklanan diğer bireylerdir. Yeniden eğitilmek üzere Dachau ve Orianenburg’daki toplama kamplarına kapatıldılar. (...) İşgal edilen tüm ülkelerden tutukluların getirilmesiyle birlikte toplama kampları Avrupa’ya yayıldı. 1942 yılına kadar tutukluların bedenleri sadece disipline edilmek için tutulurken, daha sonraları Reich (krallık) adına işgücü olarak kullanılmaya başlandı ve böylece kamplar zorunlu çalışma kamplarına dönüştü (Akarçay vd. 2004: 56)”. Foucault’nun da belirttiği üzere, kapatılma evlerinde bedenin bir işgücüne dönüştürülmesi durumu modernliğin icadıdır. Her ne kadar Faşizm, modernizmin ilerleme fikrine karşı çıksa da, kimi uygulamaları ile onun içinde yer almış ve ideolojisi kendi içinde çelişkiler yaratmıştır. Bedenin bir makine gibi kurgulanması ve ondan kamplarda üretim için yararlanılması da bu durumlardan biridir. Fakat üretime katılan bedenlerin, toplama kamplarında suçlular kimliklerinden ayrıştırılarak numaralandırılan birer “nesne” olmaktan öte bir anlamları yoktur.

Cinsiyet bağlamında bakıldığında ise, Nazizm, iktidarı, Antik dönemde olduğu gibi erkek bedeni üzerinden kurgulanmıştır. Diğer faşist hareketlerde olduğu gibi, Naziler Alman toplumunda cinsiyeti kendi algılarına göre kurmaya çalışmışlardır. “Yeni erkek” kavramının yaratılmasında öne sürülen, varoluş düşüncesinin mertlik ve maskülenlik üzerinden yeniden tanımlanmasıdır. Nazi ideolojisine göre, mertlik gündelik yaşamda ifade edildiği şekliyle belirlenemez. Bunun yerine, bir erkek gerçek erkek karakterine bir savaş için çarpışmak gibi kahramanlık göstereceği olayların içinde yer alarak erişebilirdi. Dahası, Naziler, bir bireyin erkek olarak tanımlanması için kendisini devlet için kurban etmeye gönüllü olması gerektiğine inanmışlardır.¹¹

Belirtilen ideallere yönelinerek, “Tek ulus, tek lider, tek devlet” sloganına uygun olarak, “biz” söylemi tekrarlanmıştır. “İradenin Zaferi” adlı filmde olduğu üzere kamplarda genç erkeklerin birlikte yemek yiyip, birlikte yıkanıp birlikte uyudukları bir düzen kurulmuştur. Hem bedenin hem zihnin eş zamanlı olarak kurgulanması, gece yapılan konuşmalar, yemin törenleri, ateş başında söylenen şarkılarla devam eden etkinliklerin yoğunluğu sayesinde bireysel düşünce ve hayalgücü kapasitesi en aza indirmek üzere tasarlanmıştır. Özel hayatın yoksunluğu, tanıdık çevreden uzak olma ve uykusuzluk ve

¹¹<https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/constellations/article/view/16286/13074>

bunlara ek olarak saatlerce devam eden talimlerle beden ve zihin yeni baştan kurgulanmıştır. Böylece, iktidarın beden üzerindeki müdahalesi somutlaşmıştır (Clark, 2011: 71). Savunmasız halde tutulan ve telkinlerle yeniden kurgulanan bedenin, iktidarın her türlü ideolojisine zihinsel ve fiziksel bütünlük içinde adapte olabilmesi için çalışılmıştır.

Kadının ise sosyal hayattaki rolü oldukça sınırlıdır. Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi iktidara geldikten sonra, 1920 yılında kadının çalışması yasaklanmıştır. Hitler'in iddiasına göre “kadının özgürlüğü” Yahudi entellektüeller tarafından icat edilmiş bir slogandır. Alman kadını için, “eşi, ailesi, çocukları ve evi onun dünyasıdır”.¹² Kadına atfedilen bu rol “kutsal” olarak ifade edilse de antik dünyanın kadına biçtiği annelik, evinin ve ailesinin bakımıyla ilgilenen kişi olma rolünün ötesine geçmemiştir. Kadının sosyal yaşamdaki rolü, aile içinde eşine ve çocuklarına göstereceği sorumluluğun yaratacağı sonuçla ilişkilidir: Almanya’da bin yıl sürmesi hayal edilen iktidar için sağlıklı bebekler dünyaya getiren ve onları devletin eğitim politikasına göre büyütülmesini sağlayan ve gerektiğinde ülkesi için tereddüt etmeden savaşa gönderen güçlü anne modelinin yaratılmasından ibarettir.

Bu görevlerinin yanında kadın, güzel ve güçlü olmalıdır. Joseph Goebbels’e göre, kadının görevinin güzel olmak ve dünyaya çocuk getirmek olmasının anlamı, onun kaba, sıradan ve eski moda olması anlamına gelmediğidir.¹³ Erkek bedeninin güzelliği konusunda belirleyici olduğu gibi, kadın bedeninin güzelliğine dair standartlar konusunda da antik dünyaya öykünülmüştür. İdeal bedenin nasıl olması gerektiğine dair örnekler liderlerin söylemlerinin yanında, kitle iletişim araçları, resim ve heykel gibi sanat dallarında üretilen eserler aracılığıyla da kitlelerle buluşturulmuştur.

Bütün bu uygulamalar, Nazizmin ırkçı yaklaşımı doğrultusunda, başlaması hedeflenen altın çağa hizmet edecek yeni insan modelinin, bilincinin, bedenin eşzamanlı olarak kurgulandığı programlardır. Bu bağlamda Nazi iktidarının izlerinin en açık okunabildiği “mekan/lar”, devam eden hakimiyetleri süresince yapmış oldukları uygulamalarla, beden(ler) olmuştur.

¹² <http://spartacus-educational.com/GERwomen.htm>

¹³ <http://spartacus-educational.com/GERwomen.htm>

İtalyan Faşizmi'nin de bedene bakışı çok farklı değildir. Beden, siyasi ideolojinin ekseninde yeniden yapılandırılabilen bir nesne konumundaydı. Faşist lider Mussolini, kendisini sanatçı-siyasetçi olarak görmekten hoşlanırdı. Onun için siyaset bir sanattı ve kitlelerin bedenleri bu yolla biçimlendirilebilen hammadde idi. Walter Benjamin'e göre de faşizm, kitlelere hammadde muamelesi yapmaktan da geri durmamıştır. Faşizm, onları nesneleştirmiş ve insani niteliklerinden yoksun bırakmıştır.¹⁴

“İtalyan faşizmi bir nevi devlete tapıcılıktır. Filozof Giovanni Gentile'nin ‘herşey devlet içindir, hiçbirşey devletin karşısında olamaz, devletin dışında bir şey olamaz’ tanımı Mussoli'ninin çok sık tekrarladığı bir formeldür. Bu yüzden bireyin politik sorumlulukları kesindir ve tüm hayatını kuşatır. Vatandaştan en azından, sorgusuz süalsiz itaat ve sürekli bağlılık beklenir”.¹⁵

Faşizmin bu anlayışı, beden politikasını da biçimlendiği söylenebilir. Beden, devlete tabi olması beklenen bir yapı olarak düşünülür. 1922- 1943 yılları arasında iktidarın sahibi Benito Mussolini, başlangıçta ırkçı bir anlayışa yakın görünmese de 1938 yılından sonra ırkçı söylem yaygınlaşmıştır. Öncelikle siyahlar ve slav ırkına karşı başlayan bu anlayış, sonraları antisemitist olarak da devam etmiştir. Bu bağlamda iktidarın bedene olan bakışı ve politikası da açıktır. Nazizm'de olduğu gibi, bedenler toplumdan önce ayrıştırılacak sonra da toplama kampları ve zehirli gazların kullanımıyla imha edilecektir.

Sosyal rolleri bağlamında bakıldığında, erkek bedeni Nazizm'de olduğu gibi İtalyan faşizminde de birincil öneme sahiptir. Kadın bedenine bakış ve ondan beklenen rol ise sınırlıdır. Kadının görevi evlenmek ve çocuk dünyaya getirmek olarak belirtilmiş ve bu durumdan özel bir rol gibi bahsedilmiştir. Yani, İtalyan iktidarının da kadın bedenine atfettiği önemli rol, ne tarihsel bağlamda Antik Yunan ve Roma'da kadından beklenen rolden, ne de aynı anlayışı benimseyen Nazi Almanyası'nın bakışından farklı olmamıştır. Devletin, kadın bedeni üzerindeki otoritesi onun sınırlandırılmış rolleri ile de görünür olmuştur. Farklı cinsel tercihlere sahip bireylerin ise toplumdan arındırılması gerektiği düşünülmüştür.

¹⁴ <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/3403/estetigin-politikasi-mussolini-ve-fasist-italya>

¹⁵ http://www.academia.edu/2985239/Political_Ideologies_Siyasi_%C4%B0deolojiler

Komunist rejimde ise bütün malları devlet bünyesinde topladığı ve özelleştirmeye veya kişisel mülkiyete hak tanımadığı gibi bireylerin bedenleri de devlete ait görünmekteydi. Kişi kendi bedenine sahip olamazdı. Beden bütününe devletin sahip olduğu varlıklar arasındaydı ve devlete hizmet ettiği sürece vardı. Doğal olarak bu yaklaşım bireyselleşmeyi hiçe sayıyor ve gelişmesi için fırsat tanımıyordu. Fakat Nazizm'den ve Faşist ideolojiden farklı olarak komunist ideoloji, kimi zaman antisemitizme başvursa da ırkçı bir anlayışa sahip değildi. Komünizmde amaç yeni bir insan yaratmaktır; Nazizm'de ise amaç aşağı ırkları yok etmektir (Russ, 2011: 369).

1.1.5. Postmodern Dönemde Beden

1970'lerden sonra ortaya çıkan postmodernizm söylemleri içinde beden üzerinde en fazla tartışılan konulardan birisi olmuştur. Modernliğin disipliner, katı, baskıcı anlayışı yerini özgürlükçü söyleme bırakmıştır. Özgürlüğün sınırı birey ile ilişkiliymiş gibi görünmekte, beden, sahibi tarafından kontrol edilir, özdenetime tabi tutulur yanılığısı yaşanmaktadır. Bu söyleminin oluşmasında, modernliğin “bireyci” anlayışına karşın, postmodernizmin “çoğulcu” anlayışı benimsemesi ve “öteki” konusunda gösterdiği hassasiyet etkili olmuş ve daha demokratik bir ortamın oluşmasını sağlamıştır. Modern toplumda “öteki” olarak görülen bireyler, “öteki”nin olumlandığı postmodern toplumda söz hakkı kazanmıştır. Modern toplumda, işçiler ve siyahlar gurubuna dahil olan insanların acı duygusundan bile bihaber olarak görülüp ayrımcılığa tabi tutulduğu hatırlanırsa, bu tür ayrımlar postmodern toplumun sahnesinde yok sayılmış, feminist, gey, lezbiyen, transeksüel gibi farklılık taşıyan bireyler için bir refah ortamı yaratılmıştır.

Bu olumlu değişimlere karşın, göz ardı edilemeyecek şekilde var olan negatif oluşumlara da dikkat çekmek gerekmektedir. Söz konusu özgürlükçü söylem içerisinde, postmodern toplumun bedeni için hazır bir kalıp söz konusudur. Bu kalıp, iktidara hizmet eden çok çeşitli araçlar tarafından yaratılır. Beden bu hazır kalıpların içine sokulmaya çalışılarak sürekli olarak rahatsız edilmekte, çağın güzellik ideallerine göre yeniden biçimlendirilmeye çalışılmaktadır. Farklılık sloganları, kitle iletişim araçlarının ezberini oluştururken, bireyden bu ezberi bozmayan itaatkar kullar olması beklenmektedir. Reklamlardan moda, tıba, estetik cerrahiye kadar her şey bu farklılık söylemini

bireyin yararına olacağı iddiasıyla ortaya koymakta ve desteklemektedir. Her gün bir yenisi yaratılan teknikler, buluşlar sayesinde bireye kendisi ve bedeni ile barışık olmasının formülleri verilmekte, bireye ise sadece bunları tavsiye edilen şekilde uygulamak görevi kalmaktadır.

Beden ve tüketim ilişkisi bir yandan bedenin korunması için uygulanan pratikler diğer taraftan ise bedenin görünümü bağlamında açıklanabilir. Bedenin korunmasına yönelik girişimler iç bedenle ilgili bir mesele olarak değerlendirilebilecekken, görünümü ile ilgili kısım dış beden tanımlaması altında değerlendirilebilir. “Featherstone’a göre tüketim toplumunda iç bedenin korunması, dış bedenin görüntüsünün güzelleştirilmesi hedefini taşımaktadır (Featherstone, 1993’den aktaran Işık, 1998:161)”.

Pazarlanan şey aslında üründen ya da vaat edilen sonuçtan ziyade düşüncedir. Kapitalist toplumların araçlarına hizmet etmesi amaçlanan şey, estetik bir yargının oluşturulmasıdır. Kitle iletişim araçları aracılığıyla öncelikle güzel ve sağlıklı bir bedene sahip olunması düşüncesi satılabilir bir mal olarak piyasaya sürülür. Bu düşüncenin/inancın satın alınması sağlanır, daha sonra sonuçları gözlemlenir.

Postmodernizmin plüralist (çoğulcu) doğası, modernliğin hoşgörüsüzlüğünün karşısındadır. Farklı kültürlerin, dinlerin, inançların, ahlaki yapıların, siyasi düşüncelerin ve cinsel kimliklerin çeşitliliğine toleransla yaklaşımı içermektedir. Bu nedenle söz konusu kavramların taşıyıcısı olarak beden, sosyal varoluşunu görece özgürlüklerle yapılandırır ve devam ettirir. Cinsiyet bağlamında ise, beden, özgürlük kavramını üzerine giyerek, yeni cinsel kimliklerle kurulmuş olarak sahneye çıkar.

Bu dönemde postyapısalcı (yapısalcılık sonrası) düşünürler ve feminist teorisyenler tarafından “beden” konusunda yapılan araştırmalar ve öne sürülen teoriler, bedene ilişkin bir literatürün oluşmasında büyük rol oynamıştır. Özellikle Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Lyotard gibi yapısalcılık sonrası düşünürler beden konusuna dikkat çekmişler ve düşünceleriyle Fransız kadın feministlerin çalışmalarına çok önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Postyapısalcılık içinde sıklıkla kullanılan ve Derrida'nın çalışmalarında genişçe yer bulan yapısökümü kavramı içinde beden, doğal bir nesne değil, birşeyin, varoluşuna sıkı sıkıya bağlı kalınması yerine sosyo-tarihsel bir ağ içinde tanımlanması ya da üretilebilmesi gibi kültürel bir yapı olarak anlaşılır.¹⁶

Yapısöküm kavramının bedenle ilişkili olan karşılığı, onun bütünlüklü yapısının yok oluşundan geçer. 20. yüzyılda bedenin bütünlüklü yapısı parçalanarak yok olur. Bojana Kunts "The Fragmented Body and The Question of Normativity" (Normallığın Sorusu ve Parçalanmış Beden) adlı makalesinde bedenin asla mükemmel bir bütünlük içinde tanımlanamayacağını, tam aksine daima parçalanmış bir yapıya sahip olacağını belirtir. Özellikle 1980'lerde ve 1990'larda teknoloji, estetik cerrahi gibi gelişmeler "parçalı-beden" (fragmentary body) fenomenini oluşturmuştur ve bedenin fonksiyonlarının ele alınışı değişmiştir. Beden bir alıcıya, depoya; insanın evrim içerisindeki fizyolojik potansiyellerinin araştırılması için bir araca; teknolojideki ve tıptaki gelişmelerin üzerinde denendiği bir materyale dönüşmüştür. Bir başka ifadeyle beden, küçümsenebilir, parçalanabilir ve dönüştürülebilir bir şey olarak görülmelidir.¹⁷

Postyapısalcı teorisyenlerden Gilles Deleuze ve Felix Guattari bedenin bu parçacıklı yapısı üzerinde dururlar. Yersizyurtsuzlaşmış bedenden "organsız beden" olarak söz ederler. "Organsız beden" fiziksel bütünlüğü olmayan, "organları olmayan bir beden" değil; "örgütlenme" barındırmayan bir bedendir. Toplumsal olarak eklemlenmiş, disipline edilmiş, göstergebilimselleştirilmiş ve özneleştirilmiş halden (bir "organizma" olarak) kopup özgürleşen ve eklemlenmiş, parçalanmış ve yersizyurtsuzlaşmış ve dolayısıyla yeni tarzlarda yeniden oluşturulmaya muktedir bedendir (Best ve Kellner, 2011: 117). Söz konusu beden, kapitalizmin içindeki hiyerarşiye ve kodlamalara karşı çıkan duruşuyla var olur. Gilles Deleuze ve Felix Guattari ayrıca, Freud ve Marx'dan alınan "arzu", "üretim" ve "makina" kavramlarını sentezleyerek, "kapitalizm ve şizofreni" adlı yapıtlarında bedeni bir "arzu makinası" olarak tanımlamışlardır. Düşünörlere göre, bizler, arzulayan birer makinayız (Sarup, 1995: 114). Özü itibarıyla devrimci olan bu arzu, kapitalizm ve şizofreni ile içselleştirilen kapitalist bastırmanın bir ürünü olan bireyin yansımasıdır (Goodchild, 2005: 171).

¹⁶ <http://www.bethspencer.com/BethSpencer-chapter2.pdf>

¹⁷ <http://www2.arnes.si/~ljintima2/kunst/t-fbqn.html>

Lyotard da, Deleuze ve Guattari ile aynı paydada buluşur; arzu aile, işyeri, ekonomi ve devlet yoluyla baskıcı biçimler altında sınırlandırılıp sabitlendiğini iddia eder. Arzunun otoriter toplumsal güçlere bağlanmasıyla yeğinliği azalır ve bunun sonucunda hayat enerjileri ve dirimsellik kaybolur (Best ve Kellner, 2011: 117).

Foucault “biyo-politika” kavramıyla beden, disiplinci iktidar ve söylemlerin önemine işaret eder ve aynı zamanda bedenin disiplinci iktidar tarafından biçimlendirilen, kontrol edilen ve yeniden üretilen bir yapı olduğuna dikkat çeker (Işık, 1998: 155). Foucault bu bağlamda biyo-iktidar tanımına başvurur. “Biyo-iktidarın disiplinci modelinde beden, tahakküm ve direniş arasında jimnastik, kas geliştirme, ideal vücut, çıplaklık ve güzellik normlarınca devlet tarafından uysallaştırılır. Genelde uysal bedenler dişil bedenlerdir. Çünkü bedenin cinsiyeti toplumsal inşalarda dişil olarak kodlanmıştır (Foucault, 2007a: 16- 18).

Jean Baudrillard’a göre ise beden bir fetiş nesnesine dönüşmüş durumdadır. Kapitalist sistem içinde büyük bir endüstri ve gelir kaynağının ana elemanı haline dönüşmüş olan beden çağın en güzel tüketim nesnesidir:

“Tüketilen şeyler arasında diğer nesnelerden daha güzel, daha kıymetli, daha eşsiz –tüm diğer nesneleri özetlemesine rağmen otomobilden bile daha fazla yan anlamlarla yüklü bir nesne vardır: Bu nesne BEDEN’dir. Bin yıllık püritanizm çağından sonra fiziksel ve cinsel özgürleşme biçiminde bedenin ‘yeniden keşfi’ ve reklamlarda, modada, kitle kültüründeki (özellikle de dişil bedenin...) mutlak-varlığı-bedenin etrafını kuşatan sağlık, perhiz, tedavi kültü, gençlik, erillik/dişillik saplantısı, bedenle ilgili bakımlar, rejimler, fedakarca uygulamalar, bedeni kuşatan arzu söyleni- bunların hepsi bedenin günümüzde kurtuluş (salut) nesnesine dönüştüğünün tanığıdır (Baudrillard, 2004: 163)”.

Postmodern bedeninin ne olduğunu en iyi özetleyen cümlelerden bir tanesi Hannah Arendt tarafından “İnsanlık Durumu” adlı eserinde dile getirilmiştir: Postmodern beden “olanakların tiranlığı”nın baskısı altında var olmaktadır (Bauman, 2001: 13). Postmodernizmin “her şey mübah” (everything goes) sloganı içerisinde bedenin “herşey olabilir” ve iktidarın amaçlarına göre “her şekilde sunulabilir ve yapılandırılabilir” durumu da mübahtır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1. SANAT, İKTİDAR, BEDEN İLİŞKİSİ

Beden, ilkçağlardan günümüze kadar insanlığın yaşamsal faaliyetlerini, kendini koruma ve ifade etme çabalarını görünür kılmak için en çok kullandığı imge olagelmıştır. Hikayeler, inançlar, problematikler dahilinde farklılaşarak yenilenen beden imgesi, çeşitli iktidar biçimlerinin de etkilerinin ve izlerinin okunabildiği bir yapı olarak kullanılmaktadır.

Beden, toplumun merkezindeki temel yapı olarak bütün iktidar etkileşim içindedir. Bu yapı, dinsel, siyasal ve ekonomik iktidar biçimlerinin yüzyıllardır üzerine oynadığı, değiştirmeye, dönüştürmeye çalıştığı zenginliktir. İktidarın, kontrol etmek üzere kurduğu oyunların ana figürüdür.

Söz konusu sanat olduğunda, iktidar biçimleri, yüzyıllar boyuca, sanattan, bedeni ana malzeme olarak kullanarak güçlerinin arttırılmasına hizmet etmeleri beklentisi içinde olmuştur. Bu beklenti, modern dönemde var olan totaliter rejimlerin iktidarıyla devam ederken, postmodern dönemde görece farklılaşmıştır; iktidarın sanat ve sanatta bedenin kullanımı konusunda bir özgürlük alanı yarattığından söz edilebilmektedir.

Sanat, iktidar, beden ilişkisi, dinsel, siyasal ve ekonomik olarak belirlenerek sınırlandırılan iktidar biçimlerinin, beden ve sanatçıların üretimlerindeki beden imgesi üzerine etkisi çerçevesinde okumalar yapılacaktır.

1.1. Dinsel İktidar, Sanat, Beden

Sanat bağlamında değerlendirildiğinde ise, dinin ve bu alanda söz sahibi olan sınıfın yönlendirici etkisi insanlık tarihinde özellikle bin yıllık bir döneme açıkça damgasını vurmuştur. Ortaçağın sanatsal anlayışı din perspektifinde yaratılmış ve bir araç olarak

kullanılmıştır. Egemen olarak aristokrasi, çıkarları doğrultusunda dinsel yapıyı kullanarak dönemin sanat anlayışının belirlenmesinde etkili olmuştur:

“Aristokrasinin üretim araçları üzerinde sınırsız güç kullanma yetkisinin kökeni kutsaldı ve kaynağını aldığı din bu amaç için biçilmiş kaftandı; yani toprak mülkiyeti hakkının savunulması. Feodal Avrupa’da bu rolü, Hristiyanlık oynuyordu. Kiliselerdeki pencere vitrayları, efendilere itaat etmek ödüllendirilirken, bağımsızlık ve kişisel çıkarların gözetilmesinin cezalandırıldığı eğitici hikayeler anlatılıyordu. Din her düzeyde emici bir işlev görüyordu, toplumsal huzursuzluğun ve yenilikçi düşüncelerin tüm biçimlerini içine çekiyor, sulandırıyor ve bastırıyordu. Kilise, sistemin alt sınıflarındaki en sivri eleştirmenleri kendine çekerek ve kendi örgütlenmesi için saygın bir konumla ödüllendirerek yöneten ve yönetilen arasında esnek bir tampon oluşturunuyordu (Bard ve Söderqvist, 2015: 46)”.

Hatta etkisi azalarak da olsa, felsefe ve bilimin geliştiği, hümanist anlayışın doğduğu ve yaygınlaştığı, böylece insanın kendini tanımaya başladığı Rönesans dönemindeki sanat eserleri üzerinden de okunacağı üzere dinsel iktidar etkisini tamamiyle yitirmiş değildir. Gündelik hayat ve dünyevi konuların tasvirinin yaygınlaşmasına rağmen, kutsal konulardan tamamiyle vazgeçilmemiştir. Ruhani olan ya da kutsal olan bedenlerin dünyaya ait olanla birleştirilmesi ya da birbirlerinden bağımsız olarak sanata konu olabilmesi, dönemin sanatını ortaçağın sanat anlayışından farklılaştırmaktadır.

Modern döneme gelindiğinde, Taylor’un “büyük kopuş” olarak tanımlandığı kutsaldan, kutsalın tarihinden kopuş ve dünyevilik anlamına gelen sekülerlik, modern çağla birlikte yaratılmış bir kavram olsa ve üzerinden uzunca bir zaman geçse de bedenler üzerinde dinin etkisi bütünüyle yok sayılamaz. Günümüzde de din bir iktidar biçimi olarak kitleler üzerindeki etkisini kısmen de olsa sürdürmektedir. Fakat bununla birlikte, seküler çağdan söz edildiğinde, gelişmiş toplumlar için din olgusunu hegomanya ya da egemenlik gibi güçlü bir kavramla birlikte anmak doğru olmayacaktır.

Sanat eserleri üzerinden de okuyabileceğimiz hakimiyet durumu, bir başka iktidar biçiminin söylemleri içine de sinmiştir. Yalnızca Hristiyanlık dininde değil, diğer tek tanrılı dinlerde de inanç, üçüncü dünya ülkelerinde bugün bile kitlesel denetimi sağlayabilecek bir güce sahipken, gelişmiş ülkelerde bir otokontrol aracı olarak görülebilmektedir.

Günümüzde, çağdaş sanat eserleri üzerinden bile dinin etkisi tartışmalar yaratabilmektedir. Doğaldır ki, din, sanat ve beden üzerinden bugün yapılan tartışmalar karanlık dönemdeki kadar sığ bir bakış açısı ya da okuma biçimiyle değerlendirilmeyecektir. Fakat bu durum, dinin dogmatik yapısının tamamıyla kırıldığı anlamına da gelmemektedir.

Dinsel iktidar konusunda bir başka yaklaşımla değinildiğinde, onun diğer bir iktidar biçimiyle, siyasi iktidar ile uzlaşımı dikkat çekmektedir. Uzlaşımın kökeni Hristiyanlığın Roma İmparatorluğu tarafından kabulüne kadar dayanmaktadır: Resmen devlet dini olarak kabul edilen Hristiyanlık, imparatorluk yönetiminin temeli olmaya başlamıştır ve sanat ve mimariyi de etkilemiştir (Hollingsworth, 2009: 94).

Din, bugün de, siyasal iktidarın söylemlerinin içinde doğrudan ya da dolaylı bir biçimde anahtar kelime olarak sıkça yinelenmektedir. Yaratılan bu bileşke ile din olgusu, tek başına iktidar biçimi olmasının yanında siyasal iktidarın araçlarından birine de dönüştürülebilmektedir. Siyasal iktidarların, farklı ideolojilerini gerçekleştirmek için yararlandığı bu kaynak, belirtildiği üzere, özellikle az gelişmiş ya da gelişmekte olan kimi toplumlar için, kitlesel denetim ve koşulsuz itaati sağlamanın neredeyse en kestirme yolu gibi görünmektedir. Tam olarak Karl Marx'ın en yaygın bilinen ifadelerinden birinde olduğu gibi, din, egemen sınıfların ya da yöneticilerin halkı alıştırdığı üzere "halkların afyonu" olarak kullanılmaktadır.

Özetle, dinsel iktidar ve siyasal iktidar ortaçağ boyunca değişen oranlarda birbirlerini desteklemiş, uzlaşım içinde olmuştur. Fransız Devrimi'nin ortaya çıkışı ve ulus devletlerin kurulmasına kadar devam eden bu süreçte, dinin ağırlıklı olarak iktidarı tekelleştiren yapısı, onun siyasi yapının üzerindeki egemenliğinin de göstergesi olmuştur.

1.1.1. Tanrıça Kibele, Kültü ve Tasvirleri

Tek tanrılı dinlerin insanlık üzerinde hakimiyetini kurmaya henüz başlamadığı çağlarda, söylenceler etrafında gelişen kültürler insan davranışlarını yönetmede oldukça etkili olmuştur. Söz konusu kültürlerden bir tanesi Ana Tanrıça Kibele hakkındadır.

Neolitik çağda, tarımla uğraşan yerleşik hayata geçmiş toplum için, toprak bereketli yaşamın kaynağıdır. Soyut düşünce ve ona dair yaratımlar da bu dönemde başlamıştır. Toprağın verimliliğinin, büyümenin ve gelişmenin nedenleri görülebilen şeyler olmadığı için bunların sembollerle ifadesi başlamıştır. Verimliliği anlatan sembollerden birinin de kadın olduğu düşünülmüştür: “Pek çok mitolojide, özellikle Helen mitolojisinde, sonraki dönemde mutlak egemen yapının güçlenişiyle birlikte evreni var eden eril bir ilk (örneğin Eros) eklenecek dahi olsa, başlangıçta kendi kendine başka varlıklar doğuran ve daha sonra onlarla çiftleşerek varlık evrenini genişletme gücüne sahip olan kadın, Ana Tanrıça olarak kabul edilmişti (Reis, 2005: 17)”.

Tarih öncesinin en gerilerinden tek tanrılı dinlerin yerleştiği döneme kadar uzanan ve Akdeniz yöresini kapladıktan sonra, bir yandan kuzey ülkelerine, öte yandan Asya’nın içlerine dek yayılan, birçok ulus, uygarlık ve kültürlerde değişik adlarla anılıp hep aynı prototipe indirgenebilen Ana Tanrıça dininin kaynağının Anadolu olduğu bilinmektedir. (...) Çatalhöyük ve Hacılar’da yapılan kazılar Ana Tanrıça figürünün İ.Ö. 6500-7000 yıllarına kadar uzandığını ortaya koymuştur. Sümer’den de önceki bir kültür çağını yansıtan bu tarihler Ana Tanrıça’nın Anadolu’nun yerlisi olduğunu açığa vurmaktadır (Erhat, 2007: 183).

Ana Tanrıça farklı toplumlarda farklı isimlerle anılmıştır: Kültepe tabletlerinde adına Kubaba, Lydia’da Kybebe, Phrygia’da Kybele, Hitit kaynaklarında Hepat denilmiştir. Komana Pontika (Tokat bölgesinde Gümenek) ve Kayseri yöresindeki Komana Kappadokika (Kemer) kentlerinde adı çok eski bir Anadolu adı olan “Ma” dır. Sümer’de Marienna, Hitit’te Arinna, Mısır’da İsis, Syria’da Lat, Girit’te Rhea, Efes’te Artemis, İtalya’da Nemi gölü bölgesinde Venus, Ana Tanrıça’nın aldığı farklı adlardır (Erhat, 2007:184). İlk olarak Phryg yazıtlarında karşımıza çıkan tanrıçaya orada Matar, yani “Ana” diye seslenilmiştir. Bu sözcük genellikle tek başına görülmekle birlikte, Phryg dilinde “dağın” anlamına gelen bir niteleme sıfatının, “kubileya”nın bulunduğu örnekler de vardır. Bu nedenle tanrıçaya seslenen en eski yazılı metinlerde ona yalnızca “Ana” ya da “Dağın Anası” ismiyle rastlanmıştır. M.S. 2. yüzyılda Yunanca yazılmış Phryg yazıtlarında ona “Meter Thea” yani “Ana Tanrıça” diye seslenilmiştir. Bu kült ünvanlarına ek olarak Yunanistan ve Roma’da Kybele ya da Cybele olarak anılmıştır

(Roller, 2004: 22). Helen mitolojisiinde ise bu güç karşımıza “Gaia” yani toprak ana olarak çıkmıştır. “Magna Mater” Ana Tanrıça’nın Roma’daki bir diğeri ismidir. Ana Tanrıça inancı nihayet tek tanrılı dinlerden birine, Hristiyanlığa kadar uzanır ve orada “Meryem” figürü olarak karşımıza çıkar.

Tanrıça kültünün imgelerine farklı kültürlerde farklı biçimlerde rastlanmış olsa da bilinen en yaygın form Paleolitik dönemde M.Ö. 30.000-25.000 yılları arasında Avusturya’da bulunmuş olan ve Ana Tanrıça’nın ilk formu olarak kabul edilen Willendorf Tanrıçası’ndan, aşağı yukarı aynı tarihlerde bulunmuş olan Laussel Venüsü’ne ve Anadolu’da Çatalhöyük’de Neolitik dönemde M.Ö. 6.000’lerde bulunan Ana Tanrıça heykelciğine kadar benzerlik göstermektedir.



Görsel 3. “Willendorf Venüsü”, Yükseklik: 11 cm. Kireçtaşı, M.Ö. 25.000
Viyana Doğa Tarihi Müzesi, Avusturya
Kaynak:
https://tr.wikipedia.org/wiki/Willendorf_Venusu



Görsel 4: “Laussel Venüsü”, Yükseklik:46 cm, Kireçtaşı, M.Ö. 25.000, Musee d’Aquitaine, Fransa
Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_of_Laussel

Bereket ve doğumu simgelediği varsayıldığı şekilde bu formlarda tanrıçaların bedeni iri göğüslü, geniş kalçalı, üreme organı belirgin bir şekilde biçimlendirilmiştir. Yüze dair detaylara yer verilmemiş, kollar ve bacaklar ise vücuda oranla kısa olarak biçimlendirilmiştir. Laussel Venüsü, elinde bir boğa boynuzu tutarken (boğanın erkeği simgelediği düşünölmektedir), Kibele ise yabani hayvanlardan oluşan tahtında oturmuş ve doğum yaparken gösterilmiştir.



Görsel 5. “Kibele figürini”, 12.6 cm, Kireçtaşı, M.Ö 7000-6500, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara

Kaynak: <http://karmahaskickedmyass.wordpress.com/2010/09/28/anadolu-medeniyetleri-muzesi-ankara/>

Bu inanın gücü Anadolu ile sınırlı kalmamış Yunanistan ve Roma’ya kadar uzanmıştır. “Ana tanrıça M.Ö. 7. yüzyılın geç dönemi ile 6. yüzyılda Phrygia’dan Yunanistan’a geçmiştir. Yunan tanrıçası Meter, Yunan dinsel yaşamının bir parçası olarak kabul edilmiş, tanrısal esinlenme ve bireysel tapımla ilgili güçlü bir varlık haline gelmiştir. Yunan yazınında sıklıkla anılması ve ona sunulmuş yüzlerce adak, onun Yunan dinsel yaşamındaki varlığını kanıtlamaktadır (Roller, 2004: 24)”. Doğumu Anadolu’da gerçekleşen ana tanrıça inancı Yunanistan ve Roma’ya taşındığında imajı Anadolu’da olduğundan oldukça farklı olmuştur. Anadolu’da besleyip büyüten, şefkatli Ana Tanrıça kavramı, eski Akdeniz toplumunun Ana Tanrıçası’na uzaktır.

Ana Tanrıça’nın konumu ve toplumsal hayattaki iktidarı Roma’da daha da belirgindir. “Romalılar M.Ö. 3. yüzyıl sonlarında Magna Mater’i resmen istemişler ve onu Roma Devleti’nin bir tanrıçası olmak üzere Roma’ya getirmişlerdir (Roller, 2004: 24)”. Magna Mater (Ulu Ana) adıyla Roma’ya getirilen tanrıça burada pek çok politik şahsiyetin de

desteğini almış ve bütün Avrupa’da saygı görmüştür. Bu noktada, Kibele’nin Roma’ya aktarılışı, tanrıçaların siyasi gücüne işaret etmesi açısından da önemlidir. Eliade’ye göre, Frigya tanrıçasının Roma’ya aktarılışında Kibele’yi barındırdığına inanılan kara taş, kültürün kadimliğini kanıtlar. Çünkü kaya, toprak ananın en eski simgelerindendir. Annelerin koruyucusu olarak kabul edilen ve ‘toprak ana’ olarak da tapınılan tanrıça, Roma’da ‘Tanrıların, Devletin ve Yaşamın Anası’ olmuştur. Kibele kültürü, Romalı resmi makamların karşı çıkışlarına rağmen, imparatorluk sonuna değin yaşar ve bu dönemde tanrıçanın koruyuculuğuna büyük saygı duyulur.¹⁸ Fakat, Ana Tanrıça’nın Roma’daki seçkin konumu sadece siyasi ve dinsel hayata kattığı olumlu etkiden dolayı değildir. Ana Tanrıça aynı zamanda Roma panteonunun kaygı verici bir sakini olmuştur. Devletin kurtarıcısı olarak övülmesine rağmen, hizmetindeki hadım rahiplere duyulan nefretten biraz uzak tutulmuştur (Roller, 2004: 24).

Ana tanrıça kültürüyle birlikte, tarihte bilinen ilk dinsel inanışa dair iktidar biçiminin varolduğunu söylenebilir. Dahası tanrıçanın, erkek bedeni üzerinde de doğrudan bir iktidara sahip olduğu söylenebilir. Roma kaynaklı olduğu düşünülen, Ana tanrıça ile ilgili en bilinen hikaye, onun oğlu ya da sevlisi olduğu düşünülen Attis ile arasında geçer ve bu öykü tanrıçanın söz konusu erkek bedeni ile ilgili iktidarını açığa vurmaktadır:

Farklı versiyonları bulunan bu öykünün en tanınmış, Attis’in hadım olması ve ölmesiyle sonuçlanan aşk ilişkisinin anlatıldığı hikayedir: Tanrıça Attis’e büyük bir tutkuyla bağlanmıştır. Öykünün bütün versiyonlarında, ya Attis’in bilerek tanrıçaya sadakatsizlik etmesi ya da Pessinus kralının kızıyla evlenmeye mecbur kalması yüzünden, bunun mutsuz bir ilişki olduğu görülür. Aralarına bir yabancı girmesi sonucunda Attis kendini hadım eder ve kan kaybından ölürken, tanrıçaya sadakatsizliği yüzünden ölümü hakettiğini söyler. Onun ölümüne çok üzülen tanrıça, Zeus’a yalvararak Attis’in bedeninin bozulmadan kalmasını ve rahiplerinde onu izleyerek kendilerini hadım etmelerini diler. Zeus da tanrıçanın dileğini kabul eder (Roller, 2004: 235). Dinsel inanışların insan bedeni üzerindeki somut iktidarı ve yaptırımını olarak rahiplerin hadım edilmesi olayı da bu inanca dayandırılmaktadır.

¹⁸ <http://psikomitoloji.com/attachments/article/79/ana.tanrica.kultu.pdf>

Ana tanrıçayı kutsallaştıran bir diğer inanç onun doğum yapan bir dişi olmasına rağmen bakire kaldığına duyulan inançtan kaynaklanmaktadır. Bakire olarak doğurma, Hristiyanlık dinine gelindiğinde Meryem'in kutsal kabul edilen bedeninde karşığını bulmuştur. Bundan böyle, diğer kutsalların imgeleriyle birlikte Meryem'in bedeninin temsili, din aracılığıyla bireyler üzerinde iktidar kurmak için kullanılmaya devam edecektir.

1.1.2. Din Ekseninde Biçimlenen Sanat ve Araç Olarak Beden

Antik Yunan Uygarlığı ve Rönesans'ın sonuna kadar olan periyotta dinin sanat üzerindeki etkisinin giderek azalarak da olsa etkin olduğu bilinmektedir. Bu dönemlerde siyasi ve dinsel otoritenin birbiri ile çoğu zaman uzlaşım içinde olduğu pek çok yazılı kaynak tarafından da doğrulanmaktadır. Özellikle Hristiyanlığın kabulünden sonra Bizans uygarlığıyla birlikte tek tanrılı dine geçiş, ruhban sınıfının iktidarını hakim kılmıştır. Siyasi iktidar ve dinsel iktidarın uzlaşımının açık olduğu bu dönemde, dinsel sınıfın hakimiyeti ve gücü sosyal hayat kadar sanat üzerinde de etkilidir. Sanat, bu uzlaşımın göstergelerinin açıkça sunulmasının beklendiği bir araç olarak görülmüş ve bu şekilde yapılanması için çaba harcanmıştır. Bu işbirliğinin neticesinde amaçlanan kitleleri siyasi ve dinsel otoritenin öğretilerine göre yönlendirme ve kontrol etme arzusu amacına ulaşmış, bu iktidar biçimlerinin kontrolü yüzyıllar boyunca etkili olarak devam ettirmiştir. Bu uzlaşımında beden, bir ikna aracı olarak işlevini yerine getirmiş, kutsal olduğu kabul edilen insanların bedenleri kitleleri ikna etmede kullanılan en etkili araçlar olmuştur.

Bu bölümde, söz konusu tez, sanat tarihinde yer alan konuyla ilgili resimler ve yazılı kaynaklar üzerinden araştırılacak ve açıklanacaktır.

1.1.2.1. Kutsalların Bedenleri

Antik Yunan Uygarlığı'ndan Rönesans döneminin sonuna kadar, dinsel inanışa dair öğeler -tanrı ve tanrıça imgeleri bedenin kutsal değerlerle birleştirildiği bir mekan

olarak kabul edilmiştir. Antik Yunan dünyasında da , Antik Mısır Uygarlığı'nda olduğu gibi Tanrı- kral inancı hakim olmuştur (İpşiroğlu, 2010: 21).

Antik Yunan'da toplumsal yaşamı biçimlendirmede etkili olan din son derece çeşitliydi. (...) Hiçbir merkezi kurum, hiçbir 'kilise', içinde dogmaların vaaz edildiği hiçbir kutsal kitap, insanları kadınlar ve erkekler olarak ayırıp doğru inanç ve davranış yorumu yapmaya yetkili bir papazlık kurumu yoktu. Fakat, bütün bunların eksikliğini yerel tanrılar ve kültlerin çokluğuyla gideren, Yunan dünyasının tamamında paylaşılan dinsel inanç ve davranışlar vardı (Freeman, 2010: 224). Söz konusu dinsel inanç ve tanrılar sayesinde insan davranışları etkili olarak biçimlendirilmiştir.

İnanç sistemleri, sadece insan davranışlarını yönetmede değil, dönemin sanatsal yaratıları üzerinde de etkisini göstermiştir. M.Ö. 7. yüzyıldan 1. yüzyıla kadar varlık gösteren Yunan uygarlığı, gelişim, toplumsal ve siyasi değişimler bakımından çeşitli dönemlere ayrılmıştır ve her dönemde uygarlığın çok tanrılı inancının yaratılan sanat eserleri üzerinde etkili olduğu görülmektedir. Yunan dünyasında, merkezi bir yere sahip olan Olympos Dağı'nın tanrıları (Tanrıların babası Zeus, aşk tanrıçası Aphrodite, sanatların tanrısı Apollon, Hera, deniz ve deprem tanrısı Poseidon, avcılık tanrısı Artemis, savaş tanrıları Ares ve Athena gibi pek çok tanrı ve tanrıça) altı yüzyıl boyunca gelişim göstermiş Yunan Uygarlığı'nın sanatında ana figürler olmuştur. Özellikle sanatsal disiplinler arasında 'heykel' dinsel bağlamda aşına olunan sanat yapıtlarının üretildiği alan olmuştur.

Söz konusu dinsel kaynaklı sanatın ilk örnekleri Antik Yunan'da M.Ö. 700 ve M.Ö. 500 tarihleri arasında Arkaik olarak adlandırılan dönemde ortaya çıkmıştır. Bunlar, biçimlendiriliş özellikleriyle Mısır Sanatı'nın izlerini taşıyan "Kouroi" olarak adlandırılan ve giyinik olarak tasvir edilen bakire kız heykelleri ile "Kouros" olarak adlandırılan ve çıplak tasvir edilen genç erkek heykelleridir. Bu heykeller, bir ayağı önde, yürüme, koşma gibi basit insan aktivitelerinin Antik Yunan dünyasındaki üç boyutlu temsilleridir. Yunan halkı için o dönemde ideal insan bedeninin göstergesi olan bu heykeller dinsel bir kaynağa dayandırılmış ve mitolojide müziğin, sanatların, güneşin, ateşin ve şiirin tanrısı olan Apollon'u betimledikleri düşünülmüştür.

Kouros heykellerinin Tanrılara adaklar sunmak amacıyla yapıldığı da bilinmektedir. Bu heykeller, Tanrılara adaklar sunarken ya da bir mezarın başında ayakta dimdik dururken, sert ve resmi ve neredeyse ifadesiz bir görünüşte biçimlendirilmiştir. Kouroi'ye ise çoğunlukla fiziksel dirençleri ve diğer başarıları yüzünden en sevilen tanrıların isimleri verilmiş ve bu heykeller neredeyse tanrılara eşit düzeyde kahramanlar olarak sunulmuştur. Bedenleri gerçek ölümlülerin çıplak bedenleri gibi yontulmamıştır (Freeman, 2010: 222). Hem Kouros, hem de Kouroi heykelleri kişisel özelliklerden arındırılmış, yüzlerindeki arkaik gülümseme ve basit detaylarla tasvir edilmiştir.

“Erken tarihli heykellerin kulak, diz kapakları ve kaburgalar gibi anatomik detayları, vücutla organik bir ilişki içermemekte, daha çok dekpratif desenleri andırmaktadır. Büyük güçlkle yontuldukları taş bloklardan yeni kurtulmuş dört köşe izlenimi vermektedir. Bunların bir kısmı gerçekten anıtsal olup yükseklikleri 3 metre civarındadır. Delos'ta bulunan ve bir Naksos'lu tarafından tapınağa adak olarak hediye edilen bir Kouros heykeli ise 8 metre yüksekliğindedir (Boardman, 2005: 74)”.



Görsel 6. Sanatçı bilinmiyor, “Kouros heykeli”, Mermer, 193.4 cm. M.Ö.590-580.
Metropolitan Müzesi, NY

Kaynak: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/32.11.1>

“...Yunan heykelleri M.Ö. 6. yüzyıldan itibaren sürekli deneyselliğe açık olmuştur. Özellikle, Yunan sanatının klasik döneminin zirvesinde olduğu dönemde heykeltıraş Polyclitus (Polykleitos) tarafından “sükunet” ve “dönüşüm” gibi nitelikler kuralsal (canonically) bir şekilde Yunan heykelinin temel prensibi olarak ifade edilmiştir (Soltes, 2005: 36)”. Sanatçının, M.Ö. 440 yılında yaptığı “Doryphorus” (Mızrakçı) bu kuralların somutlaştırıldığı bir örnektir. Bu çalışma, Pers Savaşı’ndan hemen önce ve özellikle de sonrasında Atinalı Yunanlılar’ın aklındaki mimari formla, insan bedeni birlikteliğinin ideal oranını ve dinamik sükunet fikrini ifade eder. Tüm bu yeniliklere rağmen sanat dinsel kaynağından kopmamıştır. Hollingsworth’un de belirttiği üzere, Doryphorus ile birlikte klasik dönemde yapılan “Discobolus” (Disk Atan Adam), “Arabacı” gibi diğer önemli atlet heykelleri de insan başarısının kusursuzluğunu simgeleyen dinsel sunulardır (2009: 59). Tekrar hatırlanacak olursa, sosyal ve kültürel hayatı biçimlendirmede önemli etkisi olan olimpiyat oyunları da dinsel bir inanıştan doğmuştur. Bilindiği üzere, bu heykeller, Tanrı Zeus’a adanan oyunların sonunda yapılan eserlerdir. Zeus’un evi, Olympia gibi bir tapınak, başarılı atletlerin tanrılara adanmış heykelleri ile çevrilidir. Oyunlar, halkın inançları ve dinsel törenleriyle yakından ilişkilidir ve yarışmaya katılanlar ne amatör ne de profesyonel sporculardır. Yunanistan’ın önde gelen ailelerinin bireyleridirler ve bu oyunların galibine, Tanrı’nın yenilmezlik bağışladığı bir adam olarak korku ve saygıyla bakılmıştır (Gombrich, 2002:89). Dolayısıyla, bu oyunlar sonrasında kazanan sporcuların heykellerinin yontulması dinsel inanca dair bir temele dayanmaktadır.



Görsel 7. Myron, “Disk atan adam”, (“Discobolus”), (Roma kopyası)
(Orjinali yaklaşık M.Ö. 460-450, Yunan),
Mermer, Yükseklik: 1.7 m.
The British Museum, İngiltere
Kaynak:
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=8760&partId=1



Görsel 8. Polykleitos, “Mızrak taşıyıcı” (“Doryphoros”), (Roma kopyası)
(Orjinali yaklaşık M.Ö. 440 Yunan’da yapıldı),
Mermer, Yükseklik: 2.12 m.
Naples National Archaeological Museum, İtalya
Kaynak:
<https://en.wikipedia.org/wiki/Doryphoros>

Antik Yunan dünyasında, “sanatın büyük uyanışı ve özgürlüğe kavuştuğu dönem olarak belirtilen M.Ö. 520- 420 arasındaki 100 yıllık süreçte” (Gombrich, 2002: 99) bile her ne kadar insanlar çalışmalarla yalnızca dinsel ya da siyasi amaçları için ilgilenmiyor olsalar da, yine de sanatçının konusu mitoloji ve dinsel kaynaklı idi. Sanatçı, teknik ve ifade anlamında yaratıcılığının doruğuna erişmiş olsa da, hala zanaatçı olarak sayılmaktaydı. Üretilen eserlerde bu yetkinliğin gösterildiği yerler kutsal kabul edilen varlıkların bedenleri idi. “Zafer Tanrıçası” (M.Ö. 408) ve bu yüzyılın büyük heykeltisi Praksiteles tarafından yapılan “Hermes ve Çocuk Dionysus” (M.Ö. 340) adlı yapıtlar kusuruz işçiliğin tanrısal bedenlerde somutlaştırıldığı en yetkin örnekler arasındadır.



Görsel 9. Praksiteles, “Hermes ve Çocuk Dionysus”, Yükseklik: 215 cm. Mermer, M.Ö. 340. Archaeological Museum of Olympia, Yunanistan
Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Praksiteles>

Klasik döneme (M.Ö. 4. 5. yüzyıl) geçildiğinde, sanat eserleri üzerinde dinsel konuların hakimiyeti dikkat çekici oranda olmuştur. Atina demokrasisinin en yüksek olduğu ve sanatsal anlamda da doruğa ulaşılan bu dönemde, Atina, Persli istilacıları Perikles’in önderliğinde yenmiş ve Persliler’in yakıp yıktığı herşey yeniden inşa edilmeye başlanmıştır. Dönemin hükümdarı Perikles’in sanatçıya değer veren yaklaşımı, her ne kadar önceki dönemlere kıyasla farklılaşmış olsa da bu durum beraberinde özgür sanatsal üretimlerin yaratıldığı bir dönemi sunmamaktadır. Sanatçının konumu Mısırlı ve Asurlu bir zanaatçıya göre farklılaşmıştır ve onlardan oldukça üstün kabul edilmektedir. Ancak buna rağmen, kentin aydınları olan şairler ve filozoflar bile heykeltıraşları ve ressamı aşağı tabakadan insanlar olarak görmektedirler. Sanatçıların, önceki uygarlıklardan farklı olarak sadece belirli sınırlar içinde yönetime katılmalarına izin verilmektedir ve sanatçının sosyal ve siyasi yaşamdaki ikincil rolü, sanatsal alanda da bir istisna yaratmamıştır. Dinin sanat üzerindeki etkisi, hükümdarın yaptırım gücüyle de pekişmiştir ve sonuç olarak üretilen yapıtlar çoğunlukla Atina’ya

yeni yapılan tapınaklar için yontulan tanrı heykelleri olmuştur. Heykeltıraş Pheidias, tanrıların heykellerinin yapımı ve tapınakların süslenmesi konusunda kral tarafından görevlendirilen sanatçılardan birisidir (Gombrich, 2002: 82).

Parthenon'daki Athena Tapınağı için Pheidias tarafından yapılmış olan "Athena Parthenos" (Bakire Athena) heykeli dinin ve hükümdarın sanatçı ve dolayısıyla eseri üzerindeki egemenliğini gösteren örneklerden yalnızca birisidir. Heykel, Antik Yunan dünyasında, Atina kentinin koruyucusu ve ülkenin ekonomik gelirinde önemli paya sahip, zeytin ağacının yaratıcısı ola tanrıçayı temsil etmektedir. Klasik üslubun özelliği olarak, heykel, insan bedeninin idealize edilmiş biçiminin gerçekçi bir üslupta tanrı sıfatıyla birleştirilmesini yansıtmaktadır. Ne Mısır sanatında, ne de Antik Yunan sanatının arkaik döneminde görülmemiş olan bedenin gerçekçi sunumu, ancak M.Ö. 5 yüzyılda sanatçının insan bedenini anlamak istemesiyle ilgili bir kaygının sonucunda ortaya çıkmış ve bu gerçekçi yaklaşım "Athena Parthenos" heykelinde görüldüğü üzere daha sonra da kullanılagelen bir anlayış olmuştur.

Öte yandan, Athena heykelinin teknik özellikleri de onun kutsallık sıfatına hizmet edecek biçimde tasarlanmıştır. Panthenon'un merkezinde on iki metre boyuyla ihtişamla yükselmiş olan Athena heykelinin yapımı için fildişi ve bin ton altın kullanılmıştır. Heykelin sağ elinde Perslere karşı kazanılan zaferi simgeleyen Nike heykeli ve son elinde strateji ve zekasının üstünlüğü sayesinde zafer kazanan tanrıçayı simgeleyen zırhlı bulunur. Heykelin tüm özellikleri, Panthenon'a tanrıçayı ziyaret amacıyla gelenleri etkisi altına alacak biçimdedir.



Görsel 10. Fidias/Phedias, “Athena Parthenos”, Yükseklik: 12 m, Mermer, Fildişi ve altın, MÖ 447-432 dolayları, National Archaeological Museum of Athens, Yunanistan
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Athena_Parthenos

Bir başka tapınma yeri olan Olimpia’ya yapılmak üzere Perikles tarafından Phedias’a sipariş edilmiş “Zeus” heykeli de dinsel bir amaca hizmet etmektedir. Hükümdar tarafından Tanrı Zeus’a adanmak üzere yapılması emredilen bu heykel, tamamlanmasının ardından Yunan dünyasının her tarafından inananları ziyaret etmek üzere kendisine çekmiştir. Orada yapılan ayinlerin en önemlisi atletik yarışma törenleridir ve büyük öneme sahiptir. Onuruna olimpiyat oyunlarının düzenlenen Zeus’un Yunanlılar’ın en büyük tanrısı olarak Yunan halkı üzerindeki etkisinin diğer tüm tanrılardan fazla olmuştur (Clayton ve Martin, 1999: 59). Bu nedenle halk büyük doğa tanrısının sınırsız gücü ile bir insan kralın hakimiyetini elinde bulunduran Zeus’u memnun etmek zorundaydı.

Bugün dünyanın yedi harikasından biri sayılan Zeus heykelinin herhangi bir kopyası olmadığı için ona dair bilgilere çizimler ve yazılı kaynaklar üzerinden ulaşılmaktadır. Kaynaklardan ulaşılan tasvirler bile, heykeli görme şansımız olmadan, onun ne denli ihtişamlı olduğunu ve o dönemin insanları üzerindeki etkisini hayal etmemize olanak tanımaktadır. 13 metre yüksekliğindeki boyu, tapınak içindeki yerleşimi, altın ve fildişi kullanılarak biçimlendirilmiş bedeni ile tanrısal rolüne ilişkin oldukça ikna edici bir biçimde kurgulanmıştır.



Görsel 11. Philippe Galle, Maarten van Heemskerck'in Zeus çizimlerinden yaptığı resim, 1572.

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Zeus_Heykeli

Athena ve Zeus heykelleri, tanrı kavramının insan bedeni ile somutlaştırılmış biçimleri olsa da, onu görünür kılan türden, ne kadar farklı ve yüce olduğunu duyumsatmak üzere yapılmış gibidir. Sanatçı, insan bedeninde var olan tanrı imgesini insan türünden farklılaştırmak için elinden geleni yapmıştır. Her şeyden önce heykeller, onun adına inşa edilmiş bir tapınağın içinde yer almaktadırlar. Devasa boyutlarına ve tapınanların o boyuttaki bir heykelde detayları tam seçemeyecek olmalarına rağmen mükemmellikle işlenmiş olmaları, altın ve fildişiyle kaplanıp değerli taşlarla süslenmeleri gibi özellikler, heykellerin üzerinde yükselen tapınakla birleşince etkileyiciliği daha da artmaktadır. Bu ihtişamda yapılmış tanrı ve tanrıça heykellerinin dönemin insanları üzerinde yarattığı korku ve etkiyi, bunlara bağlı olarak da onlarda gelişen itaat duygusunu tahmin etmek zor olmamaktadır.

İnsan bedeninde varlık bulan bir başka Yunan Tanrısı Apollo'dur. Klasik dönemin en ünlü heykeltıraşlarından Praksiteles tarafından yapılmış olan "Apollo Belvedere" heykeli, tanrısal gücün insan bedeninde idealize edilmiş sunumudur. Heykel, Klasik dönemin özelliği olarak, anatominin kusursuz bir simetri ile oluşturulmuş ve gerçekçi betimin tanrısal sıfatla birleştirilmiş en etkileyici örneklerinden biridir. 2.24 metrelik boyu ile gerçekçiliği aşmış olsa da, detayların gerçekçiliği ve bedenin idealize edilmiş olması onun tanrısal sıfatına yakışır biçimdedir.



Görsel 12. Praksiteles, "Apollo Belvedere", 224 cm, Mermer, M.Ö.120
Vatican Museum, İtalya
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Apollo_Belvedere

Athena, Apollon Belvedere ve Zeus heykeli örneklerinde de olduğu üzere, bu dönemde dini tasvirlerle verilen önem, onlar adına inşa edilen tapınlardan, heykellerin teknik özelliklerine kadar pek çok durumda farkedilebilir. Ayrıca o dönemde bu heykellere tapıldığı da bilinmektedir.

Verilen örneklerden farklı olarak, Praksiteles kendi dönemi içinde bir ilki gerçekleştirmiştir. Bilindiği üzere, Antik Yunan dünyasında “erkek” her şeyin ölçüsüdür ve sanatçının amacı, onu insan görünümünde betimlediği tanrılardan ayırt edilemez bir biçimde ideal olarak tasvir etmektir. Tanrıların, savaşçıların ve ölümlülerin sanatçı tarafından çıplak gösterilmesi, kahramanlık mesajı taşımakta ve Yunanlılar’ın kusursuz erkek bedenine gösterdikleri doğal ve açık beğeniye ortaya koymaktadır (Boardman, 2005: 158). Praksiteles’e dek tanrısal bir varlığın kadın bedeninin idealize bir biçimde nü biçimde sunumu mümkün olmamıştır. “Knidos Afrodit” ile gerçekleşen bu ilk sayesinde, erkek bedenlerinde görmeye alışık olduğumuz tanrısallık ve idealizasyon bu defa bir kadının bedeninde karşımıza çıkmıştır. Atinalı heykeltıraş, Afrodit’i çıplak bir biçimde temsil ederek, Yunan sanatında uzun süre etkili olan gelenekten ayrılmıştır. Heykel, ince orantıları ve kendine özgü kontraposta duruşuyla yaygın bir şekilde kopyalanmış ve Klasik Yunan heykelticiliğinin alamet-i farikası haline gelmiştir (Farthing, 2012: 50).



Görsel 13. Praksiteles, “Knidos Afrodit”, Yükseklik: 168 cm., Mermer, M.Ö.4.yüzyıl. Vatikan Müzesi, İtalya.

Kaynak: <http://birgunbiryerde.blogspot.com.tr/2013/10/tum-caglarin-en-guzel-heykeli-knidos.html>

Antik Yunan’da heykellere tapıldığı ve garip büyölücülüklerle kurbanlar sunulduğu bilinmektedir (Gombrich, 2002: 84). Bu dönemde yapılan heykellerin dinsel anlamda etkisini daha da arttırmak için yollar aranmıştır. Bu nedenle, Antikçağ’da sanatın ve dinin bilimsel icatlarla birleştirildiği bilinmektedir. “İskenderiyeli bilim insanları fizik prensipleri denen şeye ilgi duymuşlar ve uzmanlıklarını geliştirmek için her fırsattan yararlanmışlardır. Dönemin mucitlerinden Heron ve mabet cihazları yapan kimi diğer mucitler icatları aracılığıyla halkın inanç, adanmışlık ve korku duygusunu pekiştirmişlerdir”¹⁹.

Heron’un icatlarından biri ana tanrıça Kibele kültü ile ilgilidir. Kökeni ön Asya’ya dayanan Kibele kültü Yunanistan’da başlangıcından itibaren gizem, tehlike ve şiddetle ilişki olmuştur. İskendireye’deki mucitlerin en merak uyandıran icatlarından biri aşırılıklara izin veren bu kültle ilişkilendirilmiştir. Toprağın tanrıçası ve bu nedenle doğurganlığın sembollerinden olan Kibele’nin heykeli, rahiplerin inançlı halk üzerinde kullandığı bir araç olmuştur. Sanatın bilimle buluşturularak etkisinin arttırıldığı eserlerden biridir. Heykel, ona bağlanan bir mekanizma aracılığıyla, mabede tapınmaya gelen insanlar ibadetinin doruk noktasındayken kendiliğinden süt akıtıyor izlenimine kapılmalarını sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Bunun yanında aynı teknikle icat edilmiş ve ibadet eden insanlar ona hediyelerini sunduklarında kanlı gözyaşları döken heykeller de tasarlanmıştır.²⁰

Makendonyalı Büyük İskender ile anılan Hellenistik Dönem’e gelindiğinde sanat üzerinde, din olgusundan daha fazla dönemin siyasi olayların etkili olmuştur. Klasik dönemde gördüğümüz tanrılar için inşa edilen tapınaklar ve tapınaklar için yapılan heykeller, yeni dönemle birlikte erkelerin ve kralların beğenisi, evlerin ve sarayların dekorasyonu için yapılmıştır. Tanrılara adanan adaklar ise, alçakgönüllü bir dindarlık yerine ileri derecede gurur ve propogandayı yansıtır. Bu açılardan sanat üzerinde etkisini bırakan şeyler, zamanın sosyal ve siyasi gelişmeleri olmuştur (Boardman, 2005: 216).

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=Mrojd-CwlCo>

²⁰ A.g.e.

Roma Uygarlığı'na bakıldığında, sanat, Antik Yunan'ın takipçisi durumundadır. Önceki uygarlıktan devranılan mirasla, özellikle heykel sanatı portre konusunda oldukça gelişmiş eserler sunmuştur. Portre sanatı gerçekçi betimlemelerdeki ustalık ile şaşırtıcıdır. Bu dönemde sanat politik amaçla sıklıkla kullanılmış olsa da, dinsel inanışların etkisi de bir süre daha devam etmiş ve sanatı etkilemiştir. Gombrich'e göre, her ne kadar portresi yapılan kişiler ölümlüler olsa da, yapılma amacı dinsel inançlar ile doğrudan bağlantılıdır: "Cenaze alaylarında ataların mumdan imgelerini taşımak bir töreydi. Kuşkusuz böyle bir töre eski Mısır'da olduğu gibi, ruhun ölümden sonra yaşamasının gerçeğe benzer bir imgenin korunmasıyla sağlanabileceği türünden eski bir inanca bağlıydı (Gombrich, 2002: 121)".

Musevilik dininin ise inananları eğitmek amacıyla kutsal kitaptan öykülerin betimlenmesine bir dereceye kadar izin verdiği bilinmektedir. Musevi yasalarının putataparlığa neden olacağı korkusuyla imge yapımını yasaklamış olsa da bazı sinagogların duvarında Eski Ahit (Tevrat) öyküleri bulunmaktadır. Bu resimlerden ilgi çekici olan bir tanesi Mezopotamya'daki Dura-Europos daki bir sinagogda bulunmuş duvar resmidir. M.S. 245-256 yıllarında yapılmış olabileceği tahmin edilen bu resimde izleyiciler Musa'nın kayadan su fışkırtması mucizesine tanık olurlar. Bu sayede Kutsal Kitap'ın önemi resimlerle Yahudi halkına ulaşmış olur (Gombrich, 2002: 127). Resimde yer alan figürler arasında, Musa en merkeze yakın olan figürdür. Kutsal bir figür olması nedeniyle diğer on iki figürden büyük boyutta tasvir edilmiştir. Musa'nın diğer figürlerden büyük betimlenmesi, mucizevi suya yakın konumu ile müdehalesi ve biraz daha detaylı betimlenmesi dışında onu kurtarıcı olarak düşünmemizi sağlayacak bir işaret yoktur. Resmin geneline hakim olan pirimitif etki, betimlemeden çok hikayenin basit ve anlaşılır biçimde tasviri ile ilgilidir. Musa kompozisyonun merkeze yakın bir yerinde, kutsal sandığın saklandığı kutsal çadırın önünde ifadesiz bir biçimde ayakta durmakta ve her İsrail kabilesinin payına düşen mucizeli suyu dağıtmaktadır. Musevilik dininin tasviri yasaklayan emrine uygun olarak olmalı ki, sanatçı ne figürler de ne de kompozisyonun genelinde gerçekçi bir anlayışla betimleme kaygısı içinde olmamıştır. Bu anlayış, Hristiyanlık dininin başlangıç dönemlerinde de kutsal kitap betimlemerinde sanatçıların kullandığı bir yol olacaktır.



Görsel 14. Sanatçı bilinmiyor, “Musa bir kayadan su fışkırtıyor”, Duvar resmi, M.S. 245-256 dolayları, Suriye
Kaynak: Gombrich, 2002: 127

Kur’anda ise, resmi yasaklayan bir Ayet yoktur. Kur’anın kesinlikle yasakladığı putlardır. (...). İslam inancında Tanrı aşkındır ve görünmez. Fakat o herşeyi görme ve her yerde olabilmektedir. Onun manevi varlığı suret almaz çünkü suret alan tanrılar düzmece tanrılardır yani putlardır (İpşiroğlu, 2010: 24).

1.1.2.2. Hristiyan Sanatı ve Kutsalların Bedenleri

Hristiyanlık, başlangıç dönemlerinde Yahudilikte olduğu gibi tasviri yasaklamıştır. Bu nedenle İsa’nın doğumundan sonraki iki yüzyıl içinde bu dini inancı yansıtan bir sanatla karşılaşılmamıştır. Hristiyan sanatının ilk örneklerinin görüldüğü en erken katakomb resimlerinin, lahit kabartmalarının ve kitabelerin tarihi İ.S. 3. yüzyıldan geriye gitmez (İpşiroğlu, 2010: 50). 6. yüzyıldan sonra ise büyük dinler arasında tasvire açıkça yer veren tek din olmuştur. “Mesih’in bedeni Hristiyanlığın mesajının merkezindedir ve Hristiyanlık, Tanrı’nın insan şekline bürünerek tarihe geçtiği tek dindir (Corbin vd. 2007: 19)”. Bu anlayış, Hristiyan sanatı denen, dine dayalı bir sanat anlayışının doğmasına neden olmuş ve beden, bu anlayışta inancı pekiştirmede kullanılagelen en öncelikli sanatsal araç olmuştur.

Başlangıcına döndüğümüzde, Hristiyanlık, ortaya çıktığı M.S. 1. yüzyıldan 4. yüzyıl'a kadar yayılma aşamasındadır. Bu yüzyıllar arasında gelişen sanat erken Hristiyan sanatı olarak adlandırılır ve Roma sanatı etkisi altındadır. Hristiyan sanatının ilk temsilleri Anadolu, Mısır, Yunanistan ve İtalya'da ortaya çıkmıştır. Anadolu ve Roma'da ortaya çıkan Hristiyan sanatının izleri, putpereset Romalılar'ın baskısından kaçmak için ilk Hristiyanlar tarafından inşa edilmiş "katakomp" olarak adlandırılan yeraltı şehirlerinin duvarlarında görülmektedir. M.S. 2. yüzyıldan 4. yüzyılın başlarına kadar, diğer pek çok Hristiyanlığa ait sembollerle birlikte (balık, tavuskuşu, yunus, üzüm...vb), kurtarıcıya ait ilk tasvirlerle de katokompların duvarlarında rastlanmıştır. Erken Hristiyan sembolleri bu mekanlarda "kurtuluş" teması üzerinedir. Bu nedenle yunus, denizci çapası, balık gibi imgeler bu temayla ilişkili olarak kullanılırken, İsa'nın/Tanrı'nın bedene sahip ilk temsilleri omuzunda kuzu ya da koç taşıyan bir genç olarak resmedilmiştir. Hristiyan sanatında Yunan sanatının izleri de ilk olarak burada görülür. Geç arkaik dönemde, M.Ö. 525 yılı civarında bu konseptin izleri bulunabilir. Hatta Hellenistik döneme gelindiğinde, kavramsal temelde bu konunun tekrarı görülebilir; pazar yerinde omzunda ya da kolunun altında kuzu/koyun taşıyan yaşlı kadın imgesi temalı birkaç heykel verisyonuna rastlanmıştır. Bu imajlar, bizde yaşlı kadın taşıdığı yükü ya sorumluluklarını/günahlarını yüklenmiş bir kişi ya da çaresizce hayatta kalabilmek için Pazar yerinde yükünü taşıyan bir kişi olarak sempati uyandırır. Bu yorum sürülerin sorumlusu "iyi kılavuz" (Good Shepherd) olarak İsa ile tersine çevrilmiştir. Bu noktada İbrahim'in çocuğunu kurban etme hikayesi de devreye girer. İbrahim, tanrıya adamak üzere çocuğunu kurban etmek üzereyken Tanrı tarafından ona gönderilen koç nasıl ki onun çocuğunun Tanrı adına kurban edilmesini engellediyse ve böylece bir insanın kurtuluşunu sağladıysa, İsa'nın omzunda taşıdığı kuzu/koç da benzer bir faydaya işaret edecektir; insanlığın kurtuluşu için İsa'nın kendisini feda etmesi anlamına gelecektir (Soltés, 2005: 72).



Görsel 15. Sanatçı bilinmiyor, “İsa heykeli”, Yükseklik: 165 cm, Mermer, M.Ö. 570, Acropolis Museum, Yunanistan
Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/File:ACM_A_Moschophoros.jpg



Görsel 16. Sanatçı bilinmiyor “İyi kılavuz İsa”, 3.yüzyıl. St. Priscilla Katakomp’u, Roma
Kaynak: http://www.intothedeeppblog.net/2011_05_01_archive.html

Katakomp duvarlarında görülen bu tasvirler, tek tanrılı inancın bedenle somutlaştırıldığı ilk örneklerdir. 4. yüzyılda, Bizans İmparatorluğu döneminde Hristiyanlığın resmi din olarak kabul edilmesinden sonra daha rahat bir şekilde betimlenme imkanı bulan bu tasvirler, tek tanrılı inancın yayılmasında oldukça etkili olmuştur.

Papanın tasviri destekleyen açıklamasının o dönem için, kutsal imgelerin betimlenmesinin sağlayacağı faydaların farkedilmesiyle ilgili olduğu düşünülebilir. Fakat Bizans döneminde, 726 ve 843 yılları arasında, Tavrattaki “Tanrı görünmez” düşüncesinin takipçileri ile tasvirden yana olanlar arasında Hristiyan dünyasını ikiye bölen kanlı bir resim kavgası başlamıştır. Hristiyanlık devlet dini olduktan sonra, özle kalıbı birbirinden ayıramayan Hristiyanlar arasında başlayan puta yani tasvire tapma geleneği nedeniyle ikonoaklazm (dinsel ikonların yok edilmesi) dönemi yaşanmıştır. (...) Bu dönemde beden tasvirinin gücü öyle artmış ve tehlikeli hale gelmiştir ki, resimlerin canlandığına inanılmış ve 787 de İznik’te toplanan II. Konsil, aziz resimlerinin mucize gösterebileceklerini onaylamıştır. Bu durum kimi Hristiyanları telaşlandırdığı gibi, kendi çıkarları için de olsa devlet gücünü elinde tutarlarda bu

kaygıyı paylaşmışlardır. İmparator tasvirlerini tanrılaştırmaya alışmış olan halkın ikonlara tapması, egemenlik güçlerinin kısıtlanmasından korkarak kuskuyla izlenmiş, İsa ve aziz tasvirleri putperestliğe karşı koymak bahanesiyle kiliselerden uzaklaştırılmak istenmiştir (İpşiroğlu, 2010: 51).

Bedenin, kutsal varlıklara dayandırılarak yapılan tasvirlerinin o dönem için yarattığı etkiyi tahmin etmek çok zor görünmemektedir. Antik dönemlerde mitolojik tanrılar insan bedeninde vücut bulmuştur ve söz konusu dönemler için bu tasvirlerle tapılması korku yaratmamıştır. Aynı sonuç tek tanrılı dinlerde düşünüldüğü zaman, beden, kutsaların kabulüyle birlikte kilise ve devlet gibi kurumlar için iktidar meselesi olarak ciddi bir tehlikeye dönüşmüştür.

843 yılına gelindiğinde resim yasağının kalkmasında Hristiyan düşüncesinin sözcülüğünü yapan aydınların büyük rolü olmuştur. II. Papa Gregor'ın resimden yana olanları tahta parçalarına, taş duvar ve sıvalarına tapmakla suçlayan Bizans Kayzeri III. Leo'ya yazdığı mektupta, bu suçlamaların yersiz olduğunu, düşünüldüğü üzere resim ve heykellere tapılmadığını, bunlar aracılığıyla dua ve düşüncelerin Tanrı'ya duyurulmak istendiğini ifade etmiştir (İpşiroğlu, 2010: 52).

Özellikle 6. yüzyılın sonlarına gelindiğinde din alanında en yetkili kişilerden biri olarak Papa Gregorius Magnus'un söylediği “yazılar okuma yazma bilenler için ne ise, resimler de okuma yazma bilmeyenler için aynı şeydir (Gombrich, 2002: 135)” cümlesi Hristiyan sanatının gelişmesinde kritik öneme sahip olmuştur. Bir din adamının kutsal figürlerin betimlenmesinde hoşgörülü olması dahası sanatçıları, tasvire vermiş olduğu onayla teşvik etmesine Musevilik ve İslamiyet gibi diğer tek tanrılı dinlerinde tanık olunmamıştır.

Kilisenin, bedeninin etkin bir telkin ve ikna aracı olduğunu keşfetmesinin ardından, beden tasvirleri Hristiyanlıkta zaman zaman meydana gelen çatışmalara rağmen kullanılmaya devam etmiştir. Hatta 15. ve 17. yüzyıl boyunca Karşı Reform'la birlikte Katolik kiliselerinin yeniden yapılandırılmasının ardından, kitlelerin kilisede tutulması ve yeniden fethedilmesi için tasvirlerden yararlanılmıştır. Sadece kutsal mekanların bu

imgelerle donatılmasında değil, küçük boyutlarda “kağıtlara basılarak köylülerin mütevazî evlerine kadar girmiştir (Corbin vd. 2008: 19)”. Bu tasvirler, bedenî akılda ne şekilde canlandırılması gerektiğine dair öğretiler içermektedir. İsa, Meryem ve azizler gibi kutsal kabul edilen insanların bedenleri tasvir edilirken, konular sıradan ölümlüleri telkin ve ikna edecek şekilde seçilmiştir.

Hristiyanlık dinî öncelikle İsa’nın bedeni üzerine kurulur ve konular Hristiyanlığın yayılma aşamasında olduğu dönemlerde kutsal bakireye kurtarıcıyı dünyaya getireceği haberinin verildiği “Müjde” temasıyla başlatılır, İsa’nın doğumu ve insanlığın kurtuluşu adına acı çeken sonrasında ise çarmıha gerilen İsa temalarıyla devam eder. Bunların yanında İsa, kral, yargıç, öğretmen, çoban gibi rollere sahip genç ve yaşlı bedenlerle de tasvir edilmiştir.

İktidar aracı olarak din ve bir çok role sahip İsa’nın değerli bedeni sayesinde Tanrı, görülebilir ve insanlar arasında yaşayabilir bir varlık olarak inşa edilmiştir. Bunun anlamı, temsili betimlemeler aracılığıyla tanrı imgesinin yeniden üretilebileceğidir. Ruhban sınıfının iktidarı altında gelişen bu sanat, beden üzerine kurulan anlayışı sayesinde yüzyıllarca yaşayan ve günümüze kadar ulaşan bir güce sahip olmuştur.

İsa ve kutsal insanların tasvirlerine döndüğümüzde, 4. yüzyıl Bizans sanatı içinde, seçilen konular çoğunlukla müjde, İsa’nın yaşamı ve öğretilerini içermiştir. Bu dönemde acı çeken İsa temasına pek rastlanmamıştır. Bu konular Hristiyanlık dininin insanlara tanıtılmasında ve kabullendirilmesinde etkili olacak şekilde seçilmiş gibidir.

İsa’nın bebek olarak tasviri bu dönemde en çok karşılaşılan konulardan birisidir. 6. yüzyılda, Roma’daki Commodilla Katakompı’na yapılmış olan fresk Bizans dönemindeki Hristiyan sanatının yalın örneklerinden birini sunmaktadır. Meryem, kucağında bebek İsa ile birlikte tahtta oturmaktadır. Resmin zamansal ve mekansal histen arındırılmış olması, konunun metafiziksel ve ruhsal yanını güçlendirmiştir. Bu özellik 4. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar Bizans sanatında dinsel konuların tasvirinde hakim olmuştur. Dikkat çekici bir diğer özellik, erken Hristiyan figürlerinin katılığı, cepheden görünüşleri, sabit duruşları, irice resmedilmiş gözleri ile Mısır heykellerini

anımsatmasıdır. Aşağıda biçimsel anlamda benzerlik gösteren Bizans sanatının farklı dönemlerinde yapılmış olan her iki resimde de İsa elinde Yeni Ahit'i tutmaktadır. Bundan böyle insanlığın yol göstericisi bu kitap olacaktır anlamına işaret eder. Meryem ise İsa'yı tutmakta ve onu işaret etmektedir.

Konularda olduğu gibi, kutsal imgelerin tasvirinde de Bizans sanatı içinde radikal bir değişim görülmemiştir. 13. yüzyılda yapılmış olan çocuk İsa ve Madonna konulu resimde, bakire mavi bir kaftan içinde resmedilmiştir. Renk Hristiyan sanatındaki sembollerden biridir ve mavi, saflığın, bakire doğumunun ve pek çok kez sadakatin/adanmışlığın temsilcisidir. Bebek İsa'nın tasviri ise, sıradan bir bebek görüntüsünden oldukça uzaktır. İsa, yetişkin bir insanın beden oranına ve ifadesine fakat aynı zamanda bir bebek boyutuna sahiptir. Bu sanatçının amaçlı bir betimlemesidir; İsa bir yandan tanrılık vasfına sahipken, öte yandan yeni doğmuş bir bebek boyutlarındadır ve ölümlüdür.



Görsel 17. Sanatçı bilinmiyor, “İsa ve Meryem”, Roma dönemi, M.Ö. 528, Fresco, Commodilla Katakompü, Roma.

Kaynak:<http://tomaselli.wiki.ccsd.edu/Byzantium>



Görsel 18. Sanatçı bilinmiyor, “İsa ve Meryem”, Bizans dönemi, 13.yüzyıl

Kaynak: <https://madonnaandchild.wordpress.com/jasons-essay/>

İsa'nın yeni doğmuş bir bebek olarak betimlenmesi, onun varlığının dünyaya geldiği andan itibaren kutsallık sıfatıyla bütünleşmiş olarak insanlar tarafından kabulünde etkili olmuştur. Öte yandan, onun bir taraftan Tanrı'nın bir yansıması olarak görülürken, diğer yandan her insan gibi dünyada vücut bulmuş ve insanlık için acı çekmeye gönüllü bir kurtarıcı rolünde insanlara örnek olması bakımından önemlidir. Hristiyanlığın bedeni bir taraftan yüceltirken, diğer taraftan kötülüklerin kaynağı olarak gördüğü çift yönlü ironik yaklaşımı böylece bir mantığa kavuşturulmuş olur.

Kilise, Tanrı'nın suretinin, doğduğu andan itibaren başlatılarak insan bedenine sahip olarak tasvir edilmesi ve ilerleyen dönemlerde hem insan hem tanrısal vasıflara sahip bu varlığın insanlığın kurtuluşu adına yaşadığı acıların sanatçılar tarafından yüzyıllarca işlenen bir konu olması kuşkusuz bir tercihtir. Bu sayede dinsel otorite Hristiyanlık dinini kabullenen toplumun inancını pekiştirmede ve devamlılığını kılmakta etkili olacağının farkındadır.

Bu nedenle sadece Hristiyanlığın yeni kabul edildiği dönemlerde ve yayılma evresinde olan erken Bizans döneminde değil, Rönesans, Maniyerizm ve Barok dönemlerinde de kutsalların tasvirler sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Fakat Rönesans döneminde betimlemede ve konuya kavramsal bağlamda yaklaşımda farklılıklar gözlenmeye başlanmıştır. Rönesans'ın erken habercilerinden Giotto'nun sanatı bu türden farklılıkların görüldüğü ilk örneklerdendir. Ortaçağın karanlığından kurtulan sanat, dünyevi olan şeylerin de dinsel konuların içine dahil edilmesini sağlar. Giotto'nun resimlerinde gökyüzü altın sarısıyla değil maviyle boyanmıştır, meleklerin, kutsal diğer figürlerin yanısıra gündelik yaşam, çobanlar ve sürüsü de hikayenin bir parçası olarak resmin içindedir.



Görsel 19. Giotto de Bondone, “Ağıt”, 200 x185 cm, Fresk, 1305, Scrovegni Şapeli, İtalya
Kaynak: <http://www.artmuseums.com/giotto.htm#.VnxvdPmLSt8>

Fakat, Rönesans döneminde, Botticelli ve Rafael’in Meryem ve çocuk İsa temalı resimlerine bakıldığında dünyasal gerçekliğin üsluba yansıyışı dikkat çekici olacaktır. Botticelli’nin “Narlı Madonna” adlı resminde İsa, Bizans döneminde olduğu gibi bir yetişkin olarak ya da Giotto’nun resimlerindeki gibi stilize edilmiş bir üslupta değil, Rönesans’ın realist yaklaşımı içinde bir bebek olarak resmedilmiştir. Bizans döneminde görülmeyen bu betimleme biçimi Rönesans sanatçısı ile var olur. Fakat Bizans sanatındaki İsa betimleri ile benzerlikler tamamen yok olmuş değildir. Örneğin, Botticelli’nin resmi ile Bizans sanatı ve erken rönesans sanatçılarının İsa tasvirleri arasında kuracağımız bağ ise, İsa’nın tanrısal yönünün hepsi için farklı resimsel üsluplarla da olsa vurgulanmış olmasıdır.



Görsel 20. Botticelli, “Narlı Madonna”, Çapı:143.5 cm, Panel üzerine tempera, 1487
Galleria degli Uffizi, Floransa.

Kaynak: http://www.wga.hu/html_m/b/botticel/22/40pomegr.html

Fakat Rafael’in betimlemesine gelindiği zaman İsa’nın tanrısal yönünden ziyade insani tarafının resmedildiği farkedilmektedir. Bu durum ne Bizans döneminde, ne de Rafael’den önceki sanatçılar tarafından bu yönüyle ele alınmamıştır. Dahası resimde, Botticelli’nin resminde olduğu gibi, Meryem’in saf ruhunu simgeleyen beyaz zambak, Hristiyan aleminin bütünlüğünün ve sonsuz yaşamın sembolü olan nar gibi detaylara yer verilmemiştir. Resmin, bu detaylardan arındırılmış olması ve Yahudi bir ailede ilk dünyaya gelen her erkek bebek gibi İsa’nın bir tapınağa giderken resmedilmesi İsa’nın dünyasal yanına yapılan vurguyu güçlendirmiştir. Bu bağlamda, Raphael’in konuya yaklaşımı diğer sanatçılardan çok daha yalın olmuştur.²¹

²¹ <http://madonnaandchild.wordpress.com/jasons-essay/>



Görsel 21. Raffaello Sanzio, “Tapınakta Sunum”, 27x50 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1502-03, Pinacoteca, Vatikan

Kaynak: http://www.wga.hu/html_m/r/raphael/1early/04oddi3.html

Rönesans döneminde, hem kutsal figürlerin betimlenmesinde, hem de kompozisyondaki diğer insanların betimlemelerinde bedenlerin sağlıklı ve güzel oluşu dikkat çeker. Rönesans sanatçılarının tasvirlerinde karşılaşılan bu durum dönemin hümanist düşünce akımını benimsemiş olması ile ilgilidir ve hümanizm etkisini beden tasvirlerinde de göstermiştir. Bu noktada Platoncu felsefenin etkisi de büyüktür. Belirtildiği üzere, sadece İsa’nın bedeni değil, azizlerin bedenleri de şehit düşerken ya da kutsallaşırken tasvir edildiğinde hep güzel ve ahenkli olarak betimlenmiştir. Bu aynı zamanda kilisenin beden üzerindeki etkisinin ortaçağda olduğu kadar sıkı olmadığı, sanatçıların konu seçiminde olmasa da betimlemede önceki döneme kıyasla kısmen özgürleşmiş olduğunun da göstergesidir.

Öte yandan Rönesans döneminde insana verilen değer, bilim ve doğanın önem kazanması sebebiyle din kaynaklı betimlemelerin tamamıyla önemini yitirdiğini söylenemez. Neticede betimlenen konular ağırlıklı olarak kutsal kitap kaynaklıdır. Erken Rönesans’ın görece siyasal istikrarla belirlenen ve 15. yüzyıldaki kültürel ve sanatsal kazanımlarından sonra, 16. yüzyılı belirleyen geniş kitlelere yayılan huzursuzluk ve Batı uygarlığının her alanını etkileyen hızlı değişimler olmuştur. Dinsel çatışmalar, reform ve karşı reform hareketlerinin olduğu bu dönemde Roma’da II. Julius’un papalık tahtıyla belirginleşen iktidarı, dinsel konuların yoğun biçimde resmedilmesine sebep olmuştur. Papa vizyonunu güçlendirmek için sanatı bir araç

olarak kullanmış, Bramante, Michalengelo ve Raffaello gibi sanatçılar papanın arzusu yönünde dinsel eserler üretmek üzere çalışmışlardır (Hollingsworth, 2009: 250).

Vatikan Sarayı'ndaki Sistina Şapeli'ndeki tavan freski Papa'nın dinsel iktidarı elinde bulundurmasını işaretini, Michalengelo'nun yeteneğiyle de görselleştirilmiştir. "Kutsal kitapta dünyanın yaratılışını (genesis) anlatan ilk sahneler Julius ve danışmanları tarafından seçilmiştir (Hoolingsworh, 2009: 254)". Bu durum, Papa'nın o dönemde sanat ve sanatçı üzerindeki hakimiyetinin göstergelerindendir. Konunun sunumu bütünüyle sanatçıya bırakılmıştır. Fakat, Michalengelo'nun antikiteye öykünen Rönesans'ın etkisinden uzak durarak figürlere getirdiği yorum ise yeni ve sanatçının kontrolündedir.

16. yüzyılda yüksek Rönesans'a paralel olarak gelişen Maniyerist döneme bakıldığında, dinin etkisi dönemin gelişen olaylarıyla birlikte yeniden güçlenmiştir. 1520 ile 1590 yılları arasına tarihlendirilen Maniyerizm, Avrupa'nın siyasi ve dini olarak karmaşa içinde olduğu bir zamanda, bu karmaşadan etkilenecek ortaya çıkmıştır. Avrupa'da reform ve karşı reform hareketlerini yaşandığı bu dönemde, sanatçıların çalışmaları yüksek Rönesans döneminin sanatı gibi söz konusu hareketlerin etkisi ile ciddi derecede dinsel duygulardan etkilenmiştir. Rotterdamlı Erasmus ile başlayan II. Julius'un aşırı harcamalarına ve kilisenin yozlaşmasına karşı eleştiriler, Luther'in San Pietro katedralinin yeniden yapılması için halka satılan günah bağışlama kağıtları ile birlikte şiddetini arttırmıştır. Luther'in kilisesin eylemleri karşısındaki eleştirisi onun X. Leo tarafından 1520 yılında, kilisinin düşüncelerine karşı olduğu gerekçesiyle aforoz edilmesine sebep olmuştur. Zwingli ve Calvin gibi diğer reformcular da Luther'i takip etmişlerdir. Protestanlar İncil'de putperestliğin yasaklanmasına dayanarak, dinsel sanatın gerçekliğini sorgulamışlardır. Dinsel imge karşıtları tarafından, kilise duvarlarındaki ortaçağ resimleri kaldırılmış ve heykeller kırılmıştır (Hollingsworth, 2009: 274- 75).

III. Paul'un papalığa seçilmesiyle (1534-1549) katolik kilisesi yeniden güç kazanmış ve verilen dinsel içerikli siparişlerle Katolik kilisesinin iktidarını güçlenmesi amaçlanmıştır (Hollingsworth, 2009: 277-278). Bir kez daha sanat ve dolayısıyla sanatçı dinsel

iktidarın emrindedir. Michelangelo tarafından yapılmış olan Sistina şapelindeki “Son Yargı” freski papalığın iktidarını gösteren en etkileyici sembollerden biri olmuştur.

“Müjde” teması hala çok yaygın olarak resmedilmişken, İsa ve Madonna ile İsa’nın çarmıha gerilişi gibi önceki dönemlerden de aşına olduğumuz konular da tasvir edilmektedir. 14. yüzyıldan beri işlenmekte olan ve 18. yüzyıla kadar da betimlenmeye devam edecek olan işkence sahneleri 16. yüzyılın da konusudur. Gaspar Loarte, 1578’de işkence ve acı çeken İsa konusunun bu kadar yaygın olmasının sebebini, “İsa’nın bütün hayatının bir özetidir, kilisenin bütün bilgeliği kendinde barındıran kısaltılmış bir formülüdür” şeklinde açıklamıştır (Corbin vd. 2008:21).

Rönesans sanatının klasik ve ölçüye önem veren, dengeli ve uyumlu sanat anlayışına karşı bir anlayış geliştiren Maniyerizm akımında konular önceki dönemlerle benzerlik gösterse de, sanatçıların üsluplarında ciddi farklılıklar görülmeye başlanmıştır. Pontormo’nun “Çarmıhtan İndiriliş” adlı resmi bildik bir dinsel temanın Rönesans kurallarından sıyrılarak Maniyerist üslupta sunulduğu önemli bir örnektir. Asimetrik olarak kurulmuş kompozisyonda, İsa, daha önceki betimlemelerinde gördüğümüz üzere merkeze değil, merkezin biraz uzağına konumlandırılmıştır ve İsa’nın gerildiği çarmıh kompozisyonda açıkça gösterilmemiştir. Mekana ait bir fikir uyandırılmamıştır. Renklerin kullanımı, Rönesans’ın aşına olunan renk kullanımının ötesindedir. Sanatçı da olayın tanığı olarak, resmin sağ tarafında seyirciye bakar şekilde olaya tanıklık etmektedir.

Dönemin bir diğer önemli sanatçısı El Greco’nun üslubu dönemi için daha da sıradışıdır. Uzatılmış bedenler, ışık ve gölgenin güçlü zıtlığı, kusursuzluktan ziyade duyguya ağırlık veren betimlemeleriyle 16. yüzyılda ve 17. yüzyılda zamanının ötesinde çağdaş olanı sunmuştur.



Görsele 22. Pontormo, “Çarmıhtan İndiriliş”, 313 x 192 cm, Ahşap üzerine yağlıboya, 1525-28, Santa Felicita Kilisesi, Floransa
Kaynak:<http://en.wikipedia.org/wiki/Pontormo>



Görsele 23. El Greco, “Diriliş”, 275 x 127 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1605-1610, Museo del Prado, Madrid
Kaynak:<http://www.elgreco.net/resurrection.jsp>

17. yüzyıla gelindiğinde Karşı Reformun sert tutumu yerini yeni bir özgüven ortamına bırakmıştır. Papaların ve kardinallerin sanat koruyuculuğu benzeri görülmemiş boyutlara ulaşmıştır. Roma İmparatorluğu'nun zenginliğinden beslenen Barok sanat, bu yüzyılda kente yayılmış ve dinsel inancın kilisenin gücünün yayılmasına araç olmuştur (Hollingsworth, 2009: 301).

Bu yüzyılda yaratılan kutsal eserlerin hem boyutları hem de ihtişamları nedeniyle inananlar üzerindeki etkiyi arttırmak amaçlanmıştır. Papalık kurumu bu nedenle sadece resim ve heykel değil, kiliseler, meydanlar, çeşmeler yani Roma'nın hemen her yanına yayılan eserlerle iktidarını göstermek istemiştir.

Resim ve heykel sanatı yoluyla papalığın insanlar üzerindeki etkiyi arttırmasında konu seçimi yine etkili olmuştur. Bu yüzyılda “Müjde” temasına az rastlanır olmakla birlikte, bundan böyle kilisenin gözdesi “Lekesiz Doğum Sahnesi” dir. (...) Çünkü, “Tanrı'nın oğlunun ete kemiğe bürünmesi ve insanlar tarafından kabul edilmesi, doğmasını anlatmanın bir yoluydu (Corbin vd. 2007: 20)”.

Kutsal figürlerden, Mesih'den sonra en çok tasvir edilen figür olarak Meryem, Hristiyan dünyasında en çok saygı gören figürlerden birisidir. Bir bakire olarak yaşadığı hamileliği ve lekesiz doğum öyküleri onun kutsallık sıfatıyla tanımlanmasını sağlamıştır. Sanatçılar tarafından onun bakireliğine ve kurtarıcıya hamile oluşuna tekrar tekrar yapılan vurgu sayesinde de inananlar üzerindeki etkisi ve saygınlığı sürekli olmuştur. Barok dönemde Meryem'in lekesiz hamileliği üzerine en bilinen çalışmalar Bartolome Esteban Murillo'ya aittir.



Görsel 24. Bartolome Esteban Murillo, “Kutsal Meryem’in Lekesiz Gebeliği”, 274x127 cm, Tuval üzerine yağlı boya, yaklaşık 1678, Museo del Prado, Madrid, İspanya

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/bartolome-esteban-murillo/immaculate-conception-of-the-escorial>

Katolik Kilisesi, 20. yüzyıla gelindiğinde Meryem ile ilgili bir dogma daha yayınlamıştır. 1854'teki “Lekesiz Gebelik” dogması gibi, 1950'de “Meryem'in Göğe Yükselişi” de dogma olmuş, yortu olarak kutlanmaya başlanmıştır. Kitab-ı Mukaddes'te bu kadar az yer almasına rağmen, Meryem ve Meryem öyküleri Katoliklerin ilgisini hiç yitirmemiştir ve Meryem kültü bugün de çok yaygın olarak görülmektedir.

Meryem'in hamileliği gibi mucizevi konuların yanında, Kutsal kitapta geçen diğer mucizevi ve mistik konular da bu dönemde betimlenmiştir. Bu noktada Barok dönemde bir ilke şahit olunmuştur ve dönemin kimi sanatçıların konuya yaklaşımlarında yenilikler görülmeye başlanmıştır: “17. yüzyılda da pek çok roman Katolik dinsel

resimleri mucizevi ya da mistik konularla yoğunlaşmasına karşın, Rembrandt gibi protestan sanatçılar, bu mistisizimi yansıtmak yerine, İsa ve onun havarileri ile yakın ya da kişisel ilişkileri vurgulamışlardır (Dillenberg, 1995: 18)”.

“Çarmıhın Yükselişi” ve “Çarmıhtan İndirme” adlı resimlerde Rembrandt’ın İsa’nın hayatına dahil oluşu dikkat çekmektedir. Barok döneminin ışığı ile aydınlanan kutsalın bedeninin hemen yakınında, Rembrandt kendisini kurtarıcının çarmıha gerilmesi olayına tanık olarak resmetmiştir. Dikkat çekici olan, daha önce hemen hiçbir sanatçının İsa’nın konu olduğu bir resimde bunu yapmamış olmasıdır. 17. yüzyılda yapılmış bu iki Rembrandt resminde kurtarıcı artık, sanatçı kadar olayın içindedir. İsa’nın ölüm tarihi olarak kabul edilen M.S. 24-36 ve sanatçının resmi yaptığı 1633 tarihi ve dolayısıyla 1600 yıllık fark, sanatçının ve İsa’nın bedeninin aynı resimde ve hikayenin içinde yer almasıyla ortadan kalkar. Bu durum zamanla dini temsillerin yorumunda sanatçının ne kadar özgürleştiğini göstermesi bakımından kayda değerdir. Rönesans döneminde kutsalların bedenlerinin tanrısal yönünden ziyade insani yönünün vurgulandığına pek çok sanatçının çalışmasında tanık olunur. Fakat Barok döneme kadar din temalı konular, kendi dönemindeki hikaye örgüsü içinde, diğer kutsal insanların ve dönemin halkının resme dahil olmasıyla ele alınmıştır.



Görsele 25. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, “Çarmihın Yükselişı”, 98x72 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1633, Alte Pinakothek, Münih

Kaynak:

http://www.wga.hu/html_m/r/rembrand/12passio/01passio.html



Görsele 26. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, “Çarmıhtan İndirme”, 90x65 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1633, Alte Pinakothek, Münih

Kaynak:

http://www.wga.hu/html_m/r/rembrand/12passio/02passio.html

Bu ele alış biçiminin her zaman onay gördüğü söylenemez. Caravaggio'nun “Bakirenin Ölümü” adlı resmine gelen eleştiriler tam da bu noktada yoğunlaşmıştır. Meryem'in ölü bedeninin tasviri, gerçeğe çok yakın olarak betimlenmesi nedeniyle kilisenin tepkisini almıştır. Resim hakkındaki söylentiler Meryem'i temsil eden figürün, sanatçının sevgilisi olan bir hayat kadını seçmesine dayanmıştır. Bu şok edici bir durumdur. Meryemin bakire olarak annelik rolü ile kutsallığı kabul edilirken, böylesi bir modelle temsil edilmesi ahlaksızlık olarak nitelendirilmiştir.



Görsel 27. Caravaggio, “Bakirenin Ölümü”, 369 x 245 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1602-06, Louvre, Paris

Kaynak: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/caravagg/07/45death.html>

Tanrı’nın sureti olarak İsa’nın evreler halinde değişen bedeni yoluyla, Hristiyanlık sanatı da insanlar üzerindeki dinsel baskıyı, yaşayan, doğan büyüyen, acı çeken ve nihayetinde ölen insan/tanrı yoluyla canlı tutmuştur. İsa’nın tanrısal rolüne rağmen sıradan bir insanın bedeninin yaşadığı evrimi birebir takip ediyor olması ve aynı zamanda “Tanrı’nın oğlu” olarak ifadesi ile zaman içinde değişen biçimleri, onun imajının bıkmadan her dem takip edilen bir varlık olması durumunu yaratmıştır. Bu durum aynı zamanda Meryem’in de bir anne üstelik Tanrı’nın oğluna sahip bir anne olarak kutsallaştırılması için gereklidir. Sadece İsa’nın değil Meryem ve azizlelerin de dindeki adanmışlığı pekiştirmedeki rollerini unutmamak gerekir.

Neticede, kutsalların bedenlerinin her hali, hatta kutsal figürlerden İsa’nın bedeninin izi bile kilisenin verimli bir malzemesi olarak yüzyıllar boyunca inananların inancını sağlam tutmak ve onları kontrol etmek üzere ve aynı zamanda kiliseye olan saygının ve bağlılığın sağlanmasının bir aracı olarak kullanılmıştır.

İsa'nın ve diğer kutsal figürlerin tasvirleri hala çağdaş sanatın konularından biri olmaya devam etmektedir. Ancak bu defa farklı olan şey, kilise tarafından ikna edilmiş ve bu imgeler yoluyla hayatta kalmak, hatta kilisenin himayesinde bir sanatçı olarak saygınlığını korumak durumunda olan sanatçılar tarafından üretilmemektedir. Artık kutsal figürlerin tasviri, modernizmde Ekspresyonist sanatçı Emil Nolde gibi örneklerde görüleceği üzere, daha ruhani ve kişisel ifadenin duygusal bir dışavurumu olarak üretilmiştir.

1.1.2.3. Sekülerizm ve Kutsalların Bedenleri

Avrupa'da aydınlanma hareketi ile ilişkili olarak gelişen sekülerizm, siyasi anlamda din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılması anlamına taşır. Charles Taylor'a göre (2006:187) terimden, dinsizlik ya da inançsızlık gibi bir anlam çıkarılmamalıdır. Daha çok bütün toplumsal eylemlerin din dışı bir zamanda gerçekleştiği duygusuyla bağdaşan farklı bir yer işgal etmektedir.

“Modernlik öncesi tüm toplumların siyasi örgütlenmesi Tanrı'ya ya da mutlak varlık kavramına duyulan inançla veya bağlılıkla ilişkiliyken, bu inanç ve bağlılığa dayanır ve bununla garanti altına alınırken, modern Batı devletleti bu bağlılığı koparmıştır. Kilieseler artık siyasi yapılardan ayrıdır (Britanya ve İskandinav ülkeleri istisnadır, ancak onlarda da kiliseler aslında bir aykırılık teşkil edemeyecek kadar uyumlu ve talepsizdir). Din ve dinsizlik büyük ölçüde kişisel bir meseledir. Politik toplumun hem inançlılardan hem de inançsızlardan oluştuğu kabul edilir. Bir başka deyişle, ‘seküler’ toplumlarımızda Tanrı'yla hiç karşılaşmadan siyasetle uğraşılabilir (Taylor, 2007:3)”.

Sekülerizm bedene bakışta, özellikle kutsal figürlerin bedenlerinin anlamlarının farklılaşmasında önemli bir paya sahiptir. Tanrıyı ve kutsalları merkeze koyan anlayış, 18. yüzyıl aydınlanma düşüncesinden güç alan ve modernlik ile birlikte anılan sekülerizm ile birlikte sıradan insanın bedenine yönelik ilgiyi arttırmıştır. İnsanın, birey olarak değer kazanması, modern dönemde pozitif bilimlerin daha da önem kazanması ve varlığın sebebinin tanrı dışında mantıksal ve somut nedenlerle açıklanabilmesine paralel gelişmiştir.

Bu bağlamda, Rönesans ile başlayan bilimsel anlamdaki gelişmeler beraberinde hümanist anlayışı doğururken, modernlik ile daha da gelişen ve sürekli ilerleyen bilim bedene yeniden bakışı ve okuma biçimini gerekli kılmıştır. Bu durum modernizmle

birlikte kutsalların bedenlerinin tasvirlerini kavramsal ve üslupsal anlamda farklılaştırmıştır. Kutsal figürler, bir otoritenin isteği üzerine birey üzerinde korku yaratmak, otokontrolü sağlamak üzere değil, sanatçının tamamen kendi duygusal dünyası ve iradesiyle yorumladığı, kendi hayatında bir yere konumlandığı bir varlığın tasviri olarak yer almıştır. Bu durum, yücelik atfedilen değerlerin radikal bir biçimde değişime uğradığını ve yeni okumalara açık hale geldiğini göstermektedir.

Din ve beraberinde kutsal imgeler, çağdaş sanatın da konusu olmaya devam etmektedir. Fakat, imgelerin betimlenme biçimi ve işaret ettikleri kavramlar farklılaşmıştır. Örnekleri görüleceği üzere, İsa'nın bedeni, kutsallık sıfatının ötesinde, kimlik ya da ırkçılık gibi çağdaş sanata dair sorunsallar çerçevesinde kurgulanabilmektedir. Kutsalın bedeni, Ortaçağ ve Rönesans döneminde hizmet ettiği iktidar araçlarından uzaklaştırılmıştır. Nihayetinde, din olgusu, yüzyıllarca yaşadığı sömürünün ardından çağdaş sanatçı tarafından eleştirel, ironik, seküler, siyasi ya da kişisel bağlamda kullanılabilmektedir. İmgelerin bu şekilde kullanımı dinsel çevreden ciddi tepki ve eleştiri almasına rağmen sanatçının otoriteye “hizmet eden” rolü artık değişmiştir.

Çağdaş sanatta, kutsalların tasviri modern dönemin betimlemeleriyle kıyaslanamayacak bir farklılık içermektedir. Konuya yaklaşım ve materyal kullanımı konusunda da geleneksel tavırdan oldukça uzaklaşmıştır. Her iki anlamda da en sıradışı örneklerden bazıları Amerikalı fotoğraf sanatçısı Andres Serrano'ya aittir. Sanatçı, Hristiyan inancını konu alan pek çok çalışma yapmıştır. 1987 yılında yaptığı “Piss Christ” adlı fotoğraf çalışması ise üzerinde en çok konuşulan, politik ve dini çevreden tepki alan işlerinden biri olmuştur. Çalışma, üzerinde İsa'nın bulunduğu bir haç, sanatçının kendi idrarı ve inek kanının bulunduğu bir pleksiglas kabın içine konulması ve fotoğraflanmasından ibarettir. 1988-89'da yapılan Görsel Sanatlar Gezici sergisinde yer alan esere, New York senatörü Alphonse D'Amato siyasi çevreden en sert tepkiyi gösteren isimlerden birisidir. Senatör'ün, “bu acınacak, değersiz sözde sanat yapıtı, edepsizliğin bir sergilemesidir” açıklamasını, American Family Association adlı Hristiyan gurubun muhafazakar senatörü Jesse Helms tarafından da aynı paralelde yapılan eleştirilerle desteklemiştir. Helms, sanatçının Amerikan hükümetinden aldığı desteğin kesilmesini önermiş ve onu bir sanatçı olarak tanımadığını sert sözcüklerle

ifade etmiştir. Bu eleştirileri kamuda yaşanan skandallar ve dini çevreden gelen diğer eleştiriler izlemiştir (Weintraub vd. 1996: 160).

Sanatçının cephesinden bakıldığında, bu çalışma düşüncesindeki imaj ve fikirlerin birleşiminden başka bir şey değildir. Bu düşüncelerin ne olduğunun cevabı da sanatçı tarafından “tanrıyla olan ilişkiyi yeniden tanımlamak ve kişiselleştirmek” olarak yanıtlamıştır. Az ya da çok çalışmalarının yoruma açık olmasını istediğini ve bu yüzden bazı insanlar öfkelenmiş olsa bile, amacının kimseyi gücendirmek olmadığını ifade etmiş, neticede eleştirildiği çevreden özür dilemeyeceğini belirtmiştir. Sanatçıya göre işin provakatif olmasında bir sakınca yoktur. Kullandığı malzemeler için de son derece basit bir cevabı vardır; “ışıkla ve sıvılarla çalışıyorum, bu sıvı yaşamın hayati sıvısının olmasının yanı sıra, aynı zamanda çalışmaya güzel bir ışık da veriyor”. Sanatçı, kendisini katolik olarak tanımlar (dini miras olarak aldığı için değil, kişisel olarak Hıristiyanlığı araştırdığı için) ve “benim için onlar sadece ikonlar, asla ikonlara zarar verdiğimi düşünmedim, sadece yenilerini geliştirdiğimi hissettim” diyerek açıklamasına devam eder (Weintraub vd. 1996: 161- 162).



Görsel 28. Andres Serrano, “Piss Christ”, İdrara batırılmış haç üzerinde İsa figürü, 1987

Kaynak: <http://blogs.artinfo.com/artintheair/2013/12/25/a-brief-history-of-piss-christ/>

Sanatçının konuyla ilgili bir başka çalışması 1985 yılında gerçekleştirmiş olduğu, kucağında büyük bir balık tutarak poz vermiş ve başı siyah örtü ile örtülmüş bir kadını model olarak kullandığı “Pieta” adlı fotoğraf çalışmasıdır. Fotoğraf, tipik ortaçağ konularından biri olan İsa ve Meryem betimlemesinin sembolik olarak yeniden üretimidir. Bilindiği üzere balık, Hristiyanlığın henüz serbestçe kutsalları betimleme imkanı bulamadığı erken dönemlerde, dinin sembollerinden biridir. Meryem’i temsil eden kadın, görmeye alışık olunduğu üzere kurtarıcıyı dünyaya getiren kutsal bir figür gibi izleyiciye Hristiyanlığın mesajını iletmeye hazır ya da gönüllü görünmemektedir. Başını bir tarafa doğru çevirmiş, kucağında ölü bir balık (İsa) tumaktadır ve çalışma mekana ait bir fikir vermemektedir.



Görsel.29. Andres Serrano, “Acıma”, Fotoğraf, 1985

Kaynak: https://culturieuse.files.wordpress.com/2015/03/re02_anse-pieta_1985.jpg

Çocukluk çağında sık sık kiliselere giden ve ikonalar üzerine araştırmalar yaptığı bilinen sanatçının tavrı, konuya olumlu ya da olumsuz bir eleştiri getirmekten çok içsel bir arayış ya da çatışmadan kaynaklanıyor izlenimi uyandırmaktadır. Hristiyan dinine yapıtları aracılığıyla yaptığı göndermeler, 1992 yılına gelindiğinde bedeninde yarattığı işaretler aracılığıyla İsa'nın acılarıyla kendince bağ kurduğu “Morg” adlı fotoğraf serileriyle devam etmiştir. Çağdaş sanatta sıklıkla karşılaştığımız yeniden üretim modeli sanatçının benimsediği ifade biçimlerinden birisidir.



Görsel 30. Andres Serrano, “Morg”, Fotoğraf, 1992

Kaynak:http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid=424202827&gid=424202827&cid=118026&wid=425109643&page=1

Serrano, kiliseyi, İsa'nın kanını ve bedenini takıntı haline getirmiş olmasıyla itham eder. Ona göre bu aynı zamanda bir baskıdır ve kilise üyelerinin fiziksel yaradılışı inkar etmeleri anlamına gelmektedir. Dolayısıyla “ortada gerçek bir kararsızlık vardır”²² der Serrano.

²² <http://bombmagazine.org/article/1631/andres-serrano>

Sanatçının yakın tarihli çalışmalarından biri olan “Öteki İsa”, “Rüyaların Yorumu” adını verdiği sergisinin bir parçasıdır. Kutsalın bedenini ve etnik kimliğini çalışmasının adında da dikkat çektiği üzere yüzyıllarca uzakta tutulmuş ötekinin bedeni üzerinden kurgulamıştır. Fotoğrafta, sanatçı, İsa’yı siyah ve Meryem’i beyaz olarak bir araya getirmiştir. “Öteki İsa”, Serrano’nun McGee tarafından otorite karşıtı olarak tanımladığı temanın devamıdır; özellikle Roma Katolik kilisesinin yürüttüğü siyasetin “en azından insan gereksinimlerine kayıtsız” ve daha kötüsü hain, hoşgörüsüz olduğunu söyler. Serrano’nun kilise temalı fotoğrafları için Eleanor Heatney, “Katolik inancının muhteşem görsel geleneğini ve büyüleyici imgelerini eserlerine dahil ederken Serrano, çağdaş kilisenin politikalarında yatan toplumsal ve siyasi eşitsizliklerle de mücadele ediyor (Barrett, 2015: 88)” demiştir.



Görsel 31. Andres Serrano, “Öteki İsa”, 61x51 cm , Fotoğraf, 2001

Kaynak:http://www.phillips.com/detail/ANDRES_SERRANO/NY040110/81?fromSearch=Andres%20serrano&searchPage=1

14. yüzyılda Bizans sanatında İsa’nın diriliş öykülerinin onun insani tarafını vurgulaması nedeniyle kilise tarafından onaylanmadığını hatırlarsak, sanatçının çalışmasının şiddetli tepki görmesi, kurtarıcının imgesinin dokunulmazlığının dini

çevrelerce hala korunmak istendiğini göstermektedir. Yedi yüzyıllık süreç boyunca, bedenın temsili sanat tarihinde defalarca kabuk değiştirmiş olmasına rağmen, din hala dogmatik yapısını korumaktadır. Toplumsal yaşamın içinde de en fazla hassasiyet taşıyan öğelerden biri olmaya devam etmektedir.

Serrano'nun Amerika'da dinsel figürleri konu alan çalışmalarıyla yarattığı sansasyon etkisi Avrupa'da Nijerya asıllı İngiliz sanatçı Chris Ofili'nin çalışmasıyla yaratılmıştır. Charless Saatchi "Genç İngiliz Sanatçıları"nın (Young British Artists /YBA) eserlerini toplayarak oluşturduğu koleksiyonunun, serginin yaratacağı etkidenden emin olmalı ki "Sensation: Saatchi Koleksiyonu'ndan Genç İngiliz Sanatçılar" sergisi olarak belirlemiştir.

Üç farklı kenti dolaşan sergi, Londra'da sergi 19 Eylül-28 Aralık 1997 tarihleri arasında Royal Academy of Art'da, Berlin'de Hamburger Bahnhof Museum'da 30 Eylül 1998-21 Şubat 1999 tarihleri arasında, New York'da ise Brooklyn Museum of Art'da 2 Ekim 1999- 9 Ocak 2000 tarihleri arasında gerçekleşmiştir.²³

Ofili'nin sergideki "Kutsal Bakire Meryem" adlı çalışması önemli iki önemli yeniliği içermektedir; Ofili'nin bakiresi siyahtı ve onun açıkta kalan bir göğsü fil dışkısından oluşturduğu bir çıkıntıdan yapılmıştı. Sanatçı, resmin yüzeyine kelebeği andıran figürler yapmak için pornografi dergilerinden kestiği kadın genital organlarını kullanmıştı. Sergi, 1999 yılında Londra'dan Brooklyn Müzesi'ne getirildiğinde, Genç İngiliz sanatçı, muhafazakar yazar ve siyaset uzmanı Bernard Goldberg'ın anlık sanat dünyası şöhreti ve "Amerika'yı berbat eden 100 kişi"²⁴ listesinde yer alıyordu, sanatçı katolik kilisesinin aşağılmasına maruz kalmış, çalışması ise hızlı bir biçimde 20. yüzyılın en harareti sanat tartışmalarından birinin mekezi haline geldi. Ofili'nin resminin çok yönlü içeriğine bakılmaksızın, "Kutsal Bakire Meryem" Brooklyn'de sergilendiğinde New York'daki katolik birliğini oldukça gücendirmişti.²⁵

²³ <http://osmanerden.wordpress.com/2012/03/10/sensation/>

²⁴ http://www.artspace.com/magazine/art_101/close_look_chris_ofili

²⁵ a.g.e.

Sanatçının, eseri aracılığıyla kutsalların tasviri ve dolayısıyla din üzerinden başlayan ve yankı uyandıran bu tartışma, zemininde bir kimlik problemini/çatışmasını hatta siyasi bir tavrı da barındırıyor gibidir. Ofili, Nijerya'dan Londra'ya göç etmiş bir sanatçıdır ve kökeni Afrika olan Katolik bir sanatçı için Meryem'in siyah olarak düşünülmesi gayet olağandır. Hatta başka şekilde hayal edilmesi pek düşünülemez. Çalışmada kullanılmış olan fil dışkısının, kutsal figürlerle birlikteliğinin hakaret anlamına geldiği düşünülsine rağmen, kullandığı malzeme Ofili'in kültüründe Batı'da sahip olduğu anlamdan oldukça uzaktır. "Filler ve onların dışkısı birçok Afrika ülkesinde kutsal olarak kabul edilmektedir"²⁶. Ayrıca, sanatçı bu malzemeyi sadece bu resminde değil, 1992'den beri pek çok çalışmasında kullanmıştır.



Görsel 32. Chris Ofili, "Kutsal Bakire Meryem", 243.8 x 182.9 cm, Keten bez üzerine kolaj, yağlıboya, reçine, fil dışkısı. 1996

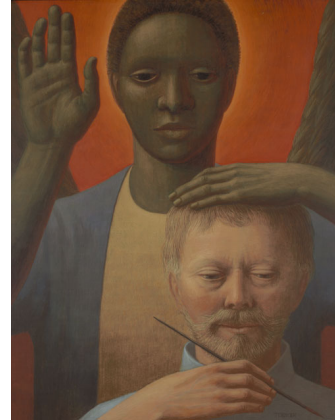
Kaynak: http://www.artspace.com/magazine/art_101/close_look/close_look_chris_ofili-52128

²⁶ a.g.e.

2014 yılının Mart ayında Brooklyn Müzesi'nde (New York) düzenlenen “Tanıklar: 1960’larda Sanat ve Yurttaşlık Hakları” (Witness: Art and Civil Rights in the Sixties) adlı sergi, özgürlük hareketlerinin aktif olduğu dramatik dönemin bir yansımasıydı. Sergi, ülkenin sosyal ve kültürel anlamda içinden geçtiği değişimi sanatçıların eserleri üzerinden anlatmaktaydı. Sergideki eserlerden biri, George Tooker’ın “Akşam Yemeği” adlı resmiydi. Resim, dönemin sosyal atmosferinin sanatçı üzerinde yarattığı etkiyle olmalı, siyah bir bedende İsa imgesinin resmedilmesiyle ortaya çıkmaktaydı. Tooker’ın 1963 tarihli bu resmi, İsa’yı iki beyaz havarisiyle birlikte yemek masasında, ekmeği bölüp onlara paylaştırmadan hemen önceki anı (İsa’nın ekmeği kutsadığı anı) betimlenmişti. Beyaz bir Amerikalı olan sanatçı tarafından, 1960’lardaki hareketlilikten sonra ortaya çıkan kutsal figürlerin siyah olarak resmedilmesi ilgi çekicidir. “Metro”, “Bekleme Odası”, “Devlet Bürosu” gibi önceki dönem çalışmalarında kafkaesk bir atmosferde kalabalık atmosfer içinde, kalabalıktan yalıtılmış ve tekleştirilmiş ruh hali barındıran insan figürlerinin olduğu sahneleri betimleyen Tooker’ın, “Akşam Yemeği” gibi resimlerdeki yeni bakışı belkide söz konusu sosyal olayları ateşleyen Martin Luther King’den fazlasıyla etkilenmesiyle ilgiliydi. Luther’in 1963 yılında "İş ve Özgürlük İçin Washington'a Yürüyüş" sırasında Lincoln Anıtı önünde yaptığı "Bir Hayalim Var" başlıklı ünlü konuşması eşitlik yanlısı pek çok insan gibi sanatçıyı da etkilemiş olmalıydı: “Bir gün, dört çocuğumun da derilerinin rengi ile değil de kişilikleri ile yargılanacağı bir ülkede yaşayacaklarına dair bir hayalim var”.



Görsel 33. George Tooker, “Akşam Yemeği”, 50.8 x 60.9 cm, Ahşap üzerine tempera, 1963, Memorial Art Gallery of the University of Rochester Koleksiyonu, NY
Kaynak: Witness, 2014:140



Görsel 34. George Tooker “Siyah melek”, Ahşap üzerine tempera 24x19 inc, 1996, Pennsylvania Academy of the Fine Arts Koleksiyonu
Kaynak:<http://americamagazine.org/issue/683/fine-arts/beyond-protest>

Bir başka açıdan bakıldığında sanatçının bu çalışmasıyla, fizyonomi bilimi tamamen göz ardı ediliyordu. Fizyonomi, “bedendeki kusurları inceleme işlemiydi. Aristoteles’le başlayan uzun bir kuluçka döneminden sonra 19. yüzyılda bütün enerjisiyle yumurtadan çıkan bu sahte bilim, Avrupalı beyaz erkeği Adem farzetme mutlak değeri çerçevesinde insan türlerini sınıflandırmaya ve örgütlemeye çalışıyordu (Leppert, 2002: 266- 267)”. İsa, Adem soyunun devamıdır ve sanatçı çalışması sayesinde ilk insanın beyaz bir bedenle yaratıldığı ve bu nedenle de türler arasında ayrıcalıklı bir yere konulan durumunu alaşağı etmeyi denemiştir. Bugün, Adem’in beyaz olarak kabul edilme nedeninin de Batı’nın yıllar boyunca söylemi bu biçimde inşa etmesinden kaynaklandığı hatırlanmalıdır.

Kültür, bedeni biçimlendirebilen ya da değiştirebilen bir güce sahiptir. Amerikan kültürü, yaşam tarzı ve kodlarının da beden üzerine kayıtlı olması oldukça olağandır. Beden, kutsal bir anlama ya da kabule sahip olduğunda ise kültürün bedene kodlanması durumu ilginç bir hal almaktadır: David La Chapel’in, “Son Akşam Yemeği” adlı fotoğraf serisi, kurtarıcı ve onun kutsal kitaptaki hikayelerinden biri olan son akşam yemeğinin o güne kadar yapılmış en özgür ve sıradışı sunumlarından biridir. Amerikalı fotoğrafçı ve yönetmen Chapel, çalışmalarında sürreal ve esprili bir dil kullanmasıyla tanınmaktadır. Bu yaklaşımıyla Chapel, sanat tarihinde onlarca defa yeniden yorumlanan konuyu ele alırken kutsalları idealize etmeye yönelik bir yaklaşımdan uzak durmuş ve ait olduğu kültürün ve kimliğinin izlerini bu fotoğraf üzerinden okunur hale getirmiştir. Sanatçı, bu çalışmayla ilgili olarak İsa’yı, onun sözlerini yükseltmek yerine yargılamak ve çarpıtmak için kullanan köktendincilerden Mesih’in öğretilerini kurtarmak istediğini belirtmiştir. Pek çok çalışmasında, hatta İsa’yı konu alan fotoğraf serisinin içinde yer alan bazı çalışmalarının isimlerinde de olduğu gibi, İsa’yı arkadaşı/kankası olarak tanımlar. Çağdaş sanattaki pek çok İsa yorumunun aksine, “İsa benim arkadaşımıdır (Jesus is my homeboy)²⁷” cümlesinin ironik ya da şok edici bir anlamı olmadığını, aksine onun kendi inancının içtenliği ve güzel bir düşüncesi aktarmak için kullandığını belirtmiştir. Chapel açıklamalarına devam eder: Fotoğraftaki kişiler dövmeli ve piercingli, tişört, kapşonlu tişört giymişlerdir. Onlar mutlaka suçlu olmak zorunda değildir; bir grubun, onların görünüşleri, giyim tarzları ve

²⁷ <http://thejesusquestion.org/2011/06/29/jesus-is-my-homeboy-a-photograph-series/>

konuşmalarına bakarak damgaladığı, sadece hip-hop ya da rap kültüründen gelmiş çok kökenli (multi ethnic) gençlerdir. Eğer caddeden geçerken onlardan biriyle karşılaşırsanız muhtemelen onlardan korktuğunuz için göz göze gelmekten kaçınırsınız. Fakat bu fotoğraflarda İsa, herbirini kendi birliğine çağırır ve kalıplaşmış önyargıların ötesinde görür.²⁸

La Chapelle'in fotoğraf serisindeki İsa figürü, her ne kadar çağdaş yaşama aykırı bir imaja sahip olsa da, toplumda pek çok sebeple ötekileştirilmiş figürlerin içindedir. Söz konusu ötekileştirmenin mutlaka tamamıyla yaşamın dışına itilmiş anlamına sahip olması da gerekmez. Sanatçının da belirttiği gibi, fotoğrafta yer alan kişiler pek belli bir sınıf ya da kültüre yabancı kişiler için öncelikle diyalog kurulacak insanlar değildir. Yaşadığımız yüzyıl melezleşme durumunu kabul etmiş gibi görünse de, yaşam pratiğinde durumun tam olarak öyle olmadığı, o toplumun içinde bir süre gözlem yapıldığında açıkça görülmektedir. Her ne kadar ortaçağ sanatı Hristiyanlığın öğretileri üzerine kurulsun da, dinin birleştirici rolü, katı ve korku uyandıran örneklerin ötesindeki çağdaş anlatımlarla daha etkili ve insancıl bir yaklaşım sunmaktadır.



Görsel 35: David LaChapelle. “Son Akşam Yemeği”, Fotoğraf, 2003.
Kaynak: <http://www.davidlachapelle.com/series/jesus-is-my-homeboy/>

²⁸ A.g.e

“Arjantinli sanatçı Leon Ferrari’de siyasi ve dini konuları işleyen eserleriyle tanınıyordu. Sanatçının “Batılı ve Hristiyan Medeniyet” adlı eseri, Amerikan savaş uçağının gövdesinde çarmıha gerilmiş bir İsa figürü içeriyordu ve çalışma, Vietnam Savaşı’na karşı bir protestoydu (Farthing, 2012: 509)”.

Sanatçının, İsa ve Meryem gibi kutsalların imgeleriyle yaptığı çalışmalar halktan ve sanat çevresinden tepki görmüş ve sanatçının Komünist olarak damgalanmasına neden olmuştur. Bu durum, her ne kadar çağdaş sanatın söylemi, perspektifi ve hoşgörüsü genişlemiş olsa da dinsel konular ve figürlerin temsili dikkat gerektirmektedir. Söz konusu figürlerin ele alınmasında bağlam, dini içerikten siyasi bir içeriğe ve mesaja kaymış olsa da, ilk planda izleyiciler ve de eleştirmenler tarafından algılanan anlam kutsal değerlere saygısızlık edildiği ve hatta küfredildiği yönünde olmaktadır.

Neticede, 1965 yılında “Torcuato di Tella Enstitüsü Ulusal Ödülü” (National Prize of the Instituto Torcuato di Tella/ITDT) sergisine dört yapıtıyla davet edilmiş olsa da, sanatçının “Batılı ve Hristiyan Medeniyet” adlı yapıtı, dinsel hassiyeti olan çevreleri gücendireceği gerekçesiyle geri çekilmesi organizasyonun yöneticisi Jorge Romero Brest tarafından önerilmiştir. Eserin sergiyle ilgili tek kaydı etkinliğin katalogunda yer almıştır.

Sanatçının sergideki yapıtlarına ilişkin eleştirilerden bir tanesi La Prensa günlük gazetesinin yazarlarından Ernesto Ramallo tarafından kaleme alınmıştır. Onun ifadesine göre “bu çalışmalarla, bazı ülkelere yöneltilmiş olan agresif tutum göz ardı edilemez ve açıklanamaz (Katzenstein, 2004: 276)”. Yazarın eleştirisi, yapıtın dinsel içeriğinden ziyade siyasi tarafına dikkat çekmektedir. Sanatçının, yazara vermiş olduğu yazılı cevap onun siyasi duruşunu ve daha önemlisi yapıt üretme sürecindeki sanatsal problematiğini açıklamaktadır: “Tarihçilerin benim çalışmalarımı tanımladığı şekilde, birileri benim komünist olduğumu düşünebilir ve adımı Federal İstihbarat Servisi’nin (Federal Intelligence Service /SIDE) karalistesine tüm istenmeyen sonuçlarla birlikte ekleyebilir. Bu yüzden komünist, anti-komünist olmadığımı ve Vietnam’a karşı ABD tarafından yapılan savaştan ciddi derecede kaygı duyduğumu sağduyululukla açıklamam gerekmektedir. Bu konudaki düşüncem, Bertrand Russel’in ifade etmiş olduğu ‘ABD

ve Vietnam köylüleri arasındaki savaştan daha yıkıcı, daha zalim ya da sinizmin²⁹ yüksek derecesinde olan çok az savaş bilirim’ düşüncesine karşılık gelir. Sanatçı Amerika’nın Vietnam üzerindeki politikasını “iğrenme” sıfatıyla açıklamakta ve yazarın eleştirisinde kullandığı ifadesine itafen ‘benim bazı ülkelere yönetmiş olduğu agresif tutum’ Amerika’da, Avrupa’da, Asya’da, ABD hükümetinin İsa’nın adına öldürme politikasıyla bir şekilde başa çıkma protestolarıyla birleşmesiyle sınırlıdır demiştir.

Sanatçı, yazısına özeleştiri ile devam etmiştir:

“Uygarlığımız, tarihte kaydedilmiş olan barbarlığın en yüksek derecesine ulaşıyor. Çünkü, bize öyle görünüyor ki, tarihte ilk kez barbarlığın bütün koşulları biraraya gelmiştir: En zengin ve en güçlü ülke daha az gelişmiş olanı istila ediyor; o ülke halklara işkence eder, işkencelerin fotoğrafları gazetelerinde basılır ve hiçkimse bir şey söylemez. Hitler hala işkencelerini gizlemek konusunda alçakgönüllüdür. Aralarındaki fark, ilgili çoğunluğun sorumluluklarındaki farkları yansıtır: Almanlar, Hitler kamplara odaklandığı sırada ne olduğunu bilmediğini söyleyebilirler. Fakat biz, Hristiyan uygarlığı, bunu söyleyemeyiz.” (Katzenstein, 2004: 280).

Sanatçının eleştirisi bunlarla sınırlı kalmamıştır. Gazetelerin politik tutumuna da değinir. Her gün insanlara ulaşan gazetelerde bir yandan işkence fotoğrafları gösterilirken, diğer yanda insan haklarından bahsedilmesinin zıtlığına, sahteliğine ve tuhaflığına da dikkat çekmiştir (Katzenstein, 2004: 280).



Görsel 36. Leon Ferrari, “Batılı ve Hristiyan Medeniyet”, Polyester, ahşap, karton, 200 x 120 x 60 cm, 1965, Walker Art Center, Minneapolis
Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/leon-ferrari/western-christian-civilization-1965>

²⁹ **Sinizm:** İnsanın erdem ve mutluluğa, hiçbir değere bağlı olmadan bütün gereksinimlerden sıyrılarak kendi kendine erişebileceğini savunan Antishenes’in öğretisi, kinizm.

Bilindiği üzere, İsa'nın bedeni, ortaçağ boyunca kitleleri dinin dolayısıyla papalık kurumunun etkisi ve kontrolü altında tutmak üzere kullanılmıştır. 21. yüzyıla gelindiğinde siyasi iktidarın kimi eylemlerininin haklı göstergesi olarak dinsel söylemler, barış ve adalete dair söylemleri canlı ve ikna edici kılmak için kutsal temsillerden güç alınmaktadır. Tartışmalara bakıldığında görülmektedir her ne kadar çağdaş sanatçılar tarafından dinsel ikonaların yorumlanması özgür bir yaklaşımla ele alınsa da, dinsel ya da muhafazakar çevrenin yorumu ve tepkisi sanatçınıninkine yaklaşamayacaktır. Avrupa ve Amerika gibi gelişmiş ülkelerde dinsel iktidarın kitleler üzerindeki yaptırımından söz edilemese de, din olgusu dogmatik yapısını korumaya uzunca bir süre daha devam edecek gibi görünmektedir.

1.2. Siyasal İktidar, Sanat, Beden

Antik çağda dinsel iktidarın etkisinin pek çok sanat yapıtının biçimlendirilmesindeki etkisi üzerinden öne sürülen tez, siyasi iktidarın yapıt üzerindeki etkisi konusunda da varlığını göstermektedir. Bu bağlamda, siyasi otorite olarak devletin sanatla olan ilişkisinin kökenine döndüğümüzde bu ilişkinin Antikçağ'a kadar uzandığı bilinmektedir. Siyasi iktidarın ideolojilerini yaymak için sanatta kullanageldiği birincil imgenin “beden” olduğu pek çok dönemde ve yapıtta karşımıza çıkmaktadır. Siyasal iktidar da, dinsel iktidarın öğretilerini yaymak için bedeni bir araç olarak kullanması gibi, egemenliğini devam ettirebilmek için, ruhban sınıfının çizdiği yola paralel bir anlayış izlemiştir. Monarşi, Nazizm, Faşizm, Komünizm, Sosyalizm hatta Demokrasi, yani hemen her siyasi rejim, sanatı kendi arzuları doğrultusunda ve toplumu biçimlendirmek için kullanmışlardır. Bu amaçta, resim heykel, grafik, fotoğraf gibi sanatın farklı alanlarında kullanılmakta olan en güçlü imge ise belirtildiği üzere “beden”dir. Sanat ve onun başat imgesi beden, özellikle 18. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar bir propoganda aracına dönüştürülmüş ve etkili olarak kullanılmıştır.

Sanatta siyasetin dozunun arttığı söz konusu bu dönemler çoğunlukla gerçekçi beden temsillerinin görüldüğü dönemler olmuştur. Beden, kimi zaman idealize edilirken, kimi zaman da neredeyse kutsala yaklaştırılmıştır. Özellikle siyasi liderlerin bedenleri, kutsalların beden imgelerinin yerini almış, çağın yeni ikonaları olarak işlev görmüştür.

Bu anlamda, siyasi liderlerin portreleri sahip oldukları otoritenin pekiştirilmesinde sanata sırtlarını yaslamış, sanat da, ondan beklenen görevin yerine getirilmesine dair önemli bir rol üstlenmiştir.

1.2.1. İktidardakinin Değişen Yüzü: Portreler

“Aslında her portre bir propogandadır; portresini
gördüğümüz kişinin pahalı ve
çok özel bir reklamı olarak işlev görür....”

Richard Leppert

Bedene iktidar tarafından sanat aracılığıyla yüklenen anlam, siyasi liderlerin bedeninin iktidarını pekiştirmek için kullanılmasını sağlamıştır. Bedenin bu anlamda faydaya dönük kullanımının keşfi elbetteki yeni değildir.

Antik dönemde, özellikle Roma Uygarlığı’nda, sanat ve politika birbiriyle yakın ilişki içinde olduğu bilinmektedir. Bu dönemde liderler kendi siyasi gündemlerini halka duyurmak veya hem savaşta hem de barışta kazandıkları başarıları ölümsüzleştirmek için sanatın güçlü bir araç olduğunun farkına varmışlardır. Meydanlardaki anıtlar, nesneler ve madeni paralar üzerine basılan rölyef ve motifler, tüm Roma İmparatorluğu’na yayılarak tanıtımına hizmet etmiş ve bu nesneler daha sonra sanat eseri statüsüne yükseltilmiştir. Yazıtlar, sıklıkla, hem soy secerelerini hem de Roma yaklaşımına uygun olarak güncel askeri zaferleri veya barış ve refahın hüküm sürdüğü uzun dönemleri anlatmak için kullanılmıştır. İmparatorluk dönemlerinde hükümdarlar ve onların aile üyeleri, emir verdikleri anlarda, orduyu savaşa yönlendirme sırasında yahut fakirlere yemek verirken tasvir edilmişlerdir. Roma sanatında popüler olan temalardan bir diğeri ise “adlocutio” olarak adlandırılan bir motiftir. Bu motifte, imparator halka hitap ederken gösterilir ve imparatorun halka verdiği mesaj daha yüksek bir boyuta taşınmış olur (Farthing, 2012: 67).

Söz konusu betimlemelerin hepsi, daha sonraki uygarlıklarda da siyasi liderler aracılığıyla kullanılacağı üzere, politik amaca hizmet etmiş ve hala etmekte olan, doğrudan ya da dolaylı mesaj içerirler. Sanatın, siyasi iktidarın aracı olarak okunmasına kaynak oluşturan bu yapıtlar, bedeni de araçsallaştırarak iktidarın yüksek amacına hizmet eder hale getirmiştir. Batı geleneğinde, hükümdarın kahraman, hatta insanüstü olarak resmedilmesine ilişkin kalıplar dizisi belirtildiği üzere klasik antik döneme dayanmaktadır.

“Augustus döneminde Roma İmparatorluğu’nun yükselmesiyle birlikte, merkezileşme amaçlarına uygun düşen yeni ve standartlaşmış bir görsel lisan gereğinin ortaya çıktığı öne sürülmüştür. Daha önce Octavianus adını taşıyan Augustus, M.Ö. 27 yılından itibaren idealleştirilmiş bir şekilde betimlenmiştir; bunun en ünlü örneği halen Museo Gregoriano Profano’da bulunan ve gerçek boyutlarının çok üzerinde olan mermer heykeldir (Burke, 2009: 73)”.

Daha sonraki uygarlıklarda ve pek çok yönetim biçiminde halkla beden aracılığıyla kurulan bu diyalog, eserlerle de sembolleştirilmiştir. Genellikle sağ elin havaya kaldırılıp işaret parmağı ile yapılan hareket (birine ya da bir şeye yapılan temas) liderlerin söylevleriyle birleştirilmiştir. Beden dilinin de kullanımıyla gerçekleşen bu ifade biçimi güç, kararlılık, belli bir siyasi görüşün ya da propogandanın kitleleri etkilemesi amacıyla siyasi iktidarların ana figürleri tarafından hala kullanılmaktadır.

Böylesi mesaj içeren kimi antik dönem çalışmalarında, bedenin bazı bölümlerine ilişkin detaylar ikincil hale gelebilmiştir. Portrecilik konusunda zirveye ulaşmış Antik Roma sanatında da gözlemleneceği üzere, siyasi liderin otoportrelerinde bu anlayış kullanılmıştır: “Roma sanatçılarının Yunan heykellerini kopya ettiklerinde bile görülebilen yüze ekledikleri cilt çizgileri kırışıklıklar gibi detaylar Prima Porta Augustus’u gibi gerçek boyuttaki imparator heykellerinde daha az görülür (Farthing, 2012: 63)”. Yapıt aracılığıyla liderin otoritesi vurgulanırken, bedene ait çok ince detayların betimlenmesinden çok bütünün yaratacağı etkiye önem verilmiştir. Yüzdeki detaylardan kaçınılırken, bedenin bütününde verilmek istenen etki hükümdarın gücünü ve otoritesini hissettirecek şekilde kurgulanmıştır. Antik Yunan sanatının başyapıtlarından biri olan “Polyletiusun Doryphoru” adlı bir Atina’lı sporcunun ideal insan figürünü yansıttığı eserden etkilenecek yapılmış bu heykel, aynı etkiyi Roma hükümdarının figüründe de yansıtmaktadır. Zafer kazanmış bir general olarak betimlenen

Augustus, ilk kez Doryphorus da adlı heykelin betimlenmesi ile görülen geleneksel kontropas bir duruşta verilmiştir. Yapıta fiziksel özellikler ve heykelin duruşuyla sağlanan güç etkisi hakimdir. Sağ bacak sağlam ve düz bir biçimde yere basarken, sol bacağın dizden kırılarak geriye doğru atılması, geniş omuzlar ve karşıya doğru bakan kararlı ve güvene sahip yüz ifadesi ile liderin otorite sahibi olarak etkisi vurgulanmıştır. Liderin sağ eli bir şeye ya da o anda konuşmakta olduğu konunun bir noktasına dikkat çeker gibi havadadır ve bu jest aracılığıyla etki ve izleyicinin dikkati lidere/yapıta yönlendirilir.

“...Augustus bu tasvirde zırh giymiş, elinde mızrak yada sancak tutar şekilde, zaferini ilan edercesine kolunu kaldırırken görülür. Zırhının göğüs kısmında bulunan ve mağlup olan Partların daha önce ele geçirdikleri Roma sancaklarını geri vermelerini yansıtan sahnenin ufak ayrıntıları izleyiciler için mesajı güçlendirmektedir. Hükümdarın çıplak ayakları, modern izleyicilerin aklına gelebileceği üzere, bir tevazu belirtisi değil, Augustus’u tanrı katına çıkaran bir özelliktir (Leppert, 2009: 73)”.



Görsel 37. Sanatçı bilinmiyor, “Prima Porta Augustus’u”, Mermer, M.Ö. 20, Vatikan Müze ve Galerileri, Vatikan

Kaynak: <http://www.romanemperors.com/images/14-prima-porta-vatican.jpg>

Roma hükümdarı Marcus Aurelius'un Atlı Heykeli (M.S. 164- 66) dönemin imparator portrelerine bir başka örnektir. Halka açık yerlere konulan ve etkili propoganda araçları olan büyük anıtlar, Roma heykeltiriliğinin ayırt edici özelliklerinden biri sayılabilir (Farthing, 2012: 63). İmparatorun at üzerindeki güçlü duruşu halkının devlete olan güvenini ve inancını pekiştirirken, sağ elini yukarıya kaldırarak verdiği selam, halkına ya da düşmanına hitap eden lider duruşu, sahip olduğu siyasi konumun etkisini somutlaştıran bir sembol gibidir.

İnsan bedeninde somutlaşan liderlerin imajlarının halk üzerinde yarattığı etkinin gücü ve onlara birer kutsal figür gibi yaklaşıldığı açıktır. Bu nedenle Roma İmparatorluğu'nda Hristiyanlık kabul edildikten sonra bu heykeller pagan, dinsiz ve gayrimeşru olarak nitelendirilmiştir ve eritilerek paraya, rölyeflere ve büstlere dönüştürülmüştür (Farthing, 2012: 66). Hatırlanacağı üzere, Romalılar inanışları gereği atalarına tanrı gibi yaklaşmakta ve saygı göstermekte, mimariden heykele sanat dalları da bu noktada çalışmaktaydı. Üretilen eserler imparatorluğun güç imgelerini oluşturmaktaydı.



Görsel 38. Sanatçı bilinmiyor, “Marcus Aurelius’un Atlı Heykeli”, 350 cm, Bronz, M.S.164-66, Musei Capitolini, Roma, İtalya

Kaynak: <http://art-through-the-ages.tumblr.com/post/18911905972/equestrian-statue-of-marcus-aurelius-from-rome>

Bizans döneminde bakıldığında, halk için “imparator, Tanrı’nın yeryüzündeki temsilcisidir. Ravenna’daki San Vitale Kilisesi’ndeki mozaik, 547 yılında, ordunun bir İtalyan şehrini Vizigotlar’dan alması şerefine, İmparator I. Justinyen tarafından ısmarlanır. İmparator, mozağin merkezinde durmaktadır ve başının etrafındaki hale, onun dinsel konumunu açığa çıkarır. İmparator, ruhban sınıfı ve askerlerden oluşan cemaati kutsarken elinde komünyon ekmeklerinin dağıtılması için kullanılan altın bir tabakla resmedilmiştir. Kiliseyi, devleti ve halkı biraraya getiren bu mozaik, yönetimi altındaki insanların gönlünü kazanmaya çalışan imparator için oldukça güçlü bir propoganda görevi görmektedir (Farthing, 2012: 73)”.

Yönetim biçimleri değişse de, siyasi iktidarlar tarafından bedenin bu anlamda kullanımı süreklilik kazanacaktır.



Görsel 39. Sanatçı bilinmiyor, “İmparator Justinyen’in Maiyeti”, Mozaik, 548, San Vitale Kilisesi, Ravenna, İtalya

Kaynak:<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/byzantium-and-islam/blog/topical-essays/posts/san-vitale>

16. yüzyıl ile 20. yüzyılın başları arasında yapılan portrelerden bahsederken, temel şart, portesi yapılan kişi orijinal ve hedeflenen seyirci kitlesi tarafından tanınmalıdır. Fakat söz konusu tanınabilirlik durumu her zaman geleneksel bir anlatım biçimini ve realist bir üslupta ısrarı gerektirmemiştir. Giuseppe Archimboldo’nun “Vertumnus olarak II. Rudolf” adlı eseri 16. yüzyılın sıradışı örneklerinden biridir. 20. yüzyılın başında dışavurumcuların sunacağı örneklerden önce, sanatçının döneminde yapılmış kralın portesi sadece kendi dönemi için değil, günümüz içinde Rönesans sanatçısının şaşırtıcı yaratıcı zekasını gösteren bir örnektir.

Archimboldo'nun betimleme biçimi ne kadar sıradışı olursa olsun, en az Hans von Aschen'in tarafından yapılmış portesi kadar kralın tartışmasız iktidarını sunmaktadır. Alegorik olarak temsil edilen kralı portresi simgesel bir biçimde ortaya konmaktadır ve saray erkanı hariç tanınabilirliğe sahip bir veriye sahip değildir. Buna rağmen, krala sunduğu tanrısal rol ile sadece ülkesi üzerinde değil, doğa üzerinde de erk sahibi bir ölümlünün iktidarını genişletir ve sanatçının esprili sunumunu kabul edilebilir kılmaktadır.

Leppert'e göre, "vertumnus olarak II. Rudolf kralın 'doğanın başı' tipini özetliyor. Vertumnus olarak resmedilen II. Rudolf, bahçelerin hamisi, değişen mevsimlerin tanrısı oluyor. Sonuç özellikle siyasal. II. Rudolf unsurların ve meyvelerin özüyle, doğanın dinamizmi ve canlılığı ile özdeşleştiriliyor. Böylece devletin başı aslında herşeyin başı oluyor (Leppert, 2002: 220- 221)".



Görsel 40. Giuseppe Archimboldo, "Vertumnus olarak II. Rudolf", 68 x 56 cm, 1590, Ahşap üzerine yağlıboya, Skoklosters Slott, Balsta, İsveç

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/giuseppe-archimboldo/vertumnus-emperor-rudolph-ii>

Bahsedilen örneklerde olduğu üzere, monarşi zamanında krallara yönetme hakkının tanrı tarafından verildiğine inanılırdı. 1789 yılında gerçekleşen Fransız İhtilali'nden sonra meydana gelen sosyal ve siyasi değişimler, liderlerin beden imgelerini de etkilemiştir.

Jacques Louis David'in Napolyon'u çalışma odasında gösteren resmi, iktidarın görece yeni bir yüzünü ortaya koymuştur. Sanatın devlet politikasını desteklemek üzere kullanıldığı Neoklasik dönemin ressamı Jacques Louis David, "İmparator Napoleon Tuileres'deki Çalışma Odasında" adlı resminde söz edilen tüm özellikleri dikkatle biraraya getirerek yapılmış bir lider portresi örneğini sunmuştur. Napoleon, yanan mum ve elinden biraz önce bıraktığı kuştüyü kaleminin hemen önünde sabaha yakın/karşı bir saatte verdiği pozla ve üzerindeki üniformasıyla, ülkesine ve yurttaşlarına olan sorumluluğunu yerine getirmek için çalışan bir lider imajı yaratmaktadır. Öte yandan siyasi figürler betimlenirken seçilen kostümler bile onların heybetini arttırmak amacını güder. Lider duruşu, jestler, giyimi, bakışı hatta resmedilirken içinde bulunduğu ortam ya da sergilendiği mekanla birlikte, bir bütün olarak tam bir etkileyciliğe sahip olmalıdır ve kompozisyona dahil her bir eleman bir diğerini destekler nitelikte olmalıdır.

David'in bu resmi, Gerard'ın "18. Louis Çalışma Odasında" ve Resçetnikov'un "Stalin Ofisinde" gibi pek çok hükümdar resmine örnek olmuştur (Burke, 2009: 78).



Görsel 41. Jacques-Louis David, "İmparator Napoleon Tuileries'deki Çalışma Odasında", 204 x 125 cm, Tuval üzerine yağlıboya 1812, National Galeri of Art, Washington, DC.
Kaynak:<http://www.gallart.ru/eng/expozition/>



Görsel 42. Resçetnikov, "Stalin Ofisinde", Tuval üzerine yağlıboya, 1948, Yeri bilinmiyor.
Kaynak:http://www.wga.hu/support/viewer_m/z.htmlmemory/307/3560.html

“Demokrasi çağına geçerken diğer bir uyarılma biçimi ise önderin erkekliğini, gençliğini ve atletikliğini vurgulamak oldu. Örneğin Mussolini ister askeri üniformasıyla, ister beline kadar çıplak olsun koşu esnasında fotoğraflanmaktan hoşlanırdı. ABD başkanlarının çoğunun golf oynarken fotoğrafları vardır. Bu tip imgeler ‘halka mal olmuş’ hükümdarlık diyebileceğimiz bir tarzı oluşturur. Bu tarz, devlet başkanının fabrikaları ziyaret ederek sıradan insanlarla konuştuğu ve tokalaştığı ya da siyasetçilerin çıktıkları yürüyüşlerde bebekleri öptüğü sırada çekilen fotoğraflarda ve Vlademir Serov’un, Rusya’nın en güçlü adam, ikisi masasında oturan üç köylüyü dikkatle dinleyerek onların gereksinimlerini özenle not alır halde resmettiği ‘Lenin’i Ziyaret Eden Köylü Ricacılar’ adlı eserinde olduğu gibi, hükümdarın ulaşılabilirliğini sergileyen tablolarla görülebilir (Burke, 2009: 78)”.

Medya veya sanat aracılığıyla kahramanlaştırılan, halka yaklaştırılan, ya da sıradanlaştırılan lider imajlarının hepsi politik amaçlarına ve siyasi kimliklerine hizmet etmek üzere yaratılmışlardır. Bu anlamda sunuşta bir idealizasyondan söz edilebilir. Söz konusu idealizasyonun karşılığı her zaman antik dönemin ideal beden anlayışına gönderme yapmayabilir. Kasıt, ideal olarak yapılanmış bedenden öte, lider imajına katkıda bulunacak bir sunumun gerçekleştirilmesidir.

Vladimir Serow’un, “Lenin’i Ziyaret Eden Köylü Ricacılar” adlı resmi söz konusu idealizasyonun yaratılmasına hizmet eden bir resimdir. Liderin köylülerle aynı masa etrafında toplanıp onları dikkatle dinliyor gibi görünmesi, lider ve halktan bir kesit olarak resimde yer alan figürler arasındaki pek çok anlamdaki farkı ortadan kaldırmaz. Farklar, resime dair ilk “diyolog” algısından sonra farkedilen lider ile köylüler arasındaki fark detaylar üzerinden ortaya koyulmuştur. Kimliği hakkında bilgiye sahip olmasak bile, takım elbise giymiş ve elindeki kalemle sağ taraftaki figürün otoriteye sahip olan figür olduğu açıktır. Diğer üç figürün talepte bulunan yardıma ihtiyacı olan kişiler oldukları hem yüzlerindeki ifade, hem jestleri, hem de giyimlerinden anlaşılmaktadır. Dört figürün de aynı masanın etrafına toplanmış ve liderle ricacıların oturdukları koltuklar arasında biçimsel anlamda herhangi bir fark yaratılmamış olması rejimin eşitlikçi tarafını desteklemektedir. Liderin üç ricacıyı dikkatle dinliyor ve not alıyor olması, halkın sorunlarına ve taleplerinin önemsendiği ve çözüme ulaştırılacağı mesajını içermektedir.



Görsel 43. Vladamir Serov, “Lenin’i Ziyaret Eden Köylü Ricacılar”,
Tuval üzerine yağlıboya, 1950, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova
Kaynak: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000029/st007.shtml>

Bedensel özelliklerin olduğundan farklı bir şekilde gösterilmesi liderlerin iktidarlarını vurgulamak için kullanılan bir yol olmuştur. Fotoğraf ve kimi resimlerdeki lider portrelerinin aşağıdan bakarak yapılmış resimleri ya da fotoğrafları, uzun boylu oldukları yanılgısını yaratmaktadır. İktidarın kullandığı bu ince hesaplanmış detaylar sayesinde lider olduğundan heybetli görünmektedir. Rus sanatçı Boris Karpov tarafından yapılmış Stalin Portresi ve İradenin Zaferi adlı film için Hitler’in alttan fotoğraflanmış portresi buna örnektir.



Görsel 44. Boris Karpov, “Stalin’in Portresi”, Tuval üzerine yağlıboya, 1949. Yeri bilinmiyor.
Kaynak: Burke, 2009: 81

Kimi zaman liderler betimlenirken kutsala yaklaştırılmıştır. Jacques-Louis David'ın devrimci lider Marat'ı sunumu bu örneklerden biridir. Marat, İsa'nın çarmıhtan indirilmiş cansız bedenini andırır bir biçimde resmedilmiştir. David, başından beri Fransız Devrimi'ne sempati duyan bir sanatçıdır. Anglo Amerikan sanatçı Benjamin West'in David'den üç sene önce yapmış olduğu "General Wolf'un Ölümü" adlı resmi ile yaratılan atmosfer de benzerdir. Sanatçının tasvirinde lider İsa'nın geleneksel çarmıhtan indiriliş ya da İsa'ya Ağıt sahnelerindeki duruşuna ve klasik dönemde görmeye aşina olunan üçgen kompozisyona benzer bir şekilde betimlenmiştir.



Görsel 45. Benjamin West, "General Wolf'un Ölümü" 151x213 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1770
National Gallery of Canada, Ottawa
Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/The_Death_of_General_Wolfe



Görsel 46. Jacques-Louis David, "Marat'ın Ölümü" 165x128 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1793,
National Gallery of Canada, Ottawa
Kaynak:http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Death_of_Marat_by_David.jpg

Resim ya da heykel alanlarının yanı sıra fotoğraf ve yeni medyalar aracılığıyla da liderlerin imajları, kahraman, vatansever, ideal bir yönetici olduğu gibi, mutlu bir aileye de sahip eş ve/veya baba olarak etkili bir biçimde yaratılabilmektedir. Bu biçimde liderlerin bir yandan lider olma sıfatını hak eden vasıfları vurgulanırken, yüceltilmiş imgelerin aksine, halktan biriymiş gibi gösterilerek, ulaşılabilirliğine ve sıradan insani vasıflara sahip olduğuna da dikkat çekilmektedir.

Yapılan bu sentetik müdahaleler aracılığıyla, beden imajının iktidarı pekiştirmede rol oynayan ne kadar önemli bir unsur olduğu belirtilen örneklerle açığa çıkmaktadır.

Günümüzde liderlerin siyasi başarıları yanında otoritelerini korumak ve devam ettirmek için bu tür göstergelere hala ihtiyaç duyduğu açıktır.

Günümüzden bir örnek olarak, Shepard Fairey tarafından yapılmış olan ve seçim propogandası için kamu binalarına asılan Amerika Birleşik Devletleri başkanı Barack Obama'nın portesidir. Fotoğraf, liderin yukarıya doğru baktığı bir anda çekilmiştir. Amerikan bayrağının renkleriyle stilize edilmiş portre, Colarodo eyaletinde bir binanın çatıya yakın üst bölümüne asılmıştır. Posterde, liderin bakışının nereye yönlendiği bilinmediği için, bakışını göğe doğrultmuş algısını vardır. Sanatçının, bir başka propoganda afiş çalışmasında ise, Obama'nın portresinin altında "HOPE" (umut) kelimesinin yazdığını görülmektedir. Yıllarca Amerikan toplumunun ötekileştirilmiş ve kısa süre önce diğer Amerikan vatandaşları ile eşit hakları zorlu bir bir şekilde kazanmış Afrika kökenli yurttaşlar için Obama'nın kampanyayı kazanması bir umuttur. Her ne kadar çoğunlukta Afrikan Amerikan insanlardan daha ayrıcalıklı bir yaşam kalitesine sahip olmuş olsa da, liderin ırksal özellikliklerin beden üzerindeki izi -siyah olma durumu- ve buna rağmen kazanılan başarı, Obama'nın özellikle aynı kökenden gelen yurttaşları için devrim niteliğindedir. Bu nedenle onun başkanlığı, herhangi bir adayın seçimi kazanmasından çok daha fazla anlama sahiptir.



Görsel 47. Shepard Fairey, Seçim kampanyası için hazırlanmış reklam afişi
Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Shepard_Fairey#mediaviewer/File:Barack_Obama_Hope_poster.jpg



Görsel 48. Shepard Fairey, Colorado'daki bir binaya asılmış poster
Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Shepard_Fairey#mediaviewer/File:Shepard_Fairey_Obama_Poster_in_Denver_Colorado.jpg

Liderin imaj yönetimi aracılığıyla halkla kurduğu diyalog ve özgürlükçü söylemi kitleler üzerinde oldukça etkilidir. Toplum içindeki ırksal farklılıkların yanısıra, farklı cinsel tercihlere sahip guruplar üzerinde göttüğü olumlu politika, televizyon programlarında ve eğlence şovlarına konuk olarak yaptığı ve yapılmasına izin verdiği eleştiri ve şakalarla yarattığı “halktan bir insan” imajı, ona olan desteğin ve güvenin artmasında etkili olmuştur.

Bedenin verileri aracılığıyla sağlanan bu etki Amerikalı kimi sanatçıların eserlerine de yansımıştır. Ohio doğumlu sanatçı Scott Scheidly “Pembe” adlı resim serisinde, siyasi liderlerin ve tarihsel önemli karakterlerin portrelerini alışılmadık bir biçimde betimler. Sanatçı bu serisinde Hitler, Stalin, Mussolini, Mao, Fidel Castro, George Bush gibi farklı siyasi ideolojilerin liderlerini betimlediği şekilde, ABD lideri Barack Obama’yı da resmetmiştir. Lider, pembeye boyanmış barok bir çerçevenin içinde pembe takım elbisesi, kırmızı fuları, leopar desenli kırmızı bantlı şapkası, pırlantalı dolar sembollü kolyesi, kırmızı ve leopar desenli kürkü, pırlanta yüzüğüyle ve yüzünde kocaman bir gülümsemeyle karşımıza çıkar. Resmin yarattığı atmosfer ilk bakışta Pop Art eserlerinde duyumsanabildiği gibi oldukça samimidir ve çerçeve hariç tüm göstergeler o kültürün ve hayatın içinden, dolayısıyla izleyicisine son derece tanıdaktır. Hakim olarak seçilen renk pembedir ve bu renk iktidar sahibi olan siyasi liderlerin sahip olması beklenen genel karakterle tam bir zıtlık yaratır. Sanatçının aynı üslupla Hitler, Stalin, Mussolini gibi siyasi liderleri betimlemesi, onların karakterleri ve politik ideolojileri düşünüldüğünde daha ironik bir hal almaktadır.



Görsel 49. Scott Scheidly, “Barack Obama” (Pink serisinden), 2011

Kaynak:<http://www.flounderart.com/#!/work/pink/barack-obama>



Görsel.50. Scott Scheidly, “Playboy Hitler” (Pink serisinden), 2011

Kaynak:<http://www.flounderart.com/#!/work/pink/playboy-hitler>

Scheidly, portrelerini yaptıkları karakterleri betimleme biçimiyle, ideolojileri, savundukları siyasi görüş ya da iktidar kavramının içinde bulundukları konumları ne olursa olsun onları tekilleştiren, sıradanlaştıran, izleyiciye yaklaştıran ve sınırları ortadan kaldıran bir üsluba sahiptir.

Fakat, faşist liderlerin kendi ülkelerindeki sanatçılar tarafından yapılmış betimlemelerinin Scheidly’in resimlerindeki gibi özgür ve esprili olması beklenemez. Aksine, onlar betimlenirken, sanatçı tarafından liderlerin hoşlanacakları biçimde yüceltilmek zorundadırlar. İmaj yönetiminin bir parçası olarak, bedensel özelliklerin olduğundan farklı gösterilmesi de, liderlerin daha etkileyici bir biçimde kitlelerle buluşması üzerine tasarlanmıştır.

Komunist parti lidelerinin imajları konusundaki neredeyse takıntılı denilebilecek tavırları, 20. yüzyıla gelindiğinde Faşizmin liderleri tarafından da farklı biçimlerde kullanılmıştır. Liderler kimi zaman üniforma içinde resmedildiği gibi, kimi zamanda at sırtında betimlenmişlerdir. Hurbert Lanzinger’in “Sancakta Hitler” adlı çalışmasında, lider parlak bir zırh giymiş olarak at üstünde resmedilmiştir. 1930’larda yapılan Hitler’in bu portresi, onun otoriter kimliğini metal bir zırhının içinde keskinleştirmiştir. Faşizmin,

lideri kutsallaştırmaya yönelik anlayışı, sanatta da karşılığını bulmuş, liderin bedensel özellikleri, onunla birlikte kurgulanan kostüm, jest ve mimiklerle tam bir bütünlük oluşturmuştur. Amerikalı bir sanatçının lideri yorumlarken yaşadığı özgürlüğe, Alman sanatçı sahip değildir. Aksine, liderin imajının nasıl kurgulanacağı, bedensel özellikleri, duruşu ve kompozisyondaki diğer elemanlar (zırh, bayrak gibi) dikkatle seçilmiş ve kullanılmıştır.



Görsel 51. Hubert Lanzinger, “Sancakta Hitler”, Ahşap üzerine yağlıboya, 1934-36.
US Army Center of Military History, Washington DC
Kaynak:<http://www.ushmm.org/information/press/press-kits/traveling-exhibitions/state-of-deception/hubert-lanzinger-der-bannertraeger-the-standard-bearer>

Bu bölümde verilen Amerika örneğini geçecek olursak, belirlenen konulara (liderlerin portesi) devletin müdahalesinin doğrudan olduğu göz önüne alındığında, söz konusu resimler zaman zaman “totaliter sanat” tanımlaması altında yer almıştır. Liderlerin bedenlerin ana figür olarak yer aldığı resimlerin, onların otoritesini sarsacak ya da şüphe uyandıracak şekilde resmedilmelerine mücadele edilmemiştir. Eleştiriye ya da ironi yaratacak bir biçimde tasvire bile son derece kapalı olan bu yaklaşımların totaliter sanat olarak tanımlanması elbette şaşırtıcı değildir.

Leppert’in de belirttiği üzere (2002: 220), “aslında her portre bir propogandadır; portresini gördüğümüz kişinin pahalı ve çok özel bir reklamı olarak işlev görür”. Söz konusu beden tasvirlerinin siyasi iktidarların liderlerin imaj yaratımı ve yönetimine olan

katkısı bu örneklerle oldukça açıktır. Siyasi yönetim biçimleri değiştikçe, rejime bağlı olarak bedenin bir propoganda malzemesi olarak kullanımının alternatifleri de artacaktır.

1.2.2. Ulus Devlet ve Sanatta Bedenin Siyasi Rolü

Roma Germen İmparatorluğu ve Fransa arasında 1648 yılında yapılan Westfalya Antlaşması'nın ardından gelen dönem ulus devletlerin kimlik inşasında önemli olmuştur. Lew Kref't'in tanımıyla ulus devlet; “kendi üzerinde insan eliyle kurulmuş hiçbir iktidarın bulunmadığı bir iktidar türü”dür (2008: 21) ve tek merkezin kendisi olduğu bir yapıya sahiptir.

Bu yeni yapılanma, sanat alanında da değişimleri beraberinde getirmiştir: Sanatın açıkça siyasi bir karakter kazandığı 18. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar olan zaman dilimi, sanatın kurumsal hale geldiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde sanat aracılığıyla beden, ağırlıklı olarak siyasi iktidarların, kitleleri etkilemek için kullandıkları temel araçlardan birisi olmuştur. Lider portreleriyle yaratılmaya çalışan etki, sanat aracılığıyla toplumların değişen sınıflarının beden imgeleriyle etki ve ikna gücünü daha da arttırmış bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Bir yandan modernizmin söylemine paralel olan sanatın inşası devam ederken, öte yandan bu dönemler açıkça siyasi ideolojilerin beden imgeleri üzerinden de kurgulandığı bir dönem olmuştur: Modernizmin tasfiyesinin ve totaliter bir sanat anlayışını beraberinde getirmiştir. Ülkelerin siyasi iktidarlarının ideolojileri doğrultusunda şekillenen bu sanat anlayışları, özellikle Almanya, Sovyet Rusya, İtalya, İspanya gibi ülkelerde kendilerinin ideal olarak tanımladığı bir sanat anlayışını doğurmuştur. Söz konusu bu yeni sanat anlayışı, hakim olduğu dönemde tamamiyle rejimi var eden liderlerin ve gurubun gövde gösterisine dönüşmüştür.

Totaliter rejimlerden bahsetmeden önce değinilecek olan, hatta bu rejimlerin sanatsal ideolojilerini de besleyen, 1635 yılında kurulan Fransız Akademisi, mutlakiyetçi ulus-devlete hizmet eden ve ulusal kimlik üzerine yoğunlaşan ilk kurumdur. Akademi, “devlet kurumlarıyla, eğitimsiz, basit kitlelerin gayri medeniliğine karşı medeniyetin timsali olma” amacı güderek, Fransa'nın sanat anlayışını ve üslubunu biçimlendiren bir güce sahip olmuştur. Bir ulus devletin sanat üzerinde doğrudan denetimini temsil eden

akademi, klasik üslupla yakınlık içinde olmuştur. Dönemin sanat akımı olarak iktidar tarafından uygun görülen akımlardan ilki çizgisel yalınlığı vurgulayan Neo-klasizm, bir diğer onay gören sanat akımı ise dışavurumcu renk kullanımına odaklanan Romantizm olmuştur. Her iki akımda kullandıkları söz konusu sanatsal yöntemler bakımından - Neoklasizm 18. yüzyıl ve Romantizm 19. yüzyıl boyunca- siyasi iktidarlar tarafından sanatçıların eserlerinde uygulamaları konusunda yöreklendirildikleri akademi- onaylı üsluplardı (Farthing, 2012: 277)’’.

Akademi tarafından onaylanması gereken üslupların olması bile, Fransız Sanat Akademisi ve sonrasında Avrupa’nın çeşitli yerlerinde sayısı artan akademilerin, konuya ve sanatsal ifade biçimine sınırlı bir özgürlük getirdiğinin en net göstergelerindendir. Açıkça gözlemlenmiş olduğu ve yaşandığı üzere Faşizm, Komünizm ve Sosyalizm gibi kimi siyasi rejimlerin de belli sanat akımlarını onaylamış olmaları ve sanatçıları açıkça bu üsluplarda eser üretmeye yönlendirmiş olmaları da özgürlük alanının sınırları olmaması gerektiği hep tartışılan sanat alanının kısırlaştırıldığı dönemlere işaret etmektedir.

Sanat üzerinde değişen kontrolcü yapıların etkisi hemen her dönemde var olmuştur. Bu yapının ilk izlerini Antik Yunan dönemine ve dönemin düşünürlerinden Platon’un sanat üzerine görüşlerine kadar sürmek mümkündür. “Platon’un siyaset felsefesinin baş eseri olan “Devlet” adlı kitabında betimlediği ideal kentte sanatın ve şiirin yeri yoktur. Çünkü onlar bilgiyle ve hakikatle ilgisi olmayan imgeler yatarak ruhumuza, duygularımıza, arzularımıza egemen olurlar ve aklımızı şaşırtırlar; bizi yoldan çıkarırlar. Şiir hazın peşindedir, oysa aklın ve bilginin egemeni felsefe insanlara yararlı olmayı amaçlar. Felsefenin aksine şiir etik ve politik konularda yetkin değildir. Dolayısıyla şiirle felsefe arasında olduğu gibi, sanatla politika arasında da bir gerilim bulunur. (Kreft, 2008: 18) ’’. Bu bağlamda Platon, tarihte sanat üzerinde sansürü olağan gören ilk kişidir. Sanatın ve sanatçının rolü devletin politikasıyla ters düşmemeli, gerilim ya da çatışkı yaratmamalıdır.

Akademik sanat anlayışı da, Antik dünyayı biçimsel ve düşünsel olarak temel almakta, sınırlandırıcı ve kontrolcü yönüyle Platon’un görüşüne yaklaşmaktadır. Bu durumda

klasik dünyanın öncelikli imgesi beden, o dönemden beslenen Neo-klasik akım ve bu akımın üslupsal özelliklerini benimseyen yönetim biçimleri için model oluşturmuştur. Siyasi iktidarı sanatçıyı yönlendirmesi durumu açıktır. Öte yandan, sanatsal üretimin de sanatçının politik inançlarını kaynak alabileceği düşüncesi 18. yüzyılda ortaya çıkmıştır (Clark, 2011: 14). Fransız ressam Jacques Louis David, estetik ve siyasi ilkelerini sanat aracılığıyla da ifade eden bir sanatçı aynı zamanda bir siyaset adamıdır. Fransız Devrimi'nin de etkisiyle biçimlenen tarihsel konuları, halkta vatanseverlik duygusu yaratmak amacıyla kullanılan Neo-Klasizm sanatçının da dahil olduğu sanat akımı olmuştur. David, Fransız Devrimi liderlerinin portrelerini yapıp, kutlama törenlerini tasarlayarak devrim ideallerinin yayılmasını sağlamıştır.

Neo-Klasik üslubun başyapıtı olarak değerlendirilen David'in "Horaların Yemini" ve romantik akımın temsilcilerinden Delacroix'nın "Halka Önderlik Eden Özgürlük" gibi resimleri, Fransız ulusunun gücünü gösteren ve vatanseverlik, kahramanlık, özgürlük duygularını pekiştiren yapıtlardır. Sanatçının tarihsel konuyu betimlemek üzere seçtiği bedenler, fiziksel özellikleriyle antik dünyadan (Roma'dan) devralınmıştır. İdealize edilmiş güçlü beden formları, antik dönemde olduğu gibi 19. yüzyılın, özellikle Neo-Klasik akımın, sanatçıların eserlerinde de, ideal devlet yapısının oluşması için bir gereklilik olduğunu düşündürecek biçimde betimlenmiştir. Güçlü ve ideal olarak inşaa edilmiş beden, güçlü devlet yapısının da simgesi ve gerekliliğidir.



Görsel 52. Jacques Louis David, "Horaslıların Yemini", 330 x 425 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1784, Louvre Müzesi, Paris

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Horas_Karde%C5%9Flerin_Yemini

Delacroix'nın "Halka Önderlik Eden Hürriyet" resminde, hürriyet, adalet zafer gibi soyut kavramlar Antik Yunan Uygarlığı'ndan alışlageldiği üzere kadın bedeni ile sembolize edilmiştir. Resimdeki diğer bedenler için söylenemeyecek olsa da , özgürlüğü temsil eden kadın figürü güçlü bir biçimde betimlenmiş anatomik yapısı ile diğer bedenlerin betimlenişinden ayrılmakta ve antik dünyanın heykellerini anımsatmaktadır. Böylece, diğer figürlerden sadece boyutu ve resimdeki tek kadın figür oluşuyla değil, gücün, iradenin ve özgürlük kavramının kadın bedeniyle özdeşleştirilmesi bakımından da dikkat çekmektedir.



Görsel 53. Eugene Delacroix, "Halka Önderlik Eden Hürriyet", 260 x 325 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1830, Louvre, Paris.

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Halka_Yol_G%C3%B6steren_%C3%96zg%C3%BCrl%C3%BCk

Romatizm, akademilerin onayladığı sanatsal üsluplardan biri olsa da, bu durum her zaman sanatçıların iktidarın arzusuna hizmet eden yapıtlar oluşturduğu anlamına gelmez. Delacroix'nın "Halka Önderlik Eden Özgürlük" adlı resminden 11 yıl önce Gericoult tarafından yapılan "Medusanın Salı" adlı tablosu konu ve işleniş bakımından iktidarı hoşnut etme çabasında değildir. Aksine, iktidarın açıkça eleştirisinin yapıldığı bir resimdir. Resim, öncelikle tarihi karakterleri ya da yüceltilmiş idealleri değil, gündelik yaşamdan insanları temsil etmektedir. Resimde, yaşanmış gündelik bir olayın

betimlenişi, sanatçının eleştirel üslubu ile siyasal bir anlam kazanmıştır. Akay’a göre “bu salı resmetmek, bu olayı yaratan sistemi eleştirmekle özdeşleşiyordu. Burada ölüm, insanın sefaletini yansıtmaktaydı. (...) Bu resim bir otoritenin yansıtılmasını değil, ama refleksitif bir siyasal düşüncenin kendisini oluşturuyordu. (Akay, 1999: 27)”.

Gericault örneği, David ve Delacroix’dan farklı olarak, iktidarın ya da bir idealin yüceltilmesini değil, aksine belli idealleri yaratan monarşinin nelere sebep olduğunu bedenlerin yoksunluğu/çaresizliği üzerinden yansıtmaktadır.



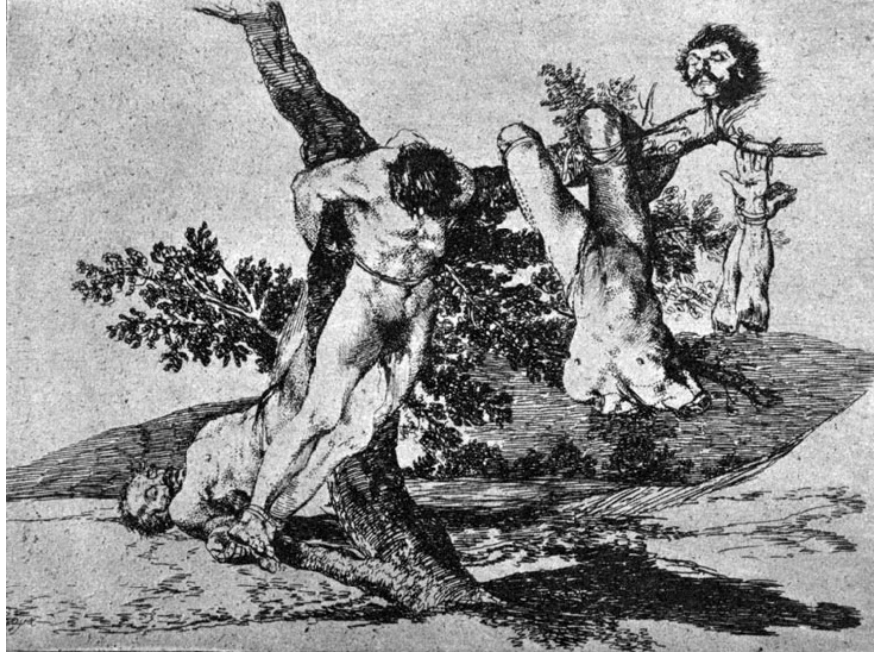
Görsel 54. Jean Louis Theodore Gericault, “Medusanın Salı”, 491x716 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1818-1819, Louvre, Paris.

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Medusa%27n%C4%B1n_Salı%C4%B1

Sanatçının eseri, betimlenen bedenleri araç olarak kullanarak siyasal bir anlam içermesi mümkündür. “Medusanın Salı” ve verilebilecek daha pek çok örnekte görülebileceği üzere, sanatçının yapıt ve bedenler aracılığıyla iktidarın propogandasını yaptığı ya da yapacağı anlamına gelmemektedir. Sanatçının işlemekte olan düzen karşısındaki eleştirel tavrı ve anti-propaganda tavrını geliştirmesi, eserini de siyasal bir yöne taşımaktadır.

Sanat tarihi, sadece iktidara hizmet eden sanatçılar değil, karşı örnekleri bakımından da zengindir. İspanyol sanatçı Francisco de Goya, hem sanatçı tavrı hem de açıkça siyasi görüşü nedeniyle bu örnekler arasındadır. 1810-1820 yılları arasında yapılan ve Napolyon Savaşları sırasında İspanya'daki zulmü anlatan “Savaşın Felaketleri” adlı diziden gravürler politik bir eleştiri içermektedir.

Goya, 18. yüzyılın ilerleyen yıllarında, İspanyol liberallerle yakından ilişkilendirilmiştir. Bu yazar, sanatçı ve düşünürler kilisenin ve monarşinin mutlakçı değerlerine karşı çıkmış ve yeni bir kültürün oluşumuna katkıda bulunmuştur. Bu çerçevede, eserlerinde hümanist öğeler bulunan Goya, sık sık İspanyol Aydınlanması'nın öncüsü olarak gösterilir (Whitnam ve Pooke, 2013: 224).



Görsel 55. Francisco de Goya, “Savaşın Felaketleri No:39”, 15.50x20.50 cm, Gravür, 1810
National Galleries, İskoçya
Kaynak:[https://tr.wikipedia.org/wiki/Sava%C5%9F%C4%B1n_Felaketleri#/media/File:Goya-Guerra_\(39\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sava%C5%9F%C4%B1n_Felaketleri#/media/File:Goya-Guerra_(39).jpg)

Goya'nın resminin çağdaş üç boyutlu yorumu olan ve Jake and Dinos Chapman kardeşler tarafından yapılan "Ölüme Karşı Cesur Davranışlar" adlı eser, çağdaş sanatta siyasi iktidarın eleştirisine ve Goya'nın ikonografisine hem atıfta bulunmakta, hem de yeni bir okuma biçimi sunmaktadır. Eser, "esasen aydınlanma değerlerinin bir parodisi ve Goya'nın bu tür bir barbarlıkla karşılaştığında kendi saflığıyla ilgili dokunaklı bir yorum olarak görülebilir (Whitnam ve Pooke, 2013:226)".



Görsel 56. Jake ve Dinos Chapman, "Ölüme Karşı Cesur Davranışlar", 277 x 244 x152 cm, Karışık teknik, 1994, Yeri bilinmiyor.

Kaynak:http://www.saatchigallery.com/artists/jake_dinos_chapman.htm?section_name=artists_in_previous_exhibitions

Karşı propoganda örneklerinden uzaklaştığımızda, siyasi bir konunun bedenler üzerinden anlatıldığı ve sayısı arttırılabilecek "Horaslıların Yemini" ve "Halka Önderlik Eden Hürriyet" gibi örnekler aracılığıyla yaratılmaya çalışılan etki ve iktidarın ideolojilerinin bu biçimde de yayılabileceği düşüncesi, Avrupa'da, faşizm, nazizm, komunizm, sosyalizm gibi siyasi rejimlerin ortaya çıktığı dönemlerde sıkıca benimsenmiş, bu rejimler tarafından sanat ve beden açıkça bir propoganda aracına dönüştürülmüştür.

1.2.2.1.Totaliter Rejimlerde Beden

20. yüzyıla gelindiğinde, özellikle I. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da yaygınlaşan totaliter rejimler, sanatı ideolojilerini halka yaymak amacıyla propaganda aracı olarak kullanmışlardır. Söz konusu rejimler, kitleleri etkilemenin en önemli yollarından birinin güdümlü sanat olduğu ilkesini benimsemişlerdir. Bu rejimlerin ideolojilerini yaymayı kendine görev edinmiş sanatçılar, iktidarın söylemlerini sanatsal ifade biçimine dönüştürerek, diktatörlerin güçlerini pekiştirmelerine belli ölçüde katkıda bulunmuşlardır. Sanatçıların heykel ya da resimlerinde kullandıkları beden imgelerinin sunuluş biçimi halka devletin ideolojine paralel mesajlar vermekte, sanat bir anlamda Antik dönemde ve ortaçağda olduğu gibi didaktik rolü yeniden üstlenmektedir. Ortaçağda dinin, kilisenin ve ruhban sınıfının çıkarlarına hizmet eden sanat, 20. yüzyılda sahneyi yeni aktörlerine bırakmıştır ve diktatörlere, benzer bir şekilde hakim olan sınıfın ideolojilerini yaymak için hizmet etmiştir. Bunu yaparken de, soyut ya da tanımsız olana değil, halka dolaysız mesaj gönderebilmek için gerçekçi bir üsluba yaklaşmışlardır. Görülmeye en aşina imge olan “beden” üzerinden, ideolojilerini yayabilecekleri mükemmel bir zemin oluşturmuşlardır.

1.2.2.1.1. Estetize Edilmiş Politika ve Dejenere sanat

“Kendi arzusu için “yeni”yi arayan herkes, aptallık bölgesinde kolayca kaybolacaktır. Bugün, mermerden ve diğer metaryallerden yapılan en aptalca sanat eseri, kolayca “yeni” olarak düşünülebilir. Fakat önceki yüzyıllarda, aptallara, hastalıklı beyinlerinin yaratılarıyla toplumu aşağılamalarına izin verilmemiştir”.

Führer, Reich Parti Kongresi, 1933

İrkçı politikasının yanında, modern sanata düşmanlığıyla da bilinen Adolf Hitler (Führer), iktidarda olduğu on iki yıl boyunca, klasik dönemden beslenen bir sanat anlayışının, yeniden Nazizmin ideolojileri çerçevesinde biçimlendirilmesi konusunda sanatı açıkça yöneten ve yönlendiren bir siyasi lider olmuştur.

1937 yılında Nazi hükümeti, Münih’de “Entartete Kunst” (Dejenere/Yozlaşmış Sanat) olarak adlandırdıkları modern sanat eserlerinden oluşan bir sergi düzenlemiştir. Modern sanat, Bolşevikler ve daha geniş çaplı olarak Yahudiler tarafından Almanya ve Batı uygarlığını yok etmek için Komünist partiyle birlikte çalışan Yahudi sanatçıların hareketi olarak görülmüş ve Alman kültürüne yapılan genel bir saldırı olarak kabul edilmiştir. “Yozlaşmış Sanat”, Kübizm, Dada, Sürrealizm, Sembolizm, Post-Empresyonizm ve Fovizm olarak sınıflandırılan bütün çalışmaları içermektedir. Devlet tarafından modern sanat anlayışının benimsememesine rağmen, bu serginin düzenlenme amacı sadece Nazilerin “kötü sanat” olarak nitelendirdikleri şeyi göstermek için değil, politik bir amaçla da gerçekleştirilmiştir (Kaiser, 2012:1).



Görsel 57. Dejenere Sanat Sergisi, Münih, 1937

Kaynak: <http://www.redwedgemagazine.com/essays/entartete-kunst-modern-art-and-nazi-germany>

Haziran 1937’de Nazi Propaganda Bakanı Joseph Goebbels, Adolf Ziegler’i, yozlaşmış sanat olarak nitelendikleri sergiye el koyulması için başkanlığa (Reich Chamber of Visual Art) getirmiştir. Sonunda, 16.000 esere el konulmuştur. “Dejenere” olarak sınıflandırılan ünlü sanatçılara arasında, Marc Chagall, Henri Matisse, Pablo Picasso and Vincent Van Gogh da vardır. Resim, heykel, baskıresim, kitaplar arasından seçilen 650 eser, 19 Haziran 1937’de Münih’de gösterilmiştir. “Yozlaşmış Sanat” sergisinin Münih’de açılmasına bir gün önce, Hitler yeni inşa edilmiş Alman Sanat Evi’nde (House of German Art), “Büyük Alman Sanatı” sergisini aynı şehirde resmi olarak açmıştır (Kaiser, 2012: 1).



Görsel 58. Büyük Alman Sanatı Sergisi, Münih, 1937

Kaynak: http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2075

Sanatın bu dönemde politik bir amaç güttüğü açıktır. Aynı zamanda, Hitler iki serginin eşzamanlı olarak gerçekleştirilerek “iyi” sanat ve “kötü” sanat anlayışları konusunda bir kıyaslama oluşacağını ve halkın, devletin benimsediği sanat anlayışına sahip çıkacağını ummuş olmalıdır. Ne de olsa avangard sanatçıların yorumlarının Hitler’in eğitimsizleştirmeye ve entellektüelizmden arındırmaya çalıştığı bir toplum için kabul edilebilir bir tarafının olması zordur. Ona göre sanat antik dünyadan temellerini alan, idealize edilmiş beden imgelerini barındıran, ari ırkın üstünlüğünü, ulusun bütünlüğünü, devletin yüceliğini, kadın ve erkeğin rollerini ve sahip olmaları beklenen kusursuz, güçlü beden imajlarını yansıtmalıdır.

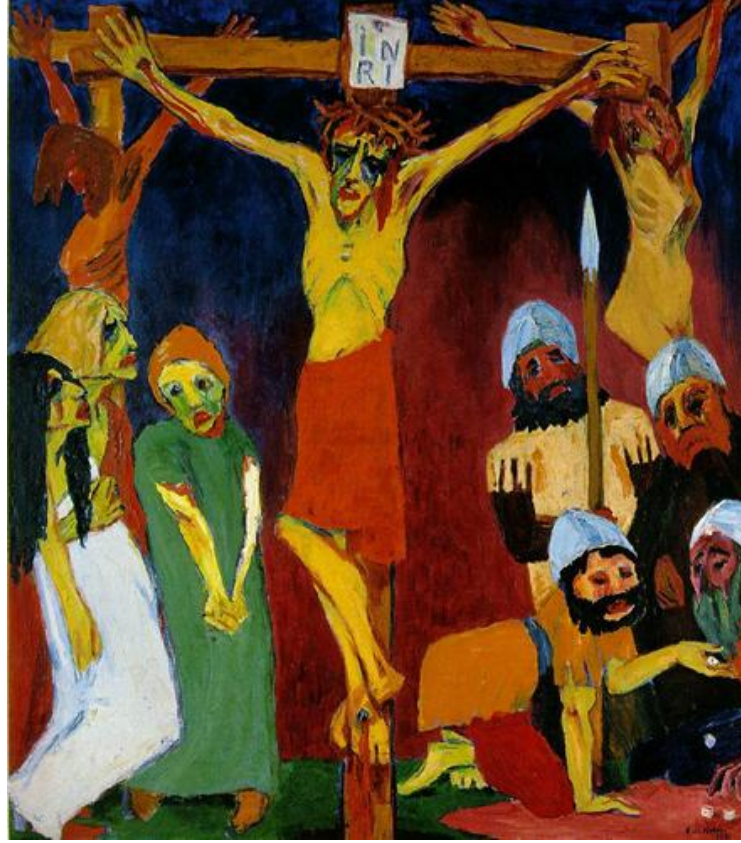
Hitler’in sanattan beklentisi göz önüne alındığında avangard sanatçılar tarafından yorumlanan beden imgelerinin kabul görmesi elbette beklenemez. Sadece biçimsel yanıyla değil, politik sanatın örneklerini oluşturmaları ya da eleştirel tavırlarını beden imgesi üzerinden göstermeleri bakımından da kabul edilebilir tarafları yoktur.

Nihayetinde, “yozlaşmış sanat” sergisi hazırlanırken, sanatçıların “kötü sanat” örneklerine sahip olduğuna değinilmekle yetinilmemiş, bu örnekler kendi içinde bazı temalara halkın daha da dikkatini çekmek amacıyla bir sınıflandırmaya da tabi

tutulmuştur: Sergi, içerik bakımından üç salonda guruplandırılmıştır. İlk odada, dinin küçük düşürüldüğünü farzettikleri eserleri, ikinci odada Yahudi sanatçıların çalışmalarını ve üçüncü odada ise aşağılanan kadın, asker ve Alman çiftçilerine ait eserleri sergilemişlerdir. Oldukça özensiz bir biçimde düzenlemiş sergide duvarlara izleyicilere rehberlik edecek sloganlar yazılmıştır: “Ulusal savunmaya kasıtlı sabotaj”, “ırkçı yahudi ruhunun açığa vurulması”, “siyahlar, yozlaşmış bir sanatın ırkçı ideali olur” “hasta zihinler tarafından görülen doğa”, “Alman kadınların aşağılanması”...vb. (Kaiser, 2012: 2).

Sergi, 13 Mart 2014 tarihinde New York’taki Neue Galerie’ye, “Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937” (Dejenere Sanat: Nazi Almanya’sında Modern Sanata Saldırı, 1937) adıyla taşınmıştır. Düzenlemede Münih’de gerçekleştirilmiş olan serginin orijinaline bağlı kalınmamış, hem dejenere olarak nitelenen sanat eserleri, hem de Hitler’in “yüce sanat”! anlayışının örnekleri birlikte sergilenmişti.

Her iki sergi de Yahudi sanatçıların çok sayıda eserlerini içermiştir. Yahudi düşmanlığıyla tanınan Nazi yönetimi için, bu kimliğe sahip sanatçıların kabul görmesi mümkün değildi. Dönemin sanatçıları arasında, Nasyonal Sosyalizm’in diktatör rejiminin kurbanlarından bir tanesinin Emil Nolde olması oldukça anlaşılabilir. Daha sonraları “dejenere sanat” olarak adlandırdıkları sanat anlayışına karşı kampanya başlattıklarında, birincil hedefleri Nolde olmuştur. Nazi basını, birkaç yıl sanatçının eserleriyle alay etmiş ve Alman Müzeleri’nde bulunan eserlerini eleştirmiştir. Sanatçının, “İsa’nın Yaşamı” (Life of Christ) adlı resmi, “dejenere art” sergisinde kötü ünüyle merkezdeki eser olmuştur (Peters, 2014: 186). Nazizimin sanat anlayışına göre, ne kutsalın bedeninin temsil ediliş biçimi, ne sanatçının renk anlayışı, ideolojiye bağlı olarak oluşturulmaya çalışılan sanat anlayışına uygun değildir.



Görsel 59. Emil Nolde, “Çarmıha Gerilme”, 220.5 x 193.5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1912, Stiftung Seebull - Berlin, Almanya.

Kaynak: http://www.artyfactory.org/art_appreciation/art_movements/expressionism.htm

Benzer bir başka örnek ise Marc Chagall’a aittir. 1938’de Marc Chagall tarafından yapılan “Beyaz Çarmıha Geriliş” (White Crucifixion), sanatçı için önemli bir dönüm noktasıdır: Bu çalışma İsa’yı Yahudi bir şehit olarak göstermesi bakımından ve 1930’larda Avrupa’da Yahudilerin yaşadığı acıya ve işkenceye dikkat çekmesi bakımından önemli bir serinin ilkiydi. Eser, sanatçının konu üzerine ilk ve en büyük çalışmasıydı. Chagall, eserde İsa’nın Yahudi kimliğini birkaç yolla vurgulamıştır: Geleneksel peştamalı dua ederken kullanılan şal ile, dikenli tacı bir baş örtüsü ile değiştirmiş, alışıldığı şekilde İsa’nın etrafında üç İncilci patrik ve yas tutan melekler ve aile reisi sayılan bir kadın ise geleneksel Yahudi giyisileri içerisinde dirler.³⁰

³⁰ <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/59426>



Görsel 60. Marc Chagall, “Beyaz Çarmıha Gerilme”, 154.6x140 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1938, Art Institute of Chicago, A.B.D.

Kaynak: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/59426>

Yahudilerin her durumda kaderlerinin belli olduğu bir dönemde Chagall’ın eseri, dinsel kimliğe vurgu yapma konusunda son derece cesurdur. Nazi yönetimine göre ise yozlaşmanın kaynağı olarak görülen dinsel köken, böylesi “dejenere” bir eserin sunumuyla kendi kökleriyle bağdaşıyor olmalıdır.

Hitlerin sanat anlayışı ve onun “sanat eseri” olarak tanımına uyacak konu ve üslubun izleri 1913 yılında yapmış olduğu “Meryem ile İsa” konulu resim üzerinden okunabilmektedir. Resimde, İsa saf aryan ırkının üyelerinden biri olarak sarışın betimlenmiştir. Meryem, Nazi iktidarının bir kadından beklediği üzere ideal güzellikte ve çocuğuyla ilgilenen bir anne olarak tasvir edilmiştir. Sıradan bir Alman kadının giyebileceği bir elbiseyle betimlenmiştir. Öte yandan, hem Meryem hem de İsa son derece dünyevi bir atmosferde ve yapıtın adı dışında kutsallığa dair çağrışımda bulunabilecek bağlamlardan uzak olarak betimlenmiştir. İsa, insanlığın kurtuluşu için çektiği acıyı simgeleyecek yara izleri ya da dikenli tacı taşımamaktadır. Aksine Meryem’in elinde tuttuğu taç, İsa için yapılmış olduğunu düşünülebilecek, çiçeklerden yapılmış bir taçtır.



Görsel 61. Adolf Hitler , “Meryem ve İsa”, Tuval üzerine yağlıboya, 1913, Yeri bilinmiyor, **Kaynak:** <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HitlerMaryWithJesus.jpg>

Büyük Alman Sergisi’ne yakışacak, Richard Heyman’ın “Alman Anne” ve “Verimlilik” adlı resimleri de ideolojinin, bedenler üzerinden aynı şekilde yansıtıldığını göstermektedir. Kadın bedenleri ideal ölçülere ve güzelliğe sahiptir. Çocuklar, aryan ırkının taze birer sembolüdür; arileştirme politikaların sonucuna ulaşılmış, sarışın, sağlıklı ve güçlü yeni bir nesil temsil edilmektedir. Kadın bedeni ise annelik rolü ile bütünleşmiş olarak betimlenmiş, resimlerde kadının annelik görevinin dışında dikkati farklı yöne çekecek herhangi bir detaya yer verilmemiştir. Kadın figürü ve onun sayesinde sağlıklı bir biçimde gelişecek bedenler Nazizmin ideolojisine hizmet etmektedir. “Tek ulus” sloganının gerçekliğe kavuşabilmesi için bedenlerin doğru bir biçimde yapılandırılması zorunludur. Nazizmin anneliğe, dolayısıyla kadın bedenine verdiği kutsal anlam, kendi ideolojilerinin bu bedenler üzerinden gerçekliğe kavuşabilmesinin mümkün olacağı inancına dayanmaktadır.



Görsel 62 Richard Heymann, “Alman Anne”, 1937, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

Kaynak:

<https://iamachild.wordpress.com/2011/05/03/richard-heyman-1900-1973-german/>



Görsel 63. Richard Heymann, “Verimlilik”, 1943.

Kaynak:http://www.germanartgallery.eu/en/Webshop/0/product/info/Richard_Heymann_Tr%C3%A4umende&id=119

“Nazizmin sanat ve gerçek yaşamda bedeni ele alış biçimi ırkçı teoriler, kadın ve erkeğe ayrı ayrı biçilen roller ve ulus-devletin organik bütünlüğü kavramlarının birleştirilmesiyle oluşmuştur (Clark, 2011: 81-82-83). Bu anlayışın Nazi ideolojisine uyumlu bir biçimde üretilen hemen her yapıtta görülmektedir. İvo Salliger’in “Paris’in Seçimi” adlı yapıtında da Nazi sanatının tipik bir yansımasıdır. Yapıt, antikiteye öykünen içeriği ve biçimsel yapısıyla, yüzyıllar boyunca tekrar edilen bir konunun yeniden yorumlanmasıdır. Ölümlü Paris, üç tanrıçanın çıplak bedeni arasından en güzel olanı seçmekle görevlidir ve seçilen bedenin ödülü altın bir elma olacaktır.

Saliger’in bu resminde kadın bedenleri, Neo-klasik veya Helenistik bir biçimde klasik oranlı, soluk tenli olarak betimlenmiştir. Bedenin bu özellikleri, “Ari” estetik anlayışı olarak addedilmiş ve bu yüzden Ari ırkın üstün özelliklerini en bilinçli, en kutsal, en yaratıcı vb. olarak tanımlayan Nazi kuramlarıyla resim arasında bağlantı kurulmuştur. Bu özellikler arasında Arilerin üstün farzedilen fiziksel güzelliği doğal yüceliklerin en önemli kanıtı olarak ileri sürülmüştür (Clark, 2011, 82-83).

Yeni bir bakış açısıyla yorumlanacak olursa, Saliger'in bu resmi aracılığıyla betimlenen mitolojik öykü ile Nazilerin beden politikası arsında bir benzerlik kurulabilir. Nazilerin soy geliştirme programları nedeniyle insan bedenleri çeşitli yönleri ile ayrıma maruz kalmıştır. İktidarın amacına uzun vadede hizmet etmesi için Nazi yönetimince seçilmeye başlanan bedenler, Paris'in yaptığı seçim gibi titiz olmak zorundadır. Neticede, hedeflenen şey, yapılacak isabetli seçimler sonucunda, bedenin, bin yıl sürmesi beklenen bir uygarlığın sorumluluğunu taşıyabilecek nitelikte olmasıdır.



Görsel 64. Ivo Saliger, “Paris’in Seçimi”, 160 x 200 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1938-1939 , Özel koleksiyon, Almanya.

Kaynak: <http://www.painting-history.com/nazi-paintings.htm>

Dönemin sevilen konularından biride çalışan köylü ve işçilerin resmedilmesidir. Oskar Martin-Amorbach tarafından 1937 yılında yapılmış olan “Tohum Ekici” (The Sower) adlı resim, Nazi sanatının tipik örneklerinden biridir. Almanya’nın kırsal bir bölgesinde bir yaz günü toprağa tohum eken bir Alman yurttaş resmedilmiştir. Figürün bedensel özellikleri, kompozisyonda kapladığı büyük yer ile birlikte güçlü Alman erkeğini temsil etmektedir. Üretime bulunduğu katkı ile ülkesine hizmet eden yurttaşların sembolü olarak seçilmiş olan bu figür, bedensel özellikleriyle de soykırım aracılığıyla tohumları ekilmiş olan yeni saf Alman neslinin de modelidir.

Üretilen bu güdümlü sanat eserleri, onların eleştirisini içeren karşıt örneklerini de yaratmıştır. Amerikan sanatçı Thomas Hart Benton tarafından 1942-1945 yılında yapılmış olan “Tohum Ekiciler” (The Sowers) adlı eser, Nazizm’in barbarlığını temsil eden, sekiz resimden oluşan seriden biridir. Çorak bir toprağa kafataslarını eken yarı üniformalı figür, abartılmış bedensel özellikleriyle devi andıran bir Alman’ı betimlemektedir. Geride onunla aynı işi yapan iki figür daha görülmektedir. Resim bir ironi içermektedir. Arka planda görülen elektrik direkleri, mekanın Nazi ölüm kampı olabileceği çağrışımını yapmaktadır. Fakat, toprağa fırlatılan kafatasları, yaratılması için çalışılan yeni bir ırkın ve medeniyetin doğumunun sembolüdür. Bu nedenle kurak görülen toprak aslında tam anlamıyla çorak değildir.



Görsel 65. Oskar Martin Amorbach, “Tohum Ekici”, Tuval üzerine yağlıboya, 178x140 cm, 1937, Peissenberg, Ernst Reinhold/Artothek, Almanya
Kaynak: <http://www.paraphiliamagazine.com/periodical/the-triumph-of-degenerate-art/>



Görsel 66. Thomas Hart Benton, “Tohum Ekiciler”, Tuval üzerine tempera ve yağlıboya, 1942, State Historical Society of Missouri, Columbia, Missouri
Kaynak: http://www.theartstory.org/artist-benton-thomas-hart-artworks.htm#pnt_6

Nazi ideolojisini eleştiren eserlerden bir kısmı da John Heartfield’in (1891-1968) çalışmalarıdır. Yeraltında ya da sürgündeki gruplar için yayımlanan sol eğilimli dergilerde yer alan bu fotomontajlar, Alman anti-faşist kültürün en bilinen örneklerindendir. “Yaşasın tereyağının hepsi bitmiş!” isimli fotomontajı, Nazi söyleminin akla ve sağduyuya ne kadar ters olduğunu göstermeyi amaçlayan Dadacı bir taşlamadır. Gamalı haç motifi duvar kağıdıyla döşenmiş bir odada, yemek masasında oturan asil bir aile bisikletlerini yemektedir. Büyükkanne bir kömür küreği çiğnerken,

evin bebeği bir baltayı emmektedir. Bu alışma, Hermann Goring'in yiyecek kıtlığının faydalarını "demir ülkeyi her zaman güçlendirir, tereyağı ve domuzyağı ise sadece insanları şışmanlatır" sözleriyle açıkladığı konuşmasına gönderme yapmaktadır" (Clark, 2011: 65-67)".

Hitler ve gamalı ha siyasi iktidarın sembolü olarak resmin elemanlarındandır. Fakat bedenlerin betimlemelerinde iktidarın onayladığı klasik idealizmin izleri görülmez. Aksine olabildiğinde sıradan temsil edilmiş bedenler sıradışı bir eylem gerçekleştirerek, izleyicilerin dikkatini, dönemin iktidarı tarafından onaylanan resimlerde görmeye alışık olduğumuz üzere bedenin güzelliğine değil, olayın absrdlğne çekmektedir. İlerleme fikrini yadsıyan, arkaik imge ve biçimlerle klasik döneme öykünen faşist anlayışın ciddi bir eleştirisini sunmaktadır.



Görsel 67. John Heartfield, "Yaşasın Tereyağının Hepsini Bitmiş!", 37.78x26.67 cm, Fotogravr, 1935, Yeri bilinmiyor.

Kaynak: <http://presentationhousegallery.org/exhibition/the-photomontages-of-john-heartfield-hurray-the-butter-is-gone/>

Nazi yönetiminden kaçmaya çalışırken intihar eden yazar Walter Benjamin, bu rejimi, “estetize edilmiş bir politika” olarak tanımlamıştır. Sanatla aracılığıyla da yaratılmak istendiği üzere söz konusu rejim işçilere haklarını veren bir rejim değil, sadece kendisini ifade etme şansı veren bir rejim olmuştur. Benjamine göre sürekli devrim, endüstriyel artı-değer ve ölüm saplantısından dinamiğini oluşturma bu rejim (Benjaminin son cümle ile ifade edilen düşüncesi sadece Nazizme değil faşist anlayışın tümüne yayar) kendisini savaş alanında tüketerek sonlanabileceğini savunmuştur (Clark, 2011: 65). Benjamin öngörüsünde haklı çıkmıştır: Rejim Almanya’nın II. Dünya Savaşı’nı kaybetmesinin ardından tüm çarpık ideolojileri ve uygulamalarıyla son bulmuştur.

Bütüne bakıldığında, Nazizmin etkin olduğu süre boyunca beden, Nazi idolojisinin hayata geçirilmesi için çok yönlü olarak değiştirmekten, dönüştürmekten ya da insanlık dışı yöntemlerle yok etmekten çekinmediği bir metadan öte bir anlama sahip değildir. Bir ideoloji dahilinde insanın kendi türünün şeytanı haline geldiği bir dönem, aynı zamanda beden olgusu üzerinden modernitenin kendi eleştirisinin yapıldığı ve akılcılık ve ilerleme ideallerinin yıkıldığı bir dönemdir.

1.2.2.1.2.1. Sanatçı-Siyasetçi Tarafından Yeniden İnşa Edilen Toplumun Bedeni: Faşizmin Bedeni

1922-1943 yılları arasında iktidarda olan İtalya’nın faşist lideri Mussolini, Hitler’in aksine “sanat, sanat içindir” anlayışında somutlaşan estetik anlayışın takipçisi olmuştur. Aşırı milliyetçiliği ve devleti herşeyin üstüne koyan görüşü savunmasına rağmen, Nazi dönemine kıyasla üslupsal anlamda daha özgürlükçüdür.

Bu anlayışa göre sanat, özerk, özgöndergesel ve dünyevi meselelerden kopuk bir meşgaleydi. Benjamin’e göre, faşizmin, siyasal alanı bir sanatkâr edasıyla, hoyratça şekillendiren heykeltıraş olarak politikacı fikrinde temellenen özgöndergesel bir estetik modeline dayanıyor olması, onun sanat için sanat anlayışıyla olan yakınlığını göstermektedir.

Kitleleri biçimlendirmedeki etkin rolüne atıfta buluncak şekilde kendisini siyasetçi-sanatçı olarak gören Mussolini için, sanat da liderin becerisine saygı duyulduğunu gösterecek şekilde yapılandırılmıştır. Sanatçı üslubu konusunda serbesttir ve sanatsal üslubun serbest bırakılması yani tekdüzeliğin empoze edilmemesi, sanatın bir propoganda aracı olarak kullanılmasının önünde bir engel oluşturmamıştır. Amaca uygun kullanılan temel malzeme ise yine “beden”dir.

İtalyan faşistler, hareketlerini sanatsal rönesansın öncüsü olarak görmüşlerdir. Faşist sanat, “Alessandro Bruschetti’nin “Faşist Sentez” adlı Fütürist resminde olduğu gibi açık bir modernist tavır sergilenebilmiştir. Resim, adından da anlaşılacağı üzere eski ve yeninin dinamik bir şekilde birleştirildiği faşist bir evreni göstermektedir. Eski yapılar ve modern elektrik direkleri, kılıçlar ve makineli tüfekler biraradadır. Resimde en seçilebilir beden imgesi Mussolini’ye aittir. Portre resimde montaj etkisini çağrıştıracak şekilde tekrar edilmiştir. (Clark, 2004:81)



Görsel 68. Alessandro Bruschetti, “Faşist Sentez”, 154.9 x 281.6 cm, Panel üzerine yağlıboya, 1935, Wolfsonian FIU Museum, Florida

Kaynak: <http://www.wolfsonian.org/explore/collections/sintesi-fascista-fascist-synthesis>

Benzer bir etki “Mussoli’nin Kesintisiz Portesi” adlı çalışmasında da kullanılmıştır. Büste, Mussoli’nin yüzü bir logo gibi 360 derece tekrar edilmiştir. Bu heykel liderin görüşlerinin ve hükümetin gücünün sabit bir merkezden her yöne dağılışıını ifade etmektedir (Clark, 2004:81).



Görsel 69. Renato Bertelli, “Mussolini’nin Kesintisiz Profili”,

Yükseklik: 340 mm, Bronz heykel, 1933, Imperial War Museum, Londra.

Kaynak: <http://www.wolfsonian.org/explore/collections/profilo-continuo-del-duce-continuous-profile-duce>

Mussoli’nin kendisini bir siyasetçi-sanatçı olarak görüyor olması, liderin kendisini toplumun bedeni biçimlendirmede nasıl bir etkiye sahip olduğunu da göstermiştir. Onun bu düşüncesi estetiğe yönelik yaklaşımıyla harmanlanınca, tuhaf ve de ölümcül bir efsuna, faşizme dönüşen bir sezgi idi. Bu noktada, Walter Benjamin, faşizmi, estetik siyaset ile ilintilendiren ilk düşünürdü. O, bu ilişkinin modernliğin çatışkılarını resmettiğine inanıyordu. Benjamin’in tezini serimlemek maksadıyla göndermede bulunduğu rahatsız edici bir imgede, Etiyopya’nın bombalanmasıyla, baharda çiçeklerin açması arasında bir benzerlik kuruluyordu- Bu benzetme, ikinci İtalya-Habeşistan muharebesi esnasında, Etiyopya topraklarına düşen bombaların hedeflerini buluşunu havadan, onları fırlatan uçaktan seyretmiş olan, fütürist avant-garde hareketinin lideri Filippo Tommaso Marinetti tarafından yapılmıştı. Benjamin’e göre böylesi bir imge, savaşın ve şiddetin, yıkımın ve acının estetize edilmesi, somut ve maddi gerçekliği

gölgeyen sanatsal bir başkalaştırma faaliyetiydi. Benjamin, Etiyopyalıların parçalanan cesetlerini görmek yerine, açan çiçekler imgesini aklımıza getirebiliyor olmamıza sebebiyet veren zayıflamış duyu algılarımızın, paradoksal olarak, modernliğin hızlı ilerleyişle kuvvetlenen duyarlılığımızın sonucu olduğunu savunur. Örneğin, bir muharebenin parçası olmanın şoku, hedef noktasının bir hayli uzağındaki bir noktadan, zamanın mekanik icadı olan uçağın içinden bakan biri için dönüşmüş, olumsuzlanmıştır³¹

Sanatçı olarak siyasetçi figürü, tam bu noktada devreye girmektedir. Modernitenin yaratıcı yıkım ilkesi, faşist liderlerin elinde olabilecek en kötü anlamıyla kullanılmıştır: Sanatçı-siyasetçi, yaratmak için önce yıkmalıdır. Bu yıkım, bedenleri ideolojiye itaatkar hale getirebilmek için her türlü şiddeti meşru kılar. Çünkü devletin üstünde hiçbir güç olmamalıdır.

Ehlileştirmeye çalışılan toplumun bedeni, liderin yaptığı yontunun ardından kalandır. Faşist ideolojiye hizmet ettiği sürece var olmaya devam edecek şekilde tasarlanmaya çalışılmıştır. Kitle, faşizmin simgesi haline gelen, birliği ve resmi gücü temsil eden “demet” sembolü gibi birarada tutulması ve topluca ideolojiye göre yönlendirilmesi gereken bir nesne olarak kabul edilmiştir.

Komünizmin lideri Lenin’e göre ise sanatın görevi kitleleri birleştirmek, duygularını, düşüncelerini ve isteklerini yükseltmek, onları harekete geçirmek, içlerindeki sanatsal itileri uyandırıp geliştirmektir (Cılızoğlu, 1976: 148). İktidarda olduğu dönemde, klasik olana hayranlığını ve bu anlayışın devamına yönelik arzusunu ve sanat anlayışının sınırlarını şu şekilde çizerek ifade etmiştir:

“Resim konusunda aşırılığa varan putları kırma tutumundayız. Oysa, “eski” bile olsa “güzel” olan korunmalı, örnek alınmalı, çıkış noktası olarak benimsenmelidir. Sadece “eski” diye gerçekten güzel olana sırt çevirmek onu daha ileri gelişim için çıkış noktası olarak almaktan vazgeçmek niye? Saçmalık! Boş söz ve saçmalık! Bu salt ikiyüzlülük ve Batı’ya egemen olan sanat modalarına bilinçsizce uymak demektir. (...) Ekspresyonizm, fütürizm, kübizm ve sanatsal dehanın en parlak belirtileri olan öteki “izm”lerin hiç birini benimseyemem. Onlardan hiç zevk almıyorum (Cılızoğlu, 1976: 150)”.

³¹ <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/3403/estetigin-politikasi-mussolini-ve-fasist-italya>

Ülkenin resmi sanat anlayışı ise, Joseph Stalin tarafından tanımlanmıştır. Toplumcu Gerçekçilik (Socialist Realism) 1934 yılında Sovyetler'in resmi estetik anlayışı olarak tanımlanmış, daha sonra diğer komünist devletler tarafından dünyanın her tarafına yayılmış ve 20. yüzyılın en uzun ömürlü sanatsal yaklaşımı olmuştur. Bu anlayış 1917 Ekim Devrimi'ni takip eden ve parti yönetiminin çeşitli komünist sanat gurupların deneysel çalışmalar yapmasına izin verip destekledikleri dönemden hemen sonra gerçekleşmiştir. Toplumcu Gerçekçiliğin esasen Nazi Almanyası'nın kurumsal sanatına benzediği sıklıkla ifade edilmiştir. İkisi arasında çeşitli benzer ve farklı noktalar bulunmaktadır. İki ifade biçimi de 1930'larda ortaya çıkmış, işçilerle köylüleri idealize eden ve liderlerini kült kişilikler olarak yücelten imgeler üretmişlerdir. İkisi de kolaylıkla anlaşılabilen popülist biçimler kullanmışlardır. Sovyet ve Nazi yöntemlerinin her ikisinde ikna amaçlı propagandalarını keyfi tutuklamalar ve kitlesel cinayetler gibi acımasız baskı yöntemleriyle birlikte uygulamışlardır. Ancak iki sisteminde ikonografilerine bakıldığında ciddi farklar da görülecektir. Komünizm ve faşizm, doğa, teknoloji, iş, savaş, tarih ve insanın amacı gibi temalara ideolojileri gereği farklı yaklaşmıştır. Dikkat çekici bir başka zıtlık da, Nazizmin geçmişi mitsel bir şekilde yüceltişi ile Sovyet komünizminin ilerlemeye yönelik tutkusu arasındadır. Nazizm bir anlamda Almanya'da hızlı modernleşmeyle ortaya çıkan dengesizliğe bir tepki olarak gelişmiştir. Oysa Sovyetler Birliği'nde politik devrim hızlı bir modernleşmeyle ortaya çıkmıştır (Clark, 2011: 90).

Tüm bu farklılıklar iki ülkenin sanatı biçimlendirmeleri konusunda da paralel olmuş, resme dahil edilen imgelerin neler olacağını bile belirlemiştir. Nazi yönetimi, sanatta, ilerlemeye dair modern araçları görmek istemezken, Sovyet yönetimi bu konuda bir sınırlama getirmemiştir. Beden ise, Toplumcu Gerçekçilik sanat anlayışı içinde, Neo-Klasizmi benimseyen bir üslupla temsil edilerek sanatın temel nesnesi olmuştur. Tarım ve endüstri politikalarıyla dikkat çeken Sovyet Komünist yönetimi, bedeni sanayide ve tarlalarda çalışan bir işgücü olarak modernliğe ait icatlarla birlikte sıklıkla konu edinmiştir. Nazizm'in aksine modern icatların kullanımı -tarım makineleri/traktörler gibi- yaygındır. Sanat aracılığıyla da makine ve beden birlikteliğine yapılan vurgu aslında komünist rejimin beden üzerindeki politikalarını işaret eder. Bedenin, sanatta realist üslupla sunumu devlet politikalarını yaymaktan öte bir amaç gütmemiştir. Bu

yapı içinde beden, komunizmin benimsediği “herşey devlete aittir” anlayışı gibi devlete ait bir metadır. Devlet için işgücü olarak üretime katkıda bulunmak anlamıyla “var”dır ve diğer tüm maddi varlıklarla aynı anlama ve değere sahiptir.

“Rusya’da Konstruktivistler, 1925 den itibaren artan bir baskıyla yüzleşmekteydiler: 1932’de Stalin bütün avangard eylemleri yasaklamış ve İlya Repin’in modeline (sosyalist gerçekçiliğe) geri dönmelerini ve daha fazlasını aramalarını emretmiştir (Bell, 2009: 406)”.



Görsel 70. İlya Repin, “Volga Üzerinde Mavna Çekicileri”, 131.5× 281 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1870-73.

State Russian Museum, St Petersburg, Rusya,

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Barge_Haulers_on_the_Volga

Tatyana Yablonskaya’nın “Ekin” adlı resmi Repin’in çalışmasıyla biçimsel anlamda benzerlik taşıyan bir başka Toplumcu Gerçekçi resimdir. Repin’in yaptığı gibi Yablonskaya da bir çalışma anını betimlemiş fakat çalışanların bedenlerinde çalışmanın zorluklarına dair hiçbir iz vermemiştir. Sovyet sistemi için çalışmanın eğlenceli ve ilham verici olduğu havası yaratılmıştır. Yüzleri gurur ve sosyalist bir şevkle parlayan kadın işçiler arasında sıcak komünal bir ortam gözlemlenmektedir. Resmin geneline yayılan kırmızı renk ise halkın politik birliğini sembolize etmek üzere kullanılmıştır (Clark, 2011: 105).



Görsel 71. Tatyana Yablonskaya, “Ekin”, 201x370 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1949
Yeri bilinmiyor.

Kaynak: http://garinbakerart.blogspot.com.tr/2012_11_01_archive.html

Sovyet Rusya’nın 1937’deki en önemli anıtı Vera Mukhina’nın “Fabrika İşçisi ve Kolektif –Çiftlik Kadını” adlı çalışmasıdır (Bell, 2009: 406). Sovyetler Birliği’nin en önemli heykeltıraşı olarak anılan Mukhina için bir heykeli biçimlendirmek, kendi anlayışına göre anıtsal propoganda planlamakla aynı anlama gelmekteydi.³² Komünist rejimin sanat anlayışını ve bu anlayışı içinde bedenın konumlanışını açıkça göstermektedir.



Görsel 72. Vera Mukhina, “Fabrika İşçisi ve Kolektif –Çiftlik Kadını”, 24.5 cm, Çelik heykel, 1937, Russian Exhibition Centre, Moskova

Kaynak: http://www.learn.columbia.edu/courses/russianart/images/medium/KIAER_120902_07.jpg

³² <http://www.russia-ic.com/people/general/m/177/>

Devlet herşeyin üstündedir. Bu nedenle devletin denetimini ve gücünü gösteren yapılarla birlikte, devletle özdeşleşen siyasi liderin bedenleri anıtlarla propoganda amacıyla kullanılmıştır. Isaak Brodsky'nin "Smolnyi'de Lenin" adlı resmi Sosyalist Gerçekçilik terimi orata çıkmadan önce yapılmış olmasına rağmen, Sosyalist Gerçekçiliğin ilk eserlerinden birisi olarak kabul edilmiştir. Fotoğraftan faydalanılarak yapılmış resim, öykülemeci içeriğiyle oldukça popüler ve gerçekçidir.³³



Görsel 73. Isaak Brodsky, "Smolnyi'de Lenin", 190 x 287 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1930, The State Tretyakow Gallery, Rusya

Kaynak: http://www.tretyakovgallery.ru/en/collection/_show/image/_id/331

Stalin'in aksine bir kahraman gibi gösterilmekten hoşlanmayan Lenin, kahramanlığın getirdiği elitizm ve bireyciliğe karşı içten bir nefret duymuştur (Clark, 2011: 111). Stalin ise bedensel imajınının tam da bu anlamda kurgulanmasından ve yansıtılmasından hoşlanan bir lider olarak kitlelere yukardan bakarken ve hitap ederken resmedilmiştir.



Görsel 74. Aleksandr Gerasimov, Stalin in 16. Komunist Parti Kongresi'ndeki konuşması için taslak, 1933

Kaynak: <http://www.liveinternet.ru/users/2858488/tags/%F1%F2%E0%EB%E8%ED/>

³³ <https://www.wsws.org/en/articles/2006/01/russ-j16.html>

Beden üzerinden temsil edilen bir ideolojinin yıkımı da yine liderin beden imgesinin üzerinden gerçekleştirilmiştir. Thomas Hobbes’in kralın fiziksel varlığında somutlaştığına dikkat çektiği kapsayıcı özellikteki iktidarı, 20. yüzyılda diktatörlerin bedenlerinde temsilini bulmuştur. İktidarlarının sonlanması da yine aynı “mekan” ın yıkımıyla sembolize edilmiştir.



Görsel 75. Vladimir Ilyich, Lenin’in heykelinin yıkılışı, Romanya, 1990

Kaynak:

<http://www.theepochtimes.com/n3/1146036-laszlo-tokes-the-man-who-started-the-romania-romanian/>



Görsel 76. Vladimir Ilyich, Lenin’in heykelinin yıkılışı, Romanya, 1990

Kaynak:

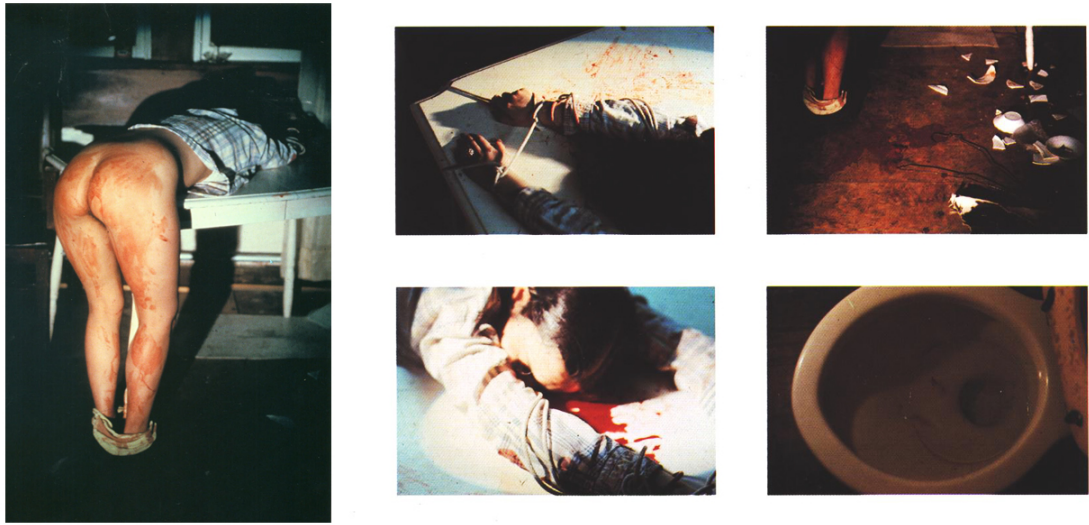
<http://www.theguardian.com/world/2013/jan/27/goodbye-lenin-dinosaur-mongolia-museum>

1.2.3. Kişisel Olanın Politikası Üzerine

Politika, siyasi rejimler, yönetim biçimleri doğrudan sanatı, sanatçıların üretim biçimlerini ve nesne olarak bedenin sunuluş biçimlerini etkilemiştir. Bunun yanında politik kavramı doğrudan birinci anlamına işaret ettiği gibi siyasal anlamının yanında ilk bakışta daha spesifik olarak görülebilecek “birey”le ilgili bir anlamlar dizisiyle de ilişkilidir. “Bu anlamda politikayı, insan toplumunun bütünleyici bir parçası olarak – kim olduğumuzun ve ne olduğumuzun veya olabileceğimizin bir ifadesi olarak anlayabiliriz. 1960’lar ve 1970’lerin karşı kültür ve feminist tartışmalarında popüler olan bir ifadeyi kullanmak gerekirse, “kişisel ne varsa, politiktir (Whitnam ve Pooke, 2013: 219)”.

Ana Mendieta da sanatını bu bağlamda kuran sanatçılardandır. Mendieta, Iowa Üniversitesi’nde sanat öğrenimi görmüş ve 1973’de bedenini medyum olarak kullanmaya başlamıştır. İlk beden çalışmalarının arasında, kampüste gerçekleşen bir

tecavüz olayına karşı doğrudan bir tepki de vardı; insanlar belirli bir saatte evine davet edildi ve evine içeri girdiklerinde onu belden aşağısı çıplak, boylu boyunca yatırılmış ve kana bulanmış olarak buldular. Bu şoke dicit karşılaşma izleyicinin, tecavüzün dehşetini nefes kesen bir yakınlıkla görmesini sağladı. Bu çalışma aynı zamanda Mendieta'nın sanatsal dağarcığının bazı temel karakteristiklerini de ilan etti. Kan ve başka organik materyallerin kullanımı, kendi bedeninin kullanılmasıyla elde edilen bedensel dolaysızlık ve sanatçının ortamı kontrol ediş aracıılığıyla obje üzerinde güç sağlaması. Hem kadın bedenine övgüsüyle hem de kendi bedenin temsili üzerindeki otoritesiyle, mendieta'nın çalışmaları bilinçli feminist açıklamalardı (Fineberg, 2014: 337-338).



Görsel 77. Ana Mendieta, “Rape Scene” (Tecavüz sahneleri), Performans, 1973

Tate Museum, Londra

Kaynak: <https://thestereoscopiceye.wordpress.com/2013/10/10/one-post-two-voices-on-francesca-woodman-and-ana-medieta/>

Öte yandan, bir başka bedene gerçekleştirilmiş olan bir saldırının, sanatçının bedeninin üzerinden sunulması, kişisel görünen bir şiddetin izlerinin sanatçının bedeni üzerinden de sürülebileceğini ve durumun aslında kişisel bir problemden çok daha fazla anlama geldiğini düşündürmektedir. Pek çok kültürde dinsel ya da toplumsal baskı nedeniyle üstü kapatılan bir problem, sanatçının performansı sayesinde görünür kılınmıştır.

Amerikalı akademisyen ve performans sanatçı Coco Fusco ise kişisel olanın politikasını “derinin rengi” ve “kimlik” ve “ırkçılık” meseleleri üzerinden kurar. Bu meseleler kişiseldir çünkü, sanatçının bedeni, problemlerle yüzleştiği ilk “mekan” olarak varolur. Politik bir meseleye dönüşür çünkü, durum sadece kendi bedenini etkileyen bir özelliğe sahip değildir.



Görsel 78. Coco Fusco ve Gomez-Pena
“Beyaz ayı ve keşfedilmemiş iki
kızılдерilinin Batı’yı ziyareti”,
Performans, 1992-1994
Kaynak: <http://cocofusco.com>



Görsel 79. Coco Fusco ve Gomez-Pena
“Beyaz ayı ve keşfedilmemiş iki
kızılдерilinin Batı’yı ziyareti”,
Performans, 1992-1994
Kaynak: <http://cocofusco.com>

2014 yılında New York’da gerçekleşen “Radikal Varoluş-Çağdaş Sanatta Siyah Performansı” adlı performans günlerinin katoloğunda, siyahi performansın önemli örneklerinden biri olarak Fusco’nun Guillermo Gomez-Pena ile birlikte 1992 -1994 yıllarında gerçekleştirdiği ünlü bir çalışmaya da yer verilmiştir. Coco ve Gomez-Pena, Christopher Columbus tarafından Amerika’nın keşfedilmesinin dört yüzüncü yılında kendilerini görölmek, seyredilmek üzere bir kafesin içinde yerli kültüre özgü kıyafetler içinde bir yaşam sürerken sergilerlerken, üzerinde “lütfen beni keşfetme” yazan bir tabela sürece dahil edilmiştir (Nynong’o, 2013: 27-28).

Fusco ve Gomez-Pena, performanslarıyla, Amerikan nüfusunun önemli bir bölümünü oluşturan siyahların sözcülüğünü yapmıştır. Özgürlük mottosunu sürekli yineleyen çok uluslu bir ülkede, siyahların toplum içindeki yeri ve memnuniyeti ile ilgili soru işaretleri yaratmışlardır. Amerikan Devrimi ile hukuksal anlamda da beyazlarla eşit haklara sahip olmaların rağmen, sosyal yaşam içinde eşitlik durumunu ne kadar yaşayabildikleri soru işaretidir.

Kişisel olanın politikleşmesi sadece feminist sanatçılarla sınırlı değil. Bedenin varlığından söz edilen pek çok sunumda iktidar biçimleri ve ilişkileriyle bağlantılı olarak bedenin kendisi, eylemleri ya da düşünceleri aracılığıyla politik bir yapıya, siyasal iktidarın içinde bir araca dönüşmüş olur. Meksika asıllı Amerikalı aktivist Richardo Gamboa bedenini temel ifade aracı olarak kimlik meselesi üzerine “Bir Gün Değil” adlı video performansını gerçekleştirmiştir. Çalışmada Gamboa, Amerikan başkanı Barack Obama ile rolleri değişir. Sözü siyasi liderin elinden alır onu bir dinleyici olarak konumlandırır. Başta Obama ve eşi olmak üzere bir kitleye seslenir. 6.39 dakika süren konuşmasında kendisini merkeze koyarak cinsel kimlik, aidiyet durumu üzerine bir konuşma yapar. Performans süresince başkan sadece bir dinleyicidir ve Gamboa’nın konuşmasına sadece mimiklerle yanıt verir.



Görsel 80. Richardo Gamboa, “Bir gün değil”, Video performans, 6.38 dk., 2013

Kaynak:

https://www.youtube.com/watch?v=2vDiYL_1H-M



Görsel 81. Richardo Gamboa, “Bir gün değil”, Video performans, 6.38 dk., 2013

Kaynak:

https://www.youtube.com/watch?v=2vDiYL_1H-M

Gamboa’nın nutuk atarcasına ve siyahi lideri karşısına alarak yaptığı konuşma, izleyiciyi “cinsel özgürlük ve eşitlik” konusunda tekrar gözlem yapmaya ve düşünmeye davet eder.

1.2.4. Toplumsal Cinsiyet

“Toplumsal cinsiyet, iktidar ilişkilerini açığa çıkarmanın asli yoludur”.

J.W.Scott

Toplumsal cinsiyetin analitik bir kategori olarak ilgi uyandırmaya başlaması 20. yüzyıl sonlarını bulmuştur (Scott, 2013: 82). Toplumsal cinsiyet konusunun, 1950’lerde ortaya çıkan ikinci dalga feministlerin dikkat çektikleri, kadınların siyasal haklarını kazanmalarıyla sorunlarının çözülmediği noktasında temellendiği düşünülebilir ve “en güncel tanımıyla ‘toplumsal cinsiyet’ ilk kez, cinse dayalı ayrımların aslen toplumsal olduğunda ısrar eden Amerikalı feministler arasında ortaya çıkmış görünmektedir (Scott, 2013:82)”.

Konu üzerinde çalışan kuramcılar, öncelikle cinsiyet ile toplumsal cinsiyet kavramları arasındaki farka dikkat çekerek açıklamaya başlamışlardır: Cinsiyet (sex) terimi, kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü ifade eder ve biyolojik yapıya karşılık gelir. Cinsiyet bireyin biyolojik cinsiyetine dayalı olarak belirlenen demografik bir kategoridir. Toplumsal cinsiyet (gender) terimi ise kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade eder; kültürel bir yapıyı karşılar ve genellikle bireyin biyolojik yapısıyla ilişkili bulunan psikolojik özelliklerini de içerir. Toplumsal cinsiyet, bireyi kadınsı ve erkeksi olarak karakterize eden psikososyal özelliklerdir (Rice 1996’dan aktaran Dökmen, 2010: 20)

Fakat, Judit Butler, cinsiyetin biyolojik bir belirlenim olduğu konusuna itiraz eder. Butler’a göre fiziksel veya anatomik özellikler göz önüne alınarak bir cinsiyet kategorisi içerisine yerleştirilme olgusu veya cinsel yönelimin nesnesini bir cinsel tipte buluyor olması, cinsiyetin kendiliğin değişmez özünün bir ögesi olduğunu göstermez. Butler’ın ‘Toplumsal Cinsiyet Belası’nda (1990) yaptığı özcülük eleştirisi cinsiyet farklılığının

bir toplumsal inşaadan ibaret olduğunu ortaya koyar; cinsiyet farklılığını da tıpkı ırk ve sınıf gibi söylemin bir ürünü olarak ele alır.³⁴

Bu noktada Scott'un toplumsal cinsiyeti iktidar ilişkilerini açığa çıkarmanın temel yolu olması düşüncesi ile Butler'ın cinsiyetin de toplumsal bir kurgu olduğu düşüncesi arasında benzerlik kurulabilir. Hem Scott'un değindiği 'toplumsal cinsiyet' hem de Butler'ın 'cinsiyet' kavramsallaştırması altında ele alığı konu aslında iktidar ilişkilerinin görünür kılındığı bir zemindir. Butler, 'cinsiyet' söylemi ile iktidar arasındaki bağlantıyı şu şekilde açıklamıştır:

“Söylem, adlandırma sayesinde, insanları veya bedenleri belli kategorilerin altına koymakla kalmaz, bu kategorilerin var ettiği gruplar arasında hiyerarşik iktidar ilişkileri kurar ve bedenleri belli bir biçimde davranmaya, birtakım rolleri oynamaya, belli bir biçimde düşünmeye ve konuşmaya zorlar. Onun sayesinde bedenler dünyada belli bir biçimde maddeleşir, davranır, belirir olurlar. Diyebiliriz ki, toplumsal cinsiyet iktidar ilişkilerinin kurulması ve sürdürülmesiyle ilgili bir kavram olduğu kadar, belirişi mümkün kılan normativiteyle ilgili, ontolojik, fenomenolojik bir kavramdır”.³⁵

Lacan'da, cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin değişmez bir öz olmadığı konusunda Butler ile hemfikiridir:

“Lacan'ın simgesel, imgesel ve gerçek ayırımına dayanan modeli kullanılarak da söylemin bedeni cinsiyetli bir varlık olarak nasıl kurduğu anlatılabilir. Gerçekle ilişki imgesel ve simgesel yoluyla kurulur. Ne cinsiyet, ne de toplumsal cinsiyet bulunur gerçekte; sembolik ve imgesel süreçler gerçeği cinsiyet bakımından ikiye bölünmüş olarak inşa ederler. Butler, 'Toplumsal Cinsiyet Belası'nda biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasında bir ayırım yapılmasını eleştirir çünkü tıpkı toplumsal cinsiyet gibi cinsiyet de söylem tarafından inşa edilmiştir ve kategorileştirmenin, toplumsal adlandırmanın kendisi iktidarın bir ifadesidir. İnsanlar söylemin dayattığı şekilde eyleyerek ve onun normlarını icra ederek tabi olur, yani öznenin sahip olduğu otoriteye ve güce sahip olur ve iktidarın bir parçası veya aracı haline gelirler. Fakat Butler'a göre yasa üretmeyi hedeflediğinin karşısını da üretir ve iktidarı toplumsal cinsiyet normlarını farklı biçimlerde icra ederek altüst etmek mümkündür.(...) Butler, Foucault gibi, gücün iktidar olarak, söylemsel bir biçimde yadsıma, boyun eğdirme ve dışlama olarak tecelli edişiyle ilgilenir. Özne iktidarın bir etkisi ve aracıdır. O halde direniş de iktidarın alt üst edilmesi, işleyişinin, etkisinin bozulmasıdır”.³⁶

Cinsiyet ya da toplumsal cinsiyet konusundaki iktidar ilişkilerinde “Kadın cins bağlamında erkeğe göre biraz kenarda bir yerde konmuştur. (...) Kadın her zaman daha az konumunda olmuştur; toplumsal olarak, hatta varlık bilimsel olarak. İnsanlığı erkeklerle özdeşleştiren ve kadınları ve çocukları, erkelerin yarısı, ergin olmayan

³⁴ <https://zeynepdirek.wordpress.com/2016/01/17/elizabeth-grosz-judith-butler-farkli-felsefeler-farkli-kuir-kuramlar/>

³⁵ A.g.e.

³⁶ A.g.e.

varlıklar biçiminde gören bu erkekmerkezci tutum çok eskidir; antik Yunan kültürü, göreceğimiz gibi çok şaşırtıcı örneklerini verir bu tutumun (Agacinski, 1998: 25)”.

Bu durum, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet konusunun neden kadınlarla ilişki olarak düşünüldüğünü de açıklar. Agacinski’nin ‘Cinsiyetler Siyaseti’ adlı kitabında Antik Yunan Uygarlığı’na kadar götürdüğü cinsiyetler siyaseti ve değindiği kadının annelik rolü, toplumda ikincil konumda var olması, erkek merkezci ve eşitsizlikçi anlayış günümüze kadar ulaşmış, kavramsallaştırmalara ilişkin sorun, ikincileştirilen varlık olan kadın üzerinden tanımlanmıştır. Scott, ‘toplumsal cinsiyet’ konusunun ‘kadınlar’ ile eş anlamlı olarak kullanıldığını ifade ederken bir başka konuya da dikkat çekmiştir: Scott, toplumsal cinsiyet meselesinin sadece kadınların sorunlarını dile getirmek için amacıyla kullanılan bir terim olduğunu fakat kavramsallaştırmanın karşıt cinsiyet ile birlikte düşünülmesi gerektiğini ifade etmiştir. Çünkü kadınlar ile ilgili bilgi aynı zamanda erkekler ile ilgili bilgiyi de içermektedir ve kadınlar konusunda izole edilmiş bir şekilde çalışılmaz (Scott 2007: 10). Toplamların heteroseksüel cinsiyet kategorisi üzerinden kurulduğu düşünülecekse, kadın ve erkek cinsiyetleri en azından demografik olarak birbirine yakın oranlarda var oldukları ve kadınlara ilişkin bilgi ya da problemlerin toplumun diğer yarısını oluşturan erkek cinsiyetinden bağımsız olarak var olamayacağı da düşünülmelidir.

20. yüzyıla girerken, Amerika’da cinsiyet idealleri değişmiş, “yeni kadın” ve “yeni erkek” tipleri ortaya çıkmıştır. Kadınlar eğitimde ve iş yaşamında daha çok yer almaya başlamışlardır; ekonomik bağımsızlık, toplumsal yaşama katılma ve politik bilinç kazanmışlardır. (...) Erkeklerin daha önceki dönemlerde görülen, saygılı ve duygularını sınırlayan erkek tipinden, ilkel güdülerini sınırlamayan, yarışmacı, sporla ilgilenen ve savaşçı erkek tipine doğru değişmelerine yol açmıştır. (Bu durum psikoloji de de destek bulmuş, pek çok düşünür erkek egemenliğini pekiştirici görüşleri savunmuşlardır) (Dökmen, 2010:37).

Pek çok sanatçı, toplumsal cinsiyet ve toplum arasındaki ilişkiyi çalışmalarında incelemek, sorgulamak ve eleştirmek üzere kullanmışlardır. 1960’lar ve 1970’lerde feminist hareketin hız kazanmasıyla, sanatçılar ev içinde ve kamusal alanda kadının

konumu, güzelliğin basmakalıp standartları gibi geleneksel geleneksel kadın rolleri ile yüzleşmeye başlamışlardır. Sanatçılar, maskülenlik, sosyal baskının nasıl araştırılacağı, kitle iletişim araçları ve erkeklerin beklentilerinin şekillendirilmesi gibi konularla da ilgilenmişlerdir.³⁷

Toplumsal cinsiyet 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren pek çok sanatçı tarafından ele alınan bir konu olmuştur. Fakat yüzyılın ilk yarılarında da Frida Kahlo, Claude Cahun gibi sanatçıların konu ile ilgili yapıtları bilinmektedir.³⁸

Erkek egemenliğinin hakim olduğu Sürrealist hareketin eşcinsel kimliğiyle yer alan Claude Cahun, bu guruba üyeliğinin yanında Paris ve Jersey'deki politik faaliyetleri, dönemin avangard dergilerinde yayınlanan metinleri, fotomontaj ve kolaj çalışmaları, Cindy Sherman'ın oto-portrelerinden çok önce kimlik kalıplarını altüst ettiği eserler üretmiştir.³⁹

Cahun, "Untitled" (1921) adlı fotoğraf çalışmasında kendisini bir erkek kıyafeti içinde, saçlarını kazıtmış, kadın kimliğini açığa vuracak bir işaretten uzakta poz verir. Otoportreler serisinde Cahun, züppe, pilot, oyuncak gibi karakterlerin yerine geçerek farklı kişilikleri, kimlikleri ve rolleri sergiler. Cahun'a göre erkek kıyafetleri giyerek yarattığı maskenin altında başka bir maske vardır. Bütün bu farklı yüzleri/maskeleri silmeye son vermeyeceğini ifade etmiştir.⁴⁰

Cahun'un fotoğraf serisinde de görüldüğü üzere, tüm bu maskeler toplum tarafından yaratılmış ve değiştirilebilir özelliktedir. Doğumdan itibaren hangi cinsel kimliğe sahip olursa olsun, birey, bedensel özünün değişmez bir parçası olarak verili olan cinsiyeti ya da o cinsiyetin gerektirdiği toplumsal cinsiyet steprotiplerini kabul etmek ya da beklenildiği üzere sahiplenmeye devam etmek zorunda değildir. Cinsiyet de, toplumsal cinsiyet de akışkandır.

³⁷ https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/investigating-identity/constructing-gender

³⁸ A.g.e.

³⁹ <http://www.e-skop.com/skopbulten/sudaki-iz-gozbebegindeki-serap-avangardin-kayip-sanatcisi-claude-cahunu-yeniden-kesfetmek/556>

⁴⁰ http://www.moma.org/learn/moma_learning/claude-cahun-untitled-c-1921

Frida Kahlo, feminen rolü benimsemiş olmasına rağmen, diğer otoportrelerinden farklı olarak ‘Kesilmiş Saçlı Otoportre’inde kendini androjen bir cinsiyete büründürmüştür. Kahlo’nun resminde bu cinsiyete bürünüşü, cinsiyetlerle ilgili toplumsal bir kalıpyargıya karşı çıkıştan çok duygusal bir eksikliğin ifadesi olarak yorumlanabilir. “Diego Rivera’nın boşanma talep etmesi üzerine, başarısız bir evlilikten dolayı kadınlık onurunun zedelenmesi ve kendini cezalandırma durumu ve psikolojisi, eserinde erkek kıyafeti içinde ve kendisi tarafından kesilmiş saçlarla ifade edilmiştir. Saç örgüsü, sanatçının geleneksel Meksikalı kimliğinin temel gösterenlerinden biridir ve saçın kesilmesi sanatçının önceki kimliğini reddettiği anlamına gelir”⁴¹.



Görsel 82. Claude Cahun, İsimsiz, Fotoğraf, 1921
Kaynak: https://www.moma.org/learn/moma_learning/claude-cahun-untitled-c-1921



Görsel 83. Frida Kahlo, “Otoportre”, 40 x 27.9 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1940
Museum of Modern Art, NY
Kaynak: <http://www.fridakahlo.org/self-portrait-with-cropped-hair.jsp#prettyPhoto>

⁴¹ <http://www.theartstory.org/artist-kahlo-frida-artworks.htm>

1970'lere gelindiğinde Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri” (1977-1980) serisinde özneyi şekillendiren toplumsal formulleri yeniden biçimlendirir. 1950'lerin B sınıfı siyah beyaz Hollywood filmlerinden kadın storotiplerinin rollerini üzerine giyerek çektiği fotoğraf serisinde kendi kimliği tanımsız hale gelir ve birbirinden farklı kimliklere geçiş yapar. Kadın kimliğiyle, toplumsal cinsiyet rollerinin görünür biçimlerinden kendisini sanatının nesnesi olarak kurarak uzaklaşır. Kendisini model olarak kullanarak, fotoğraf tekniğiyle bir fotoğraftan diğerine değişen, kültür tarafından yaratılmış kadın prototiplerinden örnekler sunar.



Görsel 84. Cindy Sherman, “İsimsiz 132”, Fotoğraf, 1984

Kaynak: <http://www.webexhibits.org/colorart/sherman.html>

Film kareleri serisi ile sanatçı, kadını boyun eğdirmeye çalışan sisteme karşı çıkar. Geleneksel moda imajlarıyla kadın, erkek bakışı için yaratılmıştır fakat Sherman kadın cazibesinin geleneksel kodlarını/kalıplarını yeniden inşa eder. Erkek bakışını, yarattığı ve temsil ettiği karakterle bir anlamda kontrol altına alır. Moda dergilerinin ideolojileri çerçevesinde yaratılan kadın imajları, sanatçının yorumu ile yeni bir bakma biçimini önerir. Bakılacak olan, söz konusu yayınlarda görülmeye alışık olunduğu üzere cezbedici ya da tahrik edici ideal güzellikler değildir.

1.2.5. Yeniden İnşa Edilen Bedenler: Post-Human/Siborg Bedenler

“Siborg, toplumsal cinsiyet sonrası
(post- gender) dünyanın yaratığıdır”.

Donna Haraway

Haraway’ın ifadesiyle siborg, toplumsal cinsiyet sonrası dünyanın yaratığıdır. (Haraway, 2006: 5). Verili olan kadın ya da erkek cinsiyetleriyle barışık yaşamaları beklenmeyen ve onlara toplum tarafından dayatılan rolleri giymekten muaf olan varlıklardır. Bu durum onun toplumsal bir yaratık olmadığı anlamını yaratmaz:

Haraway’ın ifadesiyle “Bir siborg, sibernetik bir organizma, makine ile organizmanın oluşturduğu bir melez, kurgusal bir yaratık olmanın yanı sıra toplumsal gerçekliğe ait bir yaratıktır (...) Her türlü bağımlılıktan nihayet kurtulmuş bir nihai benlik, ‘uzamda biri’dir. (...) Siborg muhaliftir, ütopyacıdır ve masumiyetle hiç alakalı değildir. (Haraway, 2006: 6)”.

Bir post-human model olan siborgların ortaya çıkması teknolojinin bedene içkin hale getirilmesi ile mümkün olabilmıştır:

“İnsan Genom Projesi’nin (Human Genome Project) 2003 yılında 3,3 milyar nükleotid baz çiftinin genetik kod sıralamasının (AGCT) tamamıyla eşleştiğini açıkladığından beri, biyoteknoloji ve genetik mühendisliği biyolojik kaderimizi tamamen değiştirdi. Şimdi, “çinko parmaklar (zinc fingers)”, “TAL Efektörler (TAL effectors)” ve “Crispr-Cas9” gibi teknolojilerle insan genomu hücrel DNA’yı değiştirmek için düzenlenebilir. Bugün DNA kalıtsal olabilir; fiziğimiz, duygularımız ruhsal ve zihinsel gerçeğimiz, yarın bunlar kesilebilir ve birbirine eklenebilir. Böylece gelecek kuşaklar daha harika, akıllı, güçlü ve uzun ömürlü olabilirler. Artık DNA’mızın esirleri değiliz”.⁴²

Stelarc ya da Orlan’ın kendi bedenlerini dönüştürerek yarattıkları ve sundukları yeni beden önermeleri Donna Haraway’ın tespitine karşılık gelir: “Yirminci yüzyılın sonlarına, bizim çağımıza, bu mitik çağa geldiğimizde, hepimizin bir kimera; makine ile organizmanın teorik bir zeminde ifade edilen fabrikasyon misali uydurulmuş birer melez olduğumuzu vurgulamak gerekir; kısacası, hepimiz siborguz (Haraway, 2006: 5)”.

Orlan, geçirdiği estetik operasyonlarla kendi bedeninde yeni bir post-human modeli yaratır. Erkek bakışının güzellik normlarının dışında şekillenecek kadın formunun

⁴² <http://www.theposthuman.org/uploads/8/8/7/7/8877263/leslieriggs-article.pdf>

karşısında inşaa edilecek yeni formlar için çalışır. Orlan’a göre ne kimlik ne de DNA değişmeyen özelliklerdedir:

“Mutasyona uğrayan kimlikleriyle insanı insan yapan DNA’nın biyolojik kader olmasını reddettiğini iddia eder ve DNA’yı mecazi sanatsal keşiflere muhalefet bir güç olarak değerlendirir. Carnal Art Manifesto’sunda (Carnal Sanat Manifestosu) Orlan, ‘beden ‘modifiye edilmiş hazır-nesne’ oldu, bir defa sunulduktan sonra artık ideal olarak görülmez’ der. Teknoloji ile birlikte bedeni değiştirme, atfetme, yeniden biçimlendirme ve yorumlama ‘çağımızın bir yükümlülüğüdür’. ‘Beden Sanatı’nı, ‘Carnal Sanat’tan ayıran, ağrının estetik arınmanın parçası olmamasıdır. Orlan’ın süreç odaklı sanatı, plastik cerrahinin görüntüsüne, ameliyatın fiziksel geri dönüşü için değil, kamu söylemine bağlantı noktası olarak odaklanır. Cerrahi operasyon sırasında ayık olan Orlan, kesilmiş halde operasyon masasında yatarken izlenimlerinden canlı yorumlar yapar. Neredeyse bir spor yorumu gibi her harekette ne olduğunu detaylarıyla anlatır. İdeal güzelliğe erişmek ve güzelliğin sosyal/kültürel/birleştirici standartlarını gerçekleştirmek için, kesimhanede bir parça et gibi düşünülen insan bedeninin vahşi kullanımını açığa çıkarır. Orlan’ın görsel olarak kanlı ve iğrenç sanatını sergilediği ameliyat sürecini izlemek oldukça acı vericidir”.⁴³

Dönüştürücü estetik operasyonlar geçiren Fransız sanatçı Orlan, sabitlenmiş kimliğin kısıtlamalarından kurtulmak için fiziksel varlığını değiştirir. Orlan, erkek bakış açısıyla güzellik standartlarının yeniden değerlendirmesi olarak ele aldığı “The Reincarnation of Saint Orlan” serisinde⁴⁴, sanat tarihinden ünlü sanatçıların eserlerinden kesitler alarak estetik cerrahi aracılığıyla kendi bedeninde yeni bir hibrit portre yaratır.



Görsel 85: Orlan, “Azize Orlan’ın reenkarnasyonu”, Performans, 1990

Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/419960733980563773/>

⁴³ A.g.e

⁴⁴ A.g.e

Avusturalyalı performans sanatçısı Stelarc'da cerrahi ve teknoloji yardımıyla kendi bedeninin verili kodlarını değiştiren sanatçılardan birisidir. 2007 yılında sol koluna yerleştirilen üçüncü bir kulakla bedenin öznenin arzusu doğrultusunda yeniden modifiye edilebileceğini göstermiştir:

“Stelarc ‘Koldaki Kulak’ için, canlı dokuya zararı olmayan, biyo-uyumlu bir yapıyla cerrahi implantasyon yaptırdı. Sol ön kolunda, derinin altında insan kulağı kıkırdağına benzer bir şekilde solur ve koluna enjekte edilen kök hücrelerle, bedenin, kolunda gerçekten yaşayan bir insan kulağı olduğunu hissetmesini sağlar. Üçüncü kulak, beden mimarisine kalıcı bir alternatif parça olarak tasarlanmıştır. Dünya çapında izleyiciler ile iletişim kurmak ve bütünsel akustik organ arayüzü olarak Wifi ile aktive edilecektir. Stelarc, dünyanın her neresinde olursa olsun, dinleyiciler onun kulağı ne duyuyorsa eş zamanlı olarak dinleyebilecekler”⁴⁵.



Görsel 86. Stelarc, “Koldaki Kulak”, 2007

Kaynak: <http://stelarc.org/?catID=20242>

⁴⁵ A.g.e.

Stelarc'ın ve Orlan'ın çalışmalarında da görüldüğü üzere, beden, yapıbozuma uğratılabilmekte ve yeniden kurgulanabilmektedir. Yeniden inşaaya açık bu beden formu için teknoloji, doğal yaratımın sınırlarını ortadan kaldıran ve alternatifler üretebilen yeni bir varoluş biçimini olanaklı kılmaktadır. Yaratılıştan gelen duyumsal bir eksik ya da evreni daha iyi duyumsayabilmek için bedenın olanaklarını teknoloji ile birleştirerek yeniden yapılandırmak oldukça heyecan vericidir. Kendisini bir 'siborg' olarak tanımlayan Neil Harbission, söz konusu durumun en ilginç ve sıradışı örneklerinden birisidir.

İngiliz siborg aktivist sanatçı Neil Harbission, akromatopsi (achromatopsia) olarak adlandırılan, bütün renklerin gri olarak algılandığı tam bir renk körlüğü hastalığı ile dünyaya gelmiştir. Fakat, 2004 yılından beri sibernetik bir üçüncü göz beden modifikasyonu yaratılmış ve 'renkleri duyabilme' yetisi kazanmıştır. 'Eyeborg' olarak adlandırılan bu cihaz sayesinde renk frekansı başın arkasına yerleştirilmiş bir çipe yollanmakta ve kemik iletimi sayesinde rengi 'duyabilmektedir'.⁴⁶

2002 yılından beri renkleri duyabilen Harbission için duyma organının görme organının yerine geçmiş olması normalleşmiştir. Başlangıçta notaların eşleştiği renkleri düşünmek zorundayken, bir süre sonra bu algı normal bir his haline dönüşmüş, hatta renkli rüya görmeye bile başlamıştır. Bu an yazılım ile beynin birleştiği andır çünkü rüyalarında elektronik sesleri yaratan yazılım değil, beyindir. Harbission bu gerçekleştikten sonra kendisini bir siborg (yarı robot) gibi hissetmeye başladığını ifade eder. Renkleri algılamasını sağlayan sibernetik cihaz artık vücudunun bir parçası haline dönüşmüştür. Sanatçı cihazın vücudunun bir parçası olduğu konusunda Birleşik Krallık pasaport görevlilerini de ikna etmiş ve elektronik bir cihazla görüntülenmiş fotoğrafın kullanılmasını izin vermeyen yetkililer, Harbission'ın eyeborg ile fotoğrafını kullanmasına izin vermişlerdir. Nihayetinde sanatçı insan görüşünün 360 rengi algılayabiliği bir duyuma ulaşmıştır. Sanatçının deyimiyle, insan görüşü yeterince iyi değildir. Çünkü etrafımızda algılayamadığımız ama elektronik gözün algılayabildiği

⁴⁶ <https://herox.com/news/147-the-worlds-first-posthuman-neil-harbisson-and-the>

daha fazla renk vardır. Harbission, renk sensörlerine kırmızı ve morötesini de ekler böylece insan gözünün göremediği renkleri de duyabilir hale gelir.⁴⁷



Görsel 87. Neil Harbission, “Elektronik göz ile Neil Harbission”, 2004

Kaynak: <http://www.rawscience.tv/cyborg-foundation/>

Harbission, insanın algılayamadığı şeyleri algılanabilir hale getirmek için 2010 yılında “Cyborg Foundation”ı kurmuştur. Bu kuruluş, insanların, teknolojiyi vücutlarının bir parçasıymış gibi kullanmaları ve duyularını genişletme konusunda onlara cesaret verir. Bütün insanları birer yarı-makine olmaya davet eder. Sanatçının ifadesiyle; bilgi duyularımızdan gelir ve duyularımız geliştirdiğimiz zaman daha fazla bilgiye sahip olma olanağını yakalarız. Sanatçı, TED’de yaptığı konuşmasını bir öneriyle tamamlar: “Cep telefonlarına yeni uygulamalar geliştirmek yerine bedenlerimiz için yeni uygulamalar geliştirdiğimizde hayat daha heyecanlı olacaktır”⁴⁸

Bugün, Stelarc ve Neil Harbission yaşayan en ünlü dokuz siborg litesinde yer almaktadırlar.⁴⁹ Bu sanatçıların yanında, bedenin olanaklarını teknoloji sayesinde geliştirmeye çalışan pek çok sanatçının da olduğu bilinmektedir.

⁴⁷ https://www.ted.com/talks/neil_harbisson_i_listen_to_color?language=tr#t-146947

⁴⁸ https://www.ted.com/talks/neil_harbisson_i_listen_to_color?language=tr#t-532034

⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=cwt110r4C-A>

1.2.6. Ne siyah Ne Beyaz: 21. Yüzyılın Beden İdealizasyonu: Melez

1980’li yıllarda dönemin politik hareketlerinin üzerinde durdukları konular, çoğu zaman “postmodern politika” başlığı altında anlaşılan toplumsal cinsiyet, ırk, etnik ve özne konumları politikasının bilhassa ağırlık kazanmasıyla sonuçlandı. Bunun bir sonucu olarak marjinal guruplar ve bireyler, kendi konumlarının özgüllüğünü dile getirebilmek ve öbür guruplarla ve bireylerle aralarındaki farklılıkları değerli kılabilmek için postmodern teoriye yaklaştılar. Aslında postmodern politika hem “kimlik politikası” hem de “farklılık politikası” bayrakları altında teorileştirildi. Farklılık politikası daha önceki modern politikada ırk, toplumsal cinsiyet, cinsel tercih ve etnik gibi ihmal edilmiş olan kategorilerle yeni politik guruplaşmalar bina etme projesi olarak ortaya çıktı. Kimlik politikası politik mücadeleler ve bağitlanmalar aracılığıyla politik ve kültürel kimliklerin inşa edilmesine yaslanan bir politikayı seferber etmeye çalışır (Best ve Kellner, 2011: 249)”.

Bu problematiklerin dahilindeki muhataplardan biri de siyahî bedendi: 19 yüzyılın en tanınmış fizyomicilerinden biri Samuel R.Wells’e göre tipik bir negronun keskin özellikleri vardı: “Huy olarak yavaş ve uyuşuk, fakat çok dayanıklı ve direngendir. (...) Beyinsel gelişim açısından ise şehvetli, tutkulu, sevecen, iyilik sever, uysal, taklitçi, adakçı, hurafeci, heyecanlı, patavatsız, kibirli, savurgan, kurnaz, kibar ve ilkesizdir. (...) İdealden ziyade gerçekte yaşar ve kafasını ne geçmişe ne de geleceğe takmadan şimdiki zamanın keyfini çıkarır. Zihinsel gelişim açısından bir çocuktur, bir çocuğun erdem ve kusurlarına sahiptir ve tıpkı bir çocuk gibi denetlenme, dsipline edilme, eğitilme ve geliştirilme kabiliyetine vardır (Leppert, 2002: 269)”. Wells’in görüşleri, ötekinin özelleştirilen ve aşağılanan bedenine dair çok etkili bir söylemin tamamen tipik özelliklerindendir.

Aksine, “beyaz” ırk tüm bu ön yargılı sınıflandırmaların dışında kalmaktaydı. Genetik kodları itibariyle her zaman akıllı olduğu tartışmasızdı. Şanslı ve ayrıcalıklıydı. Postmodernizmin ortaya koyduğu çoğulcu anlayış ve onun hoşgörölü yaklaşımı ise o döneme kadar var olmayan bir esnekliğı derinin renginin yeniden oluşumu üzerinden de kurmuştur. Melezlik 21. yüzyılın ideal beden imgesi olarak piyasaya sürölmüştür.

Modernizmin farklılıkları göstermekten hoşlandığı Monet'nin Olympia'sı ya da Yasuma Morimura'nın Monet'nin Olympia adlı eserine atıfta bulunarak 1990 yılında yaptığı "Portre" adlı çalışması eski cazibesini kaybetmiştir. Bedenin siyah ya da beyaz ırkla bütünleşen fiziksel özellikleri, tinsel yanıyla birlikte yeni bir beden formunda ustaca biraraya getirilebilmektedir. Yeni yaratımın manşeti, Time dergisinin 1993 Kasım ayı sayısının kapak resminde "Amerika'nın Yeni Yüzü" şeklinde sunulmaktadır.



Görsel 88. "Lupiya Nyong'o'nun portresi/50 Most Beautiful" People Magazin Dergisi Kapağı

Kaynak:

http://www.people.com/people/package/article/0,,20360857_20809287,00.html



Görsel 89. "Amerika'nın Yeni Yüzü", Time Dergisi Kapağı

Kaynak:

<http://content.time.com/time/covers/0,16641,19931118,00.html>

Kapakta, kısa bir yazı ile çok uluslu toplumda biçimlendirilmiş imaja dikkat çekilmektedir: "Bu kadının yüzüne iyi bakın. Birkaç ırkın karışımından bilgisayar aracılığıyla yaratıldı".⁵⁰

Farklı ırklara dair örneklerin bulunduğu kapak zemininin üstüne büyükçe bir imaj olarak yerleştirilen yeni bir "model"dir. Ne beyaz, ne siyah bir ten rengi, siyah ırka özel kıvrırcık fakat düzleştirilmiş saçlar, oval bir yüz, çok genişletilmemiş bir burun yapısı, orta kalınlıktaki dudaklar ile ne Amerika, ne Afrika, ne de Asya'nın ırksal özelliklerine ağırlık verilmeden homojen bir denge ile yaratılmıştır. Her ırka aynı mesafede durularak

⁵⁰ Time dergisinin kapağında yer alan ifade (Kasım 1993).

ve hepsinden biraz alınarak yaratılmış bu yeni imaj Amerika'nın yeni yüzü olmaya adaydır.

People dergisi ise, popüler beyaz ırktan aktristlerle birlikte, “en güzel” olarak yine popüler kültürün yeni yıldızlarından Lupiya Nyongo'nun portre fotoğrafına yer vermiştir. Çok yakın bir zamana kadar özgürlüklük ve eşitlik için savaşılan bir ırk, bugün bu sorunu aşmış ve hatta bir magazin dergisinde yüzyıllarca çatışma içinde olduğu bir sınıfın ötesine geçmiş olarak sunulmaktadır. Kapak resmiyle gösterilen şey sadece güzelliğe dair değişen normlar değildir. Değişen şey, siyasal iktidarın yüzyıllarca sahip olduğu ideolojisinin kabuk değiştirmiş olarak beden üzerinden sunulmasıdır. Pek çok postmodernist teorisyenin de belirttiği üzere, beden ile ilgili bir mesele doğrudan politik bir meseledir. Çünkü bedenle ilgili her yaklaşım doğrudan ya da dolaylı olarak siyasal iktidarın sahasında bir eyleme ya da oluşa işaret eder/karşılık gelir. Siyahlar arasında yaygın olarak başvurulan cilt beyazlatma yöntemiyle derinin renginin değiştirilmesi, daha güzel olmak ya da daha iyi hissetmekten öte/yanında görünüşte “öteki”nin olumlandığı yüzyılda hala kabul görme çabasıyla da ilgilidir. Bu durumda yine doğrudan siyasal iktidar ile bağlantılır. Her ne kadar istisani örneklerle ötekinin bedeni ideal örnek gibi sunulsa da, güzelliğe dair normlar yüzyıllar boyunca beyaz ırkla eşanlamlı olarak kurulmuştur. Bilgisayarla yaratılan “ideal” melez imajın aksine, popüler bir kült olan Micheal Jackson örneğinde/gerçeğinde de yaşanan budur.

1.2.7. Diana Arbus'un Aristokratları

“Bedene hakim olma, beden bilinci ancak iktidarın bedeni kuşatmasıyla elde edilebilmiştir”.

Michel Foucault

New York'lu varlıklı Yahudi bir ailenin kızı olan fotoğraf sanatçısı Diana Arbus “öteki”lerin bedenleri üzerinden yaptığı çalışmalarını “çağdaş antropoloji” olarak tanımlamıştır. Doğup büyüdüğü New York'un anonimliğinde, duyumsanan kişisel

korkuları, benlik bölünmelerini, cinsel belirsizlikleri, duygusal açlık ve kuraklıkları, kentin en karanlık köşelerinde yaşayan aykırı hayatları görüntüledi. Kamerası, toplum dışılar, dışlanmışlar, insanlığın geri kalanından ayrı düşmüş ruhsal ve fiziksel ucubeler üzerine (Turhanlı, 2004: 207) yani kendi döneminin ötekileştirilmiş kimlikleri üzerine yoğunlaşmıştır.

Arbus, sanatın olanaklarından fotoğrafı tercih ederek bedenler üzerinden öncelikle “normal” olan nedir? sorusu üzerine yoğunlaşmıştır. Kendi dünyasına da yabancı olan farklılıkları barındıran bedenler üzerinden giriştiği bu sorgulama Arbus için yeni sayılacak “diğerleri”nin dünyasına açılan bir kapı olmasını yanı sıra, beden üzerinden yapılan sorgulamalar için literatüre önemli katkıda bulunan çalışmalar olmuştur.

Arbus, ötekilerin bedenlerine dair gözlemlerini kaydetmek için sanatsal iade aracı olarak kamerayı tercih etmiştir: Arbus için “kamera, fiziksel olarak kapalı, kavramsal olarak uzak bir dünyaya giriş vizesiydi. Travestiler, çift cinsiyetliler, bedenleri baştan aşağı dövmeli sirk oyuncular, cüceler, devler, ikizler, üçüzler, hortlak gecesi kostümü içinde akıl hastaları, maskeli mongolyenler...doğuştan travmalılar, fantezilerini gerçek hayatta yaşayanlar... Arbus onlara mitsel bir boyut kazandırmıştır. Çünkü onlar ayrı düştükleri insanlığın bütün yükünü omuzlanmışlardır. İnsanlık trajedisindeki en ağır, en yorucu rolleri onlar oynamaktadırlar (Turhanlı, 2004: 209)”.



Görsel 90. Diane Arbus, İsimli, Fotoğraf

Kaynak:<http://erickimphotography.com/blog/2012/10/15/11-lessons-diane-arbus-can-teach-you-about-street-photography/>



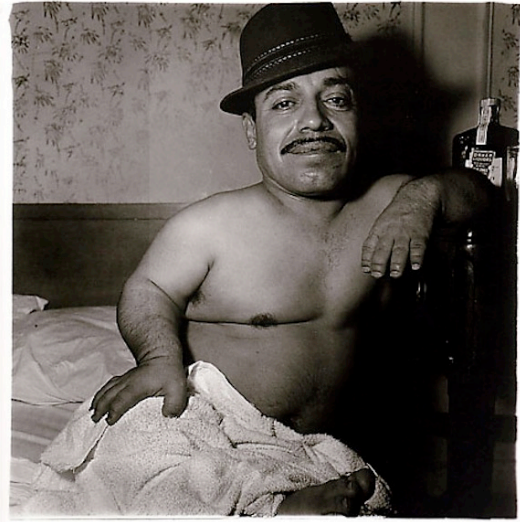
Görsel 91. Diane Arbus, İsimli, Fotoğraf

Kaynak:<http://erickimphotography.com/blog/2012/10/15/11-lessons-diane-arbus-can-teach-you-about-street-photography/>

Sanatçıya göre, toplumda, sınıf, ideoloji, ırk ya da cinsiyet dışında kalan sınıflandırmalar vardır. Fiziksel ya da zihinsel rahatsızlıkları olanlar, farklı cinsel yönelimlere ya da yaşam tarzlarına sahip olanlar hakim olan yapıyla çeşitli sebeplerle uzlaşım içinde olmayan kutsanmış ya da lanetlenmiş kişilerdir. Hakim olan sosyal gurubun dışında olmak öteki olmak ya da egemen ideolojilerle kavgalı olmak öteki olarak damgalanmak anlamına gelir.⁵¹



Görsel 92. Diane Arbus, İsimsiz, Fotoğraf
Kaynak:<http://erickimphotography.com/blog/2012/10/15/11-lessons-diane-arbus-can-teach-you-about-street-photography/>



Görsel 93. Diane Arbus, İsimsiz, Fotoğraf
Kaynak: <https://robertacucchiario.wordpress.com/2012/07/25/shock-art-and-diane-arbus/>

⁵¹ <http://www.americansuburbx.com/2012/07/diane-arbus-notes-from-margin-of.html>

Arbus, akıl hastanesinde yapmış olduğu fotoğraf çekimlerinden karelerde bu durumu göstermiştir. Toplumsal normlara uyum sağlayamayacak bu bireyler Foucault’nun belirttiği üzere modernliğin icadı olan bu ayrıştırıcı kurumlara kapatılarak denetime tabi tutulmaktadır. Bilindiği üzere, deliliğin bir hastalık olduğu fikri tarihsel olarak yeni bir fikirdir. 18. yüzyıla kadar deli, hasta statüsünde değildi (Foucault, 2003:50). Ruhsal bozuklukları nedeniyle “sıradışı” insanların bedenlerini konu edindiği düşünölen Arbus ile Foucault’nun akıl hastalıkları üzerinde değerdendirmeleri konusundaki çakışma ilginçtir. Bu kurumun aydınlanma ile aynı dönemde ortaya çıkmış olması, akklı merkeze alan dönemde toplumda zihinsel özellikleri bakımından farklılık gösteren bireylerin akıl hastaneleri gibi devletin yarattığı kurumda toplumdan yalıtılması ve onların bedenleri üzerinde bu sayede kurulan iktidar kontrolcü yapının inşa örneklerinden sadece biridir. Amerika’da 1960’lı yıllarda özgürlük söylemlerinin pek çok anlamda tartışıldığı ve mücadelesinin verildiği dönemde, yine Amerikalı bir sanatçının bedeninin ötekiliği üzerine tam da ötekileştirilenlerin bedenleri üzerinden işaret ediyor olması da dikkat çekici bir başka noktadır.



Görsel 94. Diane Arbus, “Sandalyede Maskeli Kadın”, 1970

Kaynak:<http://www.americansuburbx.com/2012/07/robert-coles-on-diane-arbus-and-eugene-smith-1977.html>

Var olan bu denetim biçimin varlığı Arbus'un çalışmalarıyla daha da görünür kılınmıştır. Diana Arbus; "eğer ben fotoğraflamazsam, fotoğrafladıklarımın hiç kimsenin göremeyeceği şeyler olduğuna gerçekten inanıyorum (Fineberg, 2014: 327) " demiştir.

"Arbus, bedenin ve toplumsal normların empoze ettiği, fakat ruhun karşı çıktığı cinsel stereotiplerin, kimlik ve rollerin alaycı ve kibirli bir biçimde geri çevrilişini belgelemiştir (Turhanlı, 2004: 215)". Sanatçı bu fotoğraflar aracılığıyla anlatmak istediğinin "kendi bedenimizden çıkarak bir başkasının kine girebilmenin olanaksızlığı" (Turhanlı, 2004: 214) olduğunu belirtmiştir.

Arbus'un bu açıklaması, 21. yüzyılda hala "öteki" üzerine yapılan tartışmaların nedenselliği ve sonuçsuzluğu konusunda bir cevaptır. Hoşgörünün ve empati duygusunun yetersizliği ya da gereksiz görülmesi nedeniyle birey sahip olduğu "bütünlüklü" bedenin "normal"liğinin keyfini sürmektedir. Ne modernizmin eşitleyici anlayışı ne de postmodernizmin çoğulcu yaklaşımı, ne de pratikte siyasal iktidarların üretmeye çalıştığı çözümler bu sorunsalın aşılmasını sağlamış ya da uzunca bir süre sağlayacakmış gibi görünmemektedir.

1.3. Ekonomik İktidar, Sanat, Beden

Marx ve Engels ekonomiyi tüm olguların merkezine yerleştirmiştir: Sınıflar, ekonomik terimlerle tanımlanmıştır; devlet, iktidarının icrasında ekonomik mücadelenin bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır, hukuki-siyasi ilişkilerle ekonomik ilişkiler arasında mükemmel bir örtüşme vardır. Engels'e göre, devletin ortaya çıkışı bile ekonomik sömürü ile gerçekleşir (Jessop, 2005: 39).

Tüm olguların merkezinde yer alan ya da oluşmasında belirleyici role sahip olan ekonominin iktidarının sanat alanında da belirleyici olması kaçınılmazdır. Sanayi devrimi ve dünya savaşlarının ardından yaşanan ekonomik iktidarın kıta değiştirmesi gibi unsurlar nedeniyle, sermaye ile birlikte sanatın da el değiştirmesinden ya da bir başka deyişle sanatta merkez kaymasından söz edilebilmektedir. Sanatın hamiliğini

üstlenebilecek kişi ya da kurumların var olması, entelektüel bir sanatsal birikimden ziyade, ekonomik gücü elinde bulundurabilmek ve yatırım yapabilmek ile ilgilidir.

Sanat tarihi literatürüne göz atıldığında, söz konusu iddianın örneklerinden biri oldukça tanındıktır: Ekonominin sanat ve sanatçı üzerindeki hakimiyeti söz konusu olduğunda en yaygın örnek Floransalı Medici ailesidir. Sadece Floransa ve Toskana bölgesinde değil, bütün İtalya ve Avrupa’da etkin olan saltanatın sahibi aristokrat değildir. Artun’a göre Mediciler, soylu olmamalarının açığını modern müze ve koleksiyon çıgırını açan girişimleri sayesinde kapatmışlardır. İspanya, Almanya ve Avusturya saraylarında nüfuz elde etmişler ve Fransız kraliçeleri sayesinde Louvre’un müzeye dönüşürülmesinde ve dünyadaki ilk çağdaş sanat müzesi Musee de Luxembourg’un kuruluşunda rol oynamışlardır. Mediciler etkili mevkilere geldiklerinde Rönesans kültürünün yayılmasını sağlamışlardır. Raffaello, Michalengelo, Leonardo gibi sanatçıları ekonomik anlamda destekleyerek tarihin zirvesine yerleştirmişlerdir ayrıca 1563 yılında ilk sanat akademisi olan Accademia dell’Arte del Disegno’nun kuruluşunda rol oynamışlardır (Artun, 2012: 8-9).

Bugün ise, ekonomik iktidarın rolü sadece ülkelerin siyasi gücünü değil kültürel alandaki varlığını da biçimlendirmektedir. “Çok uluslu kapitalizmin mantığı, kültürü ve kültür üzerinden gündelik hayatın her alanını teslim almış, sömürgeleştirmiştir. Bu durum, eleştirel mesafenin ve bu mesafede temellenen kültürel bir siyaset olanağının ortadan kalkması anlamına gelir. AB ve ABD’de kültür/sanat kurumlarının yönetimi profesyonel işletmeciler ve pazarlamacılar tarafından yönlendirilmektedir. Küratörler ve diğer sanat/kültür uzmanları ise bu kişilerin altında çalışmakta ve giderek söylem ve eleştiri coğrafyasından uzaklaşmaktalar. Böylesi bir yapılaşmada sanatçılar ancak koleksiyoncu, galeri, küratör uzlaşmasından süzülerek kurumlara ulaşabilmekte. Bu kurumların genel politikalarını ve içeriklerini de büyük koleksiyoncular ve sanata yatırım yapan şirketlerin temsilcileri belirliyor”.⁵² Ekonomik iktidarı elinde bulunduran devletin sanata ve sanatçınının üretimine olan müdehalesinin yakın tarihli örneklerinden

⁵² <http://www.ebenzin.com/sayi3/1.asp>

birisi Amerika’da yaşanmıştır. Üstelik bu örnek ülkenin ekonomik bunalım içinde olduğu bir dönemde Federal sanat Projesi adıyla gerçekleşmiştir.

1.3.1. Devlet Destekli Sanat: Federal Sanat Projesi

Amerika 1930’lu yıllarda Büyük Buhran (Great Depression) olarak adlandırılan ekonomik bunalım dönemi yaşamıştır. Ülkede milyonlarca insan aniden işsiz kalmıştır. Franklin Roosevelt’in devlet başkanı olduğu bu dönemde WPA (Work Progress Administration/ Work Project Art) 1935 yılında kurulmuş ve devlet işsiz kitleye iş olanağı yaratmıştır.

Toplumun her kesimindeki insanlar gibi, ülkenin yaşamış olduğu ekonomik krizinden sanatçılar da etkilenmişlerdir. Bu nedenle, WPA’nın kurulmasından kısa bir süre sonra Holger Cahill’in önerisiyle sanatçıları desteklemek üzere Federal Sanat Projesi (Federal Art Project, 1935-1943) oluşturulmuştur. Holger Cahill’in yönetici olarak görevlendirilmiş olduğu Federal Sanat Projesi, Amerikan tarihinde örneği olmayan, devletin sanatçıları birinci elden desteklediği ilk proje olma özelliğini taşımıştır.

Projenin iki amacı vardır: Kamusal binalar için sanat eseri üretmek ve işsiz sanatçılara iş olanağı sağlamak. Bunların paralelinde amaçlanan bir başka şey ise sanatın kitlelere kolayca ulaşmasını sağlamaktır. Bu nedenle devletin sanatı ve sanatçıyı desteklediği bu dönemde ortak kullanımın yaygın olduğu kamusal binalara göre eserlerin üretimi yaygındır. Bir yıl içinde 5.000’in üzerinde sanatçı, toplamda ise 3521 sanatçının yarısından fazlası WPA sayesinde devlet tarafından amaca uygun üretim yapmak üzere ekonomik olarak desteklenmiştir.

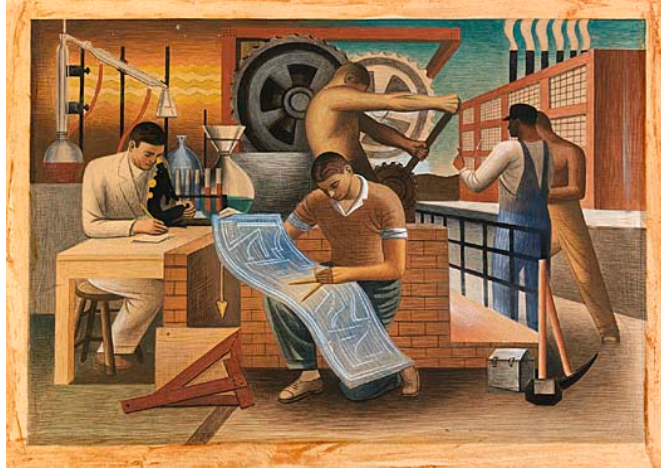
Ekonomik gücün kontrolünü elinde bulunduran en büyük birim olarak devletin sanatçılar üzerindeki kontrolü de bu dönemde ciddi ölçüde olmuştur. Desteklenecek sanatçıların seçiminde pek çok kriter vardır. Programa müracaat edenler hakkında ciddi ve detaylı bir araştırma yapılmıştır. Herhangi bir mal varlığına sahip olup olmadıkları, (ev, araba, isyeri, yada tahvil gibi yatırım araçları), ailesinde herhangi bir kişinin mal varlığının olup olmadığı, herhangi bir banka hesabında ya da farklı şekillerde

biriktirdikleri varlıkları olup olmadığı, sigortaları olup olmadığı gibi milyonlarca soru soruluyor ve yanıtların doğruluğu kontrol ediliyor. Evlerine gidilip yiyecek stoğu varmı ya da elbise dolaplarında durumlarını açacak değerde elbisleri varmı diye bile kontrol ediliyorlardı. Gizlice yaptıkları bir iş var mı ya da ailelerinden herhangi bir kişi gizlice destek sağlıyor mu diye de araştırılıyordu. Tüm bu aşamalardan sonra seçilen sanatçılar, üç farklı sektörde görevlendiriliyorlardı: Sanat eseri üretimi (resim, heykel, grafik ve duvar resimlerini içermekteydi), sanat eğitimi, sanat araştırmaları.

Bu dönemde, sanatçıların eser üretirken tamamen bağımsız değillerdir. Cahill, projeyi oluştururken, kendi çerçevesinde, sanat ortamında gördüğü bazı eksikleri gidermeye de odaklanmıştır. Ona göre, sanat, o zamana kadar sınırlı bir izleyici kitlesi için var olmuştur, bu nedenle sanatın sınırlarının genişletilmesi gerekmektedir; sanat sadece eğitilmiş ve varlıklı bir kesim için değil, herkes için doğuştan gelen bir haktır ve kitlelere sanattan keyif alma şansı verilmelidir. Bu nedenle sanatçıların büyük bir kesimine iş olanağı sağlanması istenmiştir. Sanatçıların hepsi yapıtları aracılığıyla -mükemmel bir derecede ya da değil- bir şekilde sanat ile gündelik yaşam arasında bağ kurmalıdır.

Tahmin edileceği üzere, Holger’a göre, eserler üretilirken öncelikli olan nokta üretilen eserin amaca hizmet ediyor olmasıdır. Bu düşünce “kullanışlı sanat” fikrinin karşılığıdır. FAP tarafından “Sanat sanat içindir” düşüncesi kesin bir biçimde reddedilir. İdeal olan bireysellik değil, kolektivizmdir (O’Connor, 1973: 18). Önemli noktalardan bir diğeri de Federal Sanat projesinin “yurttaş-sanatçı, toplum içindeki üretken işçileridir”⁵³ düşüncesini savunuyor olmasıdır

⁵³ (Harris, 1995: 9) .



Görsel 95. Seymour Fugel, “Endüstriyel Hayat”, 1941, Health and Human Services Building, Washington. D.C.

Kaynak: <http://www.artofseymourfugel.com/murals>

Bu anlayış, üretilecek eserlerin konusu bakımından da bir çerçeve oluşturmaktadır: Sanatçılara ısmarlanan eserlerin konusu, Amerika’dan manzaralar ve Amerikan kültürü, ulusalcılık, tarih, mitoloji, gündelik hayat olarak belirlenmiştir. Sanatçıların çoğu, şehirde, çiftlikte ya da fabrikada çalışan işçileri betimlemiş, cadde resimleri, binalar, işçi sınıfının olduğu bölgeler ve endüstriyel kültürün diğer yönlerini resmetmişlerdir. “Nü” gibi geleneksel konuların yasaklanmamasına rağmen, eserin halkla karşılıklı ilişkisi neden olarak gösterilmiş ve teşvik edilmemiştir. Fakat özellikle yönetimdeki ünlü insanların portreleri resmedilmiştir.



Görsel 96. Harry Stenberg, “İnşaatçılar” Litografi, 1935-36 , The British Postal Museum & Archive, Londra

Kaynak: <http://www.english.illinois.edu/maps/depression/artgallery.htm>

Eserin üretimine gelindiğinde, bu süreçte de sanatçı bazı sınırlılıklarla karşı karşıyadır. Eserler üretilmeden önce, sanatçısı tarafından taslaklar halinde denetleyici bir komisyona sunulmakta, onay alındıktan sonra uygulanabilmektedir. Örneğin, sipariş edilen bir duvar resmi ise, duvar resmini uygulama kapsamlı bir süreç olarak düşünülmüş ve sanatçının izlemesi gereken rota şu şekilde belirlenmiştir:

“Öncelikle, duvar resminin uygulanacağı bir gönüllü sponsora ihtiyaç vardır. Sanatçıya uygulama için genellikle hapishane, hastane, kütüphane ve okul duvarı verilirdi. İkinci olarak, sanatçı üzerinde hemfikir olunan bir konu seçmek zorundaydı. Üçüncü olarak potansiyel duvar resmi fikrini gösteren bir skeç başlangıç olarak yapılmalıydı ve son olarak bu skeçlerin uygunluğu kabul edilmeliydi ve ancak bu yorucu süreç tamamlandıktan sonra ressam duvar resmini uygulayabilirdi (Meltzer, 1976:69)”.

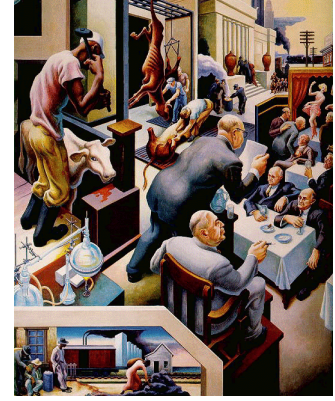


Görsel 97. Ben Shahn, Rooseveltu duvar resmi eskizi, Guvaj, 1936, Jewish Museum, NY
Kaynak: <http://www.english.illinois.edu/maps/depression/artgallery.htm>

Neticede, proje kapsamında bir çok sanatçıya devletten maaş ödenerek kamusal mekanlar için sanat yapıtı ismarlanmış; 1943 yılında sona eren projenin sonuçlarına göre 10 bin sanatçı kamusal koleksiyonlara giren yaklaşık 150 bin yapıt üretmiştir. Proje kapsamında özellikle hapishane, hastane okul gibi kamusal binalara yönelik binlerce duvar resmi (2.566 adet olduğu sanılıyor) de gerçekleştirilmiştir. Bu duvar resimlerinin bir kısmında meksikalı ünlü duvar ressamı Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros ve Jose Clemente Orozco'da çalışmış, hatta bazı sanat tarihçileri Amerikan sanatçıların yapıtlarında Meksika duvar resminin önemli etkilerinden söz etmişlerdir. Federal sanat projesinin yardımlarından yararlanan sanatçılar arasında, Arshile Gorky ve Jackson Pollock, Williem de Kooning, Marc Rohko gibi sanatçılar da vardır.



Görsel 98. Mark Rothko,
“Subway”, 51x76 cm, Tuval üzerine
yağlıboya, 1937
National Gallery of Art, DC
Kaynak:
<http://www.liveinternet.ru/users/4257562/post352012404/>



Görsel 99. Thomas Hart Benton,
“Avukat, çiftçi ve politikacıdan Kansas
City”, 1936
Missouri State Museum, Missouri, A.B.D.
Kaynak:[http://backthen-
magna.blogspot.com.tr/2010/07/art-gallery-
great-depression.html](http://backthen-magna.blogspot.com.tr/2010/07/art-gallery-great-depression.html)

Tüm bu uygulamaların sonucunda, 1943 yılında sona eren projenin sonuçlarına göre on bin sanatçı kamusal koleksiyonlara giren yaklaşık 150 bin yapıt üretmiştir. Proje kapsamında özellikle hapisane, hastane, kütüphane, okul gibi kamusal binalara yönelik duvar resimleri üretilmiştir. Bunun yanında, baskı resimler, posterler, heykellerde kamu koleksiyonuna giren diğer eserlerdir.

Oldukça fazla sayıda eser üretilmesine karşın projenin eleştirilen yanları da vardır. Pek çok eleştirmen için amerikan manzaraları, kültür ve tarihi olarak belirlenen seçilen konular “Amerikanın yeniden keşfi” anlamını taşımaktadır (Mc Donald, 1969: 422). Öte yandan, proje halk ve sanatçı bütünleşmesini savunmasına rağmen bu amacını gerçekleştirmede başarılı olmadığı projeye yöneltilen bir eleştiridir. Mc Donald’a göre, Federal Art Projesi’nde sehba resmi (tuval resmi) üzerine uygulamalar, sanatçı ile halkı bir araya getirmemiştir, sanatçıyla onun iç dünyasını biraraya getirmiştir ve diğer sanatçıların çalışmalarıyla ilgili bir birlik yaratmıştır (Mc Donald, 1969: 425).

Eleştirilen diğer bir konu, devletten destek alan bu sanatçıların eserlerini üretirken özgür olmadıkları konusundadır: Sanatçının bedeninin bir işgücü olarak ekonomik iktidar tarafından kurgulanmış olmasıdır. “Özgür sanat” söylemiyle Sovyetler Birliği’nin Toplumsal Gerçekçi sanat anlayışına karşı çıkacak olan Amerika’nın bir dönem sanatçının bedeni üzerinde finansal bir iktidarı kurup topluma hizmet eden sanat

anlayışını desteklemesi ironiktir. Toplumun en radikal kesimlerinden biri olan sanatçıların çalışma saatlerinin bile devletin programı aracılığıyla belirlenmiş olması, üretecekleri eserler konusunda bedenin bilişsel yanının kontrol altına alınması, kamusal mekanlara uygun öğretici niteliği olan eser üretmeleri için yönlendirilmiş olmaları komünist yönetimin Rusya’da ya da Nazi yönetiminin Almanya’da amaca hizmet eden sanat için sanatçının akıl beden birlikteliğini kurgulamasından ve denetlemesinden çok da farklı değildir.

1.3.2. Tüketim Toplumunun Sanatsal Karşılığı: Pop Art’ın Bedenleri

Federal sanat projesi ile başlayan ve sonrasında devam dönem Amerika için Soyut sanatında yükselişte olduğu bir dönem olmuştur. MOMA, Guggenheim gibi müzeler tarafından desteklenen bu sanat akımları Amerika ile özdeşleşecek bir sanat anlayışının doğmasına ve sanatın merkezinin Avrupa’dan New York’a kaymasına neden olmuştur.

Söz konusu merkez kaymasında, İkinci Dünya Savaşı’ndan her anlamda olduğu gibi, Amerika’nın ekonomik iktidarını sağlamlaştıran ülke olarak çıkması etkili olmuştur. Kapitalist sistemin tüketime odaklı anlayışının geliştiği bu dönemde sanat da bu değişimden payını almıştır. Pop art, tüketim kültürünün içinde yeşeren ve ondan beslenen bir akım olarak var olmuştur. Akım, 1950’lerde ve 60’larda ilk olarak İngiltere’de sonra ise Amerika’da etkili olmuştur.

“İngiltere ve Amerika gibi ülkelerde popüler kültürün uzun süren bir Endüstri Devrimi, makineleşme/sanayileşme, yeni çağın gereklerine uygun sosyal yapılaşma ve II. Dünya Savaşı sonrası yeni bir ekonomik yapılanma olan kapitalizmin bir neticesi olarak ortaya çıkmış olduğu gerçeğidir. Kısacası “Pop-Art, “Pop Kültürün” bir ürünüdür. Pop-Art’ın kapitalist yaşam tarzına karşı bir öz eleştirimi, yoksa onun sanat dünyasındaki meşrutiyetimi olduğu konusu tartışmaya açıktır. İngiltere’de doğup, Amerika’da yetişkinlik dönemini yaşamış olan Pop-Art akımı, dünyanın birçok diğer ülkesinde de, temeli kapitalist ekonomiye dayalı tüketim kültürünün gelişimine paralel olarak hızla yayılmış ve sanatçının özgün örnekler oluşturması için uygun zeminler hazırlamıştır.”⁵⁴

⁵⁴ <http://izlekler.com/pop-art-ve-biz-fatih-benzer/>

Akımın Amerika'daki temsilcilerinden birisi Andy Warhol'dur. Sanatçı, kendini ve sanatını, kapitalist sistemin yarattığı tüketim kültürünün bir başka ifadesi olan ekonomik iktidar ile çatışma içine girmeden var etmiştir. Warhol'a göre, para kazanmak da çalışmak da sanattır ve iyi pazarlama en iyi sanattır.

Gündelik olaylar sanatçı tarafından tekrara dayanan bir biçimde ve seri üretim yöntemlerinden biri kullanılarak kurgulanır. Trafik kazası, popüler kişilerin portreleri ya da Coca Cola'nın şişesi gibi çeşitli nesne konular tekrar mantığının içinde eş değer öneme sahiptir:

Warhol "makine olmak istiyorum" sloganının takibidir. Bu söz genellikle Warhol'un ve O'nun sanatının anlamsızlığını doğrulamakta kullanılır. (...) Dada'da stratejik olarak kullanılan bu kapitalist nihilizm, Warhol'da muğlak bir şekilde sergilenir. (...) Warhol eserlerinin aynı olmasını değil, tamamen aynı olmasını ister. Çünkü tamamen aynı bir şeye ne kadar çok bakarsanız, anlam sizden o kadar çok uzaklaşır ve kendiniz o kadar iyi ve boş hissedersiniz. (...) Tüylar ürpertici bir fotoğrafı tekrar tekrar gördüğünüzde artık hiçbir etkisi olmaz (Foster, 2009: 166).



Görsel 100. Andy Warhol, "Araba kazası", 268.9 x 416.9 cm, Tuval üzerine serigrafı, 1963, MOMA, NY

Kaynak: <http://www.moma.org/collection/works/79223>

Sanatçı, eseri üretim yöntemi ile kullanmış olduğu beden imgelelerinin kime ait olduğu ya da ne yaşadığı çok da önemli değildir. Tekrar sayesinde anlamın içi boşaltılır. Onun resimlerinde beden, kime ait olursa olsun çoğul anlamlara gönderme yapan bir işleve sahip değildir. Ne kadar ünlü olurlarsa olsunlar tüketim toplumu içinde zaten çoktan tüketilmişlerdir bu nedenle Warhol'un beden dahil ter türlü imgenin üretimiyle ilgili yaklaşımı içerisinde postmodern nihilizmi barındırmaktadır.

“Marilyn Monreo ya da Elizabeth Taylor’ı resmettiğimde günümüzün önde gelen seks sembollerini temsil ettiğim duygusunu taşıyorum. Ben Monreo’yu sıradan bir kişi olarak görüyorum. Monreo’yu böylesi şiddetli renklerle resmetmenin neyi simgelediğini sorarsanız, güzelliği simgeliyor derim, çünkü o çok güzeldi, güzel olan şeyleri de insan renklerle anlatılır. Monreo resmini yaptığım sırada ölüm sersini yapıyordum, bu resim de onun bir parçasıydı. Ama ölüm serisini yapmamın öyle yüce bir anlamı yoktu, yani ben resmettiklerimi yaşadıkları zamanların kurbanı olarak görmüyordum; herhangi bir nedeni yoktu yani, yüzeysel nedenlerden başka (Antmen, 2014: 167) ”



Görsel 101. Andy Warhol, “Yirmibeş Renkli Marilyn”, 208.3 x 168.3 cm, Tuval üzerine akrilik, 1962 , MOMA, NY

Kaynak: <http://themodern.org/collection/twentyfive-colored-marilyns/1137>

Yüzeysellik olgusu Amerikalı bir diğer Pop Art sanatçısı Lichtenstein'in eserlerinde de karşılaşılan bir durumdur. Sanatçı, eserlerini bire bir çizgi roman kitaplarından alarak aktarması, sanat yapma yöntemi olarak da son derece banal olarak algılanmış ve orijinallikten uzak bulunmuştur. Tüm bu negatif eleştirilere rağmen, Lichtenstein'in sanatını önemli kılan, onun "yüksek" sanat ile "düşük" sanat, "güzel sanat" ile "ticari sanat" ve hatta "soyut sanat" ile "figüratif sanat" arasındaki karşıtlıkları ve ayrımcılığı yıkmaya çalışmasından kaynaklanır.⁵⁵



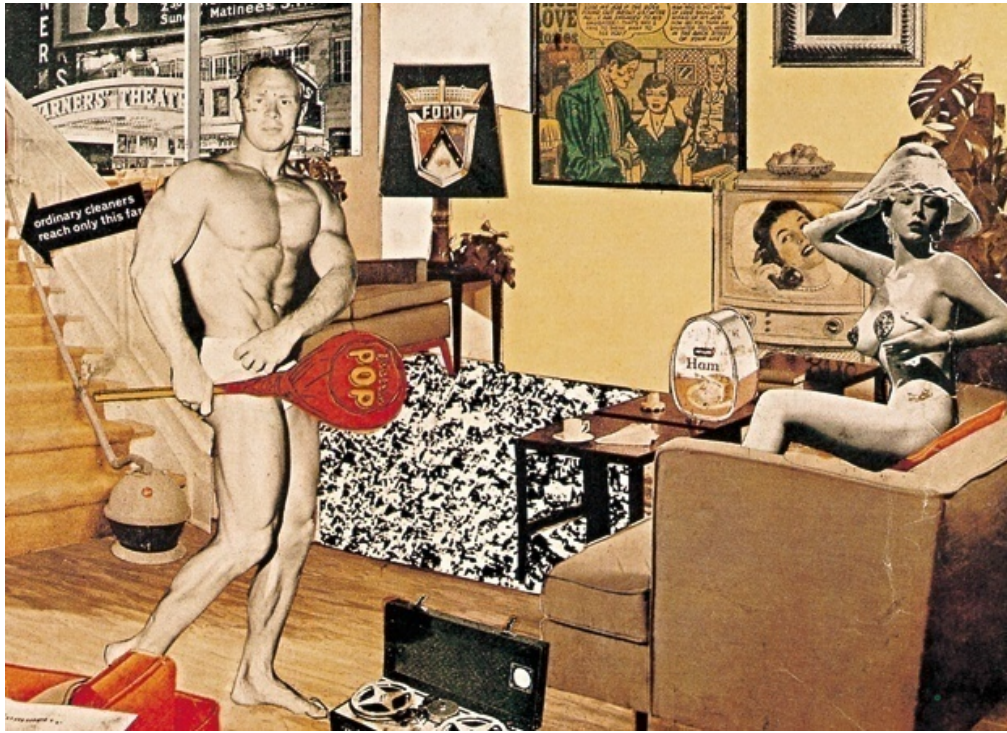
Görsel 102. Roy Lichtenstein, "Umutsuz", 111.8 x 111.8 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1963, Fine Arts Museum Basel, İsviçre
Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/roy-lichtenstein/hopeless-1963>



Görsel 103. Roy Lichtenstein, "Tabanca", 208.3 x 124.4 cm, Serigrafi, 1968, MOMA, NY
Kaynak: [www://moma.org/collection/works/80053?locale=en](http://www.moma.org/collection/works/80053?locale=en)

⁵⁵ <http://izlekler.com/pop-art-ve-biz-fatih-benzer/>

Warhol'un çalışmalarında tekrar ve renk gibi ögelerle anlamdan arındırılan beden imgeleri, Lichtenstein'in beden imgelerinin çizgi roman karakteri biçiminde kurgulanmasıyla gerçekleştirilir. Gösterilen imgenin beden ya da bir nesne olması veya konunun romantizm ya da şiddet barındırması, eleştirildiği üzere, anlamın yüzeysel olarak değerlendirilmesi durumunu değiştirmez. Tüm bu ögeler, sanatçının eseri yapılandırma biçimi nedeniyle eşit ağırlığa sahiptir. Tüketim kültürü içinde de bahsedilen konular, nesne ya da beden eşit öneme sahiptir. Varlıkları, kapitalist sisteme hizmet ettiği sürece ve onlardan kar elde edilebildiği sürece anlamlıdır.



Görsel 104. Richard Hamilton, “Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?”, 25x26 cm, Kolaj, 1956, TATE Museum, Londra

Kaynak: <http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2011/september/13/richard-hamilton-father-of-pop-art-1922-2011/>

Amerikan Pop Sanatı'nın yüzeyselleştirilmiş imgelerinin aksine, İngiliz sanatçı Richard Hamilton için durum farklıdır. “Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?” adlı çalışma 1956 yılında Londra'daki Whitechapel Galerisi'nde açılan “İşte Yarın” (This is Tomorrow) sergisinde yer alan bir kolajdır. Hamilton, eserin, serginin içeriğine uygun olarak eserinin didaktik bir yön içerdiğini ifade etmiştir. Çünkü “İşte

Yarın” sergisi, savaş sonrası İngilteresi’nde şekillenmeye başlayan çeşitli değişimleri özetleme girişimindedir.⁵⁶

Hamilton’un eseri de bu değişime işaret eden imgeleri bünyesinde barındırır. Tüketim kültürüne ilişkin pek çok popüler imge bir araya getirilmiştir. Bununla birlikte beden, resimde en dikkat çekici imgelerdir. Kadın ve erkek bedenine ilişkin sanatçı tarafından yapılmış olan seçimler tam da Baudrillard’ın “çağın en güzel tüketim nesnesi” olarak ifade ettiği bedeni örneklemektedirler. Her iki cinsiyetin beden formları çağın idealleştirdiği, çeşitli kozmetik tekniklerle yarattığı ve sonra da vitrine çıkardığı, hemen herkesin görmekten hoşlandığı örnekler olarak karşımızda durmaktadır. Ekonomik iktidarın gücü, tüketim toplumunun her alanı ve yapısı üzerinde izlerini barındırmakla birlikte, en açık işaretlerini ve etkilerini resimde de görüldüğü üzere beden üzerinde somutlaştırmaktadır.

1.3.3. Beş Para Etmez Bedenden Yatırım Aracı Olan Performatif Bedene

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra Avrupa ve Amerika’da ortaya çıkan Performans Sanatı ve sonrasında Happeningler, müze ve galeriler gibi kurumların bünyesinde sahip oldukları ekonomik güç sayesinde anlam kazanan sanata karşı çıkmışlardır. Fotoğraflarla ya da video aracılığıyla sabitlenen sanatsal aktiviteleri ile sanat kurumlarının yarattığı piyasanın karşısında olmuştur. Hammaddede olarak bedeni kullanan söz konusu sanat hareketlerin malzeme seçiminde, bu karşı duruşun egemen iktidara karşı var olması etkili olmuştur.

Beden, sanatsal eylemini ya da üretimini üzerinde barındırmış, piyasaya sürülebilecek, satılabilir bir meta sunmamıştır. “Performans, sanatı piyasanın elinden alarak yenileme denemesi olarak da anlaşıyordu: Ortada satın alınacak bir şey, para kazanılacak bir şey yoktu (Saehrendt ve Steen, 2014: 36)”. Ekonomik karşılığı olmayan, üzerine yatırım yapılamayacak, finanse edilemeyecek bir nesne olarak beden pek çok performans sanatçısının ifade aracı ve sanatın temel nesnesi olarak kullanılmıştır. Bedenin bu

⁵⁶ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-just-what-was-it-that-made-yesterdays-homes-so-different-so-appealing-upgrade-p20271/text-summary>

anlamda kullanımı Performans Sanatı daha ortaya çıkmadan Berlin Dadacıları'nın performansa yönelmeleri ile başlamıştır.



Görsel 105. George Grosz, Berlin’de Dada performansı sırasında, 1918

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/you-nourish-yourself-everything-you-hate>

Dadacıların ardından onlardan ilham alan 1956-1972 yılları arasında Avrupa’da etkinlik göstermiş Situasyonist Enternasyonal’de kapitalizm karşıtı gösterileriyle sahnede yerini almıştır. Dünyanın değişmesi gerektiğini düşünen gurup, bu değişimin kapitalizmin dayattığı yaşam tarzının değişmesiyle mümkün olacağına inanmıştır. Situasyonistler “onları çevreleyen gelişmekte olan kapitalist dünyayı büyük ölçüde eleştiriyorlardı ve tüketim mallarının promosyonuna ve bu ürünlerin vaat ettiği “yüksek hayat standardına karşı ciddi bir hoşnutsuzluk duyuyorlardı (Mathews, vd. 2008: 34)”.

“Situasyonist Enternasyonal’in (SE) ilk müdahalelerinde de, Dadacı seleflerindeki gibi, kapitalist yabancılaşma ve sömürü ilişkilerini yeniden üreten koşulların işleyişini bozmak için performatif taktikler kullanılır. (...) İlk SE üyeleri estetik deneyimin piyasa ve kültürel sermaye güdüsü tarafından ele geçirilmesi olarak algıladıkları süreçlere öfkeliydiler. 1958’de Debord’un da dahil olduğu bir gurup, Belçika’da toplanacak Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Kurulu toplantısını sabote etmeye karar verir. Sanatı kurumsalaştırdığı ve ticarileştirdiği gerekçesiyle etkinliği protesto etmişlerdir (Kanngieser, 2015:102-103)”.

“Beden Sanatı”, “Fluxus”, “Aksiyon” gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş 1970’lerde bir tür olarak kabul edilmiş Performans Sanatı (Antmen, 2014: 219) ile sanatçının bedeni doğrudan kullanımı yaygınlık kazanmıştır.

Performans araştırmacılarının en saygıdeğer isimlerinden bir tanesi olan Peggy Phelan, 1970’lerde Chris Burden, Vito Acconci gibi Amerikan performans sanatçılarının kendilerini sanat pazarının metalaştırma durumuna karşı olduklarını ifade etmiştir.⁵⁷

Performans Sanatı’nın ilk örneklerini sunan ve sanatın elitizmden uzak olup olamayacağını sorgulayan Chris Burden’in, 1971 yılında arkadaşına kendine ateş ettirerek gerçekleştirdiği “Shoot” (Atış) adlı performansının ya da 1974 yılında kendisini bir Volkswagenin arkasına çivileterek sergilediği “Trans-Fixed” adlı performansının ekonomik karşılığı o hayal edilemezdi. Peggy Phelan’ın da ifade ettiği üzere sanatçının böyle bir kaygısı da yoktu.



Görsel 106. Chris Burden, “Shoot”,
Performans, 1971
Kaynak: www.openculture.com



Görsel 107. Chris Burden, “Trans-fixed”,
Performans, 1974
Kaynak: <http://wtfarthistory.com/post/14868420227/crucified-on-a-volkswagen-beetle>

⁵⁷ <http://www.brooklynrail.org/2010/03/express/outperforming-capitalism>

Bugün ise performans sanatı ortaya çıkış amacından uzaklaşmıştır. Performans gösterileri müze ve galerilerde ön bilet satışı yapılarak izlenir hale gelmiş, performansa dair fotoğraf, video gibi kayıtlar performansın sonrasında yeniden gösterime ve dolayısıyla kar amacıyla sunulmak üzere baştan planlanır hale gelmiştir. Bedenin sermayeye nasıl dönüştürüldüğüne dair en çarpıcı örneklerden bir tanesi Marina Abramoviç ve MOMA (New York Modern Sanatlar Müzesi) işbirliğiyle 14-31 Mayıs 2010 tarihinde sunulmuştur. “Sanatçı Burada” (“The Artist is Present”) adlı performans, nasıl ustaca sanatçının bedeninin bile bir metaya dönüştürülebileceğinin örneklerinden biridir. Performansların videoları ya da fotoğrafları ile müzelerin arşivinde çoktan yer bulmuş kayıtlar yerine sanatçının bedeninin canlı kanlı bu uzun soluklu gösterimi, müze yönetimi için de heyecan verici bir keşif olmalıdır.



Görsel 108. Marina Abramoviç, “Sanatçı Burada”, Performans, 2010

Kaynak: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/images/what_is_perf.jpg

Abramoviç “Sanatçı Burada” adlı performans için sanatçı bir masada 600 saat oturacak ve ziyaretçiler onun karşısındaki sandalyede istedikleri kadar uzan süre oturabileceklerdir.⁵⁸

⁵⁸ <http://www.brooklynrail.org/2010/03/express/outperforming-capitalism>

İzleyiciler, her gün performanstan saatler önce MOMA'nın girişinde biletlerini almış bir şekilde uzun kuyruklar oluşturmuşlar, kimileri gecedan sabaha kadar müzenin önünde beklemişlerdir. 20 dolar ödeyerek bilet almış izleyiciler müze açıldığında guruplar halinde müzeye alınmışlardır. İzleyicilerden bazıları katılımcı olarak sanatçının karşısında oturma, yani onun sahasına ulaşma ayrıcalığına sahip olmuştur. Sanatçı-katılımcı karşılaşması sırasında sözlü diyalog gerçekleşmemiş, sadece göz teması kurulmuştur. Abramoviç'in retrospektif sergisinin parçası olan bu performansın sonunda müzenin ziyaretçi kitlesi 850.000 kişiden daha fazla rakama ulaşmıştır.

Kapitalizme bağılı olarak gelişen tüketim kültürü içinde metaya dönüştürülemeyecek bir şeyin varlığından bugün neredeyse söz edilemez. Sanatçı da tüketim kültürüne hizmet etmektedir. Bu noktada sanatsal üretim malzemesi olarak kapitalist sisteme karşı duran performans sanatçısının bedeni de bugün bakıldığında naif ve oldukça samimi görülebilecek amacından ve duruşundan uzaklaşmıştır. Performansın nesnesi beden, geleneksel malzemeyle üretilmiş satılabilir sanat eserinden farksız konumdadır. Onun tekilliği çeşitli medyalar aracılığıyla çoğaltılır ve piyasada dolaşıma girebilir durumdadır.

1.3.4. Post-Fordist Sistemde Yaratıcı İşgücü Olarak Sanatçının Bedeni

Post-Fordizm; tüketim taleplerini karşılayabilmek için üretimin esnek bir modelde yerine getirildiği, işgücü ve makineleşmede esnek uzmanlaşmanın sağlandığı, bilgi ve iletişim teknolojilerinin üretimde yaygın olarak kullanıldığı bir üretim ve birikim rejimidir.

Baskın Post-Fordist ekonomi içinde –değişken çalışma saatleri, yüksek düzeyde hareketlilik, aşırı iletişim ve esnekliğin yanı sıra yaratıcılık ve performans önceliğinin damgasını vurduğu bir ekonomide– sosyal ortam, son derece işlevli bir toplumsal örgütlenme biçimidir.⁵⁹

⁵⁹ <http://www.e-skop.com/skopdergi/sanat-ortami-ekonomik-somuru-icin-mukemmel-bir-uretim-modeli-mi/1305>

Bu yeni ekonomik yapı içinde sanatçının rölü de farklılaşmıştır. “Mesela, bir zamanlar toplum dışı bir bohem olarak görülen sanatçıya Post-Fordist ekonomide yaratıcı işçinin modeli gözüyle bakılıyor.(...) Bu ekonomik yapı içinde sanatçının piyasaya sunulmaya hazır olması ya da kendini pazarlayabilmesi için sahip olması gereken kriterler de belirlenmiş durumdadır: “Sosyolog Luc Boltanski ve Eve Chiapello’ya göre, yönetsel [*managerial*] söylem son yirmi yıldır bir zamanlar sanatsal kişilikle ilişkilendirilen tavırları ve vasıfları teşvik ediyor: özerklik, kendiliğindenlik, yatay etkileşime girebilme kabiliyeti [*rhizomorphous capacity*], eski işbölümüne özgü keskin çizgilerle tanımlanmış uzmanlaşmanın tersine, aynı anda birden fazla işi kotarabilme yeteneği, esprili olmak, başkalarına ve yeniliklere açıklık, her daim erişilebilir olmak, yaratıcılık, öngörülü sezgi, farklılıklara yönelik bir hassasiyet, yaşanmış deneyime kulak vermek ve her çeşit deneyime açıklık, gayri resmîyetten hoşlanmak ve birebir ilişkiler kurmanın peşinde olmak”.⁶⁰

Yani ekonomik sisteme göre okunduğunda, sanatçıdan üretim sistemine tam olarak adapte olması beklenmektedir. Ekonomik iktidarın cazibesi ve ona sahip olmanın sanatçı bireye getireceği güç dikkate alındığında, sistemin bu talebine karşılık vermek sanatçı için memnuniyettir. Çağdaş sanatın en önemli figürlerinden Damien Hirst, Jeff Koons ve Takashi Murakami bu memnuniyeti yaşayanlardan sadece birkaçıdır.

Warhol’un çizdiği yoldan ilerleyen bu sanatçılardan Koons, “1980’lerdeki erken dönem eserlerinde sanat sergisi ile meta teşhirinin çakışmasından faydalanmıştır. Fakat Koons’un taraftarlarına göre sanatçının kitch ya da pornografik imgeleri içeren eserleriyle, sadece bir meta teşhiri yapmamakta, toplumun panoramasını gözler önüne sermektedir”.⁶¹

Koons, canlı porno gösterileriyle, dergi fotoğraflarıyla ve rol aldığı, yapımcılığını üstlendiği filmleriyle ünlenmiş Macar asıllı İtalyan La Cicciolina adıyla bilinen medya yıldızı Ilona Staller ile kısa süren (1991-1992) evliliğini merkeze alan eserlerden oluşan bir sergi hazırlamıştır. Staller aynı zamanda İtalya parlamentosunun

⁶⁰ <http://www.e-skop.com/skopdergi/cagdas-sanatin-mecrasi-piyasa/2607>

⁶¹ A.g.e

milletvekillereindendi. (...) Koons, evliliklerini ve birlikteliklerine dair mahrem anları “Cennetten Çıkma” başlığı altında topladığı eserlerine taşıdı (Barrett, 2015: 68).



Görsel 109. Jeff Koons, “Cennetten Çıkma”, 317.5 x 690.9 cm, Litografi billboard, 1989

Kaynak: <http://www.jeffkoons.com/artwork/made-in-heaven>

Koons ve eşinin, porno filmelerinden devşirilmiş imajlara benzeyen provakatif beden imgeleri sanatçının birincil elden kapitalist sisteme hizmet eden ama bir taraftan da kendi reklamını yaparak o sistemin içinden karını arttıran bir sanatçının örneğini sunmaktadır. “Cennetten Çıkma” serisinde pazarlama, Koons’un reklam zekasıyla, sanatçının ve eşinin beden imgeleri üzerinden yapılmıştır. Böylece üretimler, her koleksiyonerin kolay kolay sahip olamayacağı birer “sanat eseri” ne dönüşmüştür. Öte yandan, sanatçının teşhir ettiği özel hayatının reklama dönüştürülmüş biçimi, ürettiği diğer eserlerin de sanat pazarında yer bulmasına olanak sağlayan bir strateji gibidir.

“Koons ticari başarı arzuladığını kabul ediyor. Kendisi Wall Street’te çok başarılı bir borsacı ve kazancı da sanatına yatırım yapmasına olanak sağlıyor. Artforum ve Art in America gibi sanat dergilerinde kendisiyle, eserleriyle ilgili tam sayfa tanıtımlar çıkartıyor, kendisini Hollywood ya da Madison Avenue’dakilere pazarlıyor: Mümkün olduğunca bir sanat starı olmak istiyorum. Eserlerimin büyük paralar karşısında satılması hoşuma gidiyor (Barrett, 2015: 74)”.

Sadece kendi bedeni değil, starların beden imgeleri de Koons’un pazarlamak üzere ürettiği yapıtların temel malzemelerinden birisi olmuştur. Michael Jackson gibi popüler kültürün tartışmasız en güçlü temsilcilerinden biri, parlak renklerle boyanarak “Banality” serisi içindeki yerini almıştır. Kitch bir biblo olarak da değerlendirilebilecek

pop ikonunun heykeli, Jackson'ın da temsilcisi popüler kültür açısından değerlendirildiğinde tam da olması gereken biçimde ve market ya da müze de olması yadırganmaksızın, hak ettiği gibi her şekilde piyasanın içindedir ve ulaşılabilir.



Görsel 110. Jeff Koons, “Michael Jackson and Bubbles”, Porselen, 106.7 x 179.1 x 82.6 cm, 1988

Kaynak: <http://www.jeffkoons.com/artwork/banalities/michael-jackson-and-bubbles>

İngiliz sanatçı Damien Hirst'de -Koons kadar kötü bir şöhrete sahip olmasa da-, başarıyı, sanatı, tasarımı ve parayı başarılı bir şekilde birleştirerek yakalayan bir diğer sanatçıdır. Koons gibi, bir fabrikayı andıran bir atölyede birçok asistanla birlikte çalışan sanatçı, Warhol'un pazarında kendisine büyük yer edinmiş sanatçılardan biridir.



Görsel 111. Damien Hirst, “Tanrı Aşkına”, Platin, Elmas, Diş, 2007, White Cube, Londra

Kaynak: <http://www.damienhirst.com/news/2015/ftlog-astrup>

Hirst, 2007 yılında Warhol tarafından açılan alanı genişleterek bir insan kafatasının platin dökümünü 8.601 pırlanta ile döşemiştir ve çalışmayı (Tanrı Aşkına/For the Love of God) 100 milyon dolara satmıştır. Sanatçının amacı o güne kadar yapılmış en pahalı sanat eserini yapmaktır. Londra'daki sanat simsarı, görüşünü belirtmek için sanat tarihçisi Rudy Fuchs'tan alıntı yaparak, kafatası “çürümeye karşı zafer ilan eder. Aynı zamanda ölümü sınırsızca daha da merhametsiz bir şey olarak temsil eder. Bir vanitas sahnesinin gözyaşlarıyla dolu hüznü ile karşılaştırıldığında, pırlanta kafatasının kendisi zaferdir” açıklamasında bulunmuştur (Fineberg, 2014: 519).

Sanat simsarının açıklaması, sanatın bir göndermesi olmadan sanat eseri niteliğine sahip olamayacağına inanmış sanat alıcısını boşuna ikna çabası gibi görünmektedir. Eserin ifade ettiği yegane gerçek pek çok farklı iş kolu ile krallığını kurmuş ve en zenginler arasında yer alan Hirst'in gövde gösterilerinden biri gibidir.

İktidar hangi biçimiyle olursa olsun varlığını öncelikle beden üzerinde hissettirir. Dışavurumlar, engellenemeyen bu hegemonyanın birer yansımasıdır. Koons ve Hirst gibi kapitalist üretim sistemi içinde bulunan sanatçılar da sanatsal üretim süreçlerinde ekonomik iktidarı leyhlerine kullanıyor gibi görünseler de, bu pozitif alanın yarattığı bir negatif durum da söz konusudur. Post-fordist üretim sistemi görünüşte fordist üretim sistemine göre daha esnek ve özgürlükçüdür. Her biri kendi “fabrika”sına sahip olan sanatçılar da, kendi atölyelerinde bireysel üretim yapma zahmetine girmek zorunda kalmadan post-fordist üretimin yaratmış olduğu rahatlığın, seri üretim ve yüksek kar marjının keyfini sürebilirler. Öte yandan işaret edilen negatif yan, sanatçının bedeninin, sanatçı işgücü olarak, kendisinin de dahil olduğu kapitalist sistem içinde geçici hazlar uğruna tüketilen bir nesne olduğu gerçeğidir.

SONUÇ

Araştırmada, sınırları oldukça geniş olan, hatta Foucault'nun "İktidar her yerdedir." söyleminin çerçevesinden bakıldığında, sınırsızlığı ortada olan "İktidar" kavramının kısmen sınırları çizilmeye çalışılmıştır. Dinsel, siyasal ve ekonomik olarak belirlenen bu sınırlandırma, sanat tarihsel skaladaki etkisi ve beden kavramıyla olan bağlantısı göz önüne alınarak belirlenmiştir.

İktidar tek başına bile tanımlanması zor bir kavramdır. Antik uygarlıklar döneminden başlatılan araştırmada, günümüze yaklaşıldıkça, iktidar kavramı tanımlanması daha zor ve sınırları giderek belirsizleşen bir hal almaktadır. Bu nedenle her ne kadar araştırmada iktidar biçimleri dinsel, siyasal ve ekonomik olarak üç ana başlık altında tartışılrsa da, bu sınıflandırma elbette, kesin çizgiler içermemektedir.

Çok uluslu kapitalizm çağında tek bir iktidar merkezi göstermek zorlaşmıştır. Fakat araştırmada, ele alınan iktidar biçimleri arasında ekonomik iktidarın bugün diğer iktidar biçimleri üzerinde etkisinin fazlaca olduğu ve bu durumun siyasal ve kültürel politikalar üzerinde belirleyici olduğu görülmektedir. Küreselleşen dünyada gelişmiş ya da gelişmekte olan ülkeler için dinsel iktidarın tek başına bir iktidar biçimi olarak var olamayacağı görülmekle birlikte, siyasal ya da ekonomik iktidar için bir ayrışmadan da söz edilememektedir. Artık siyasal iktidarın tüm diğer iktidar biçimlerini kapsayan bir güce sahip olduğunu söylemek zordur. Aksine ekonomik iktidar, siyasal iktidar üzerinde belirleyici bir güce sahiptir ve birlikte oynadıkları rol, ülkelerin kaderini belirleyebilmektedir. Bakıldığında, bugün dünyanın süper güçleri ekonomik iktidarı elinde bulunduran ülkelerdir.

Beden kavramı ise sanatsal bağlamda iktidar kavramıyla birlikte değerlendirildiğinde özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra üzerinde çokça tartışılan bir konu olmuştur. Sosyoloji, felsefe gibi alanların içinde öncelikli konulardan biri olan beden postyapısalcı düşünürlerin çalışmaları ve feminist teorisyenlerin araştırmaları ile geniş perspektifte

analizi yapılan bir konu olmuş, sanat da bu alanların sunduğu verilerden beslenmiştir. Aydınlanmaya kadar ruh-beden düalizmi içinde ikinci sınıfta yer alan beden, söz konusu alanlardaki araştırmalar sayesinde üzerinde düşünülen çok yönlü olarak tartışılan akademik çalışmaların da konusu olagelmektedir. Modern dönemde de akıl-beden ikilemi içinde iktidar tarafından “yabancılaştırılmış” beden, postmodern dönemle birlikte kısmen bir bütün olarak kabul görmeye başlamıştır denebilir. Fakat bu kabulün “kısmi” olduğunu yinelemek gerekir. Çünkü, kapitalizmin yaratımı olan tüketim toplumunun tarihi yenidir ve beden bu defa bilişsel ya da fiziksel olarak ayrıma uğratılmadan bir bütün olarak “çağın en güzel tüketim nesnesi” olarak sahnede yerini alır. Postfordist üretimin mantığı ise bu durumu sanatçının bedeni üzerinde bile göstermektedir. Sanatçı, yaratıcı işgücü olarak kurgulanmıştır ve sisteme hizmet eder durumdadır.

Sosyal yaşamdaki göstergeler o yaşamın bir parçası olan sanata da sinmiştir. Fakat bu göstergeler sanattan önce gündelik yaşam üzerinden etkilerini görünür kılar. Kapitalist toplumun en karmaşık örneklerinden birini sunan Amerika Birleşik Devletleri’nde sadece sanatsal üretimler ve bunların pazarlanmasıyla ya da sistemin sanatçının bedeni üzerindeki yaptırımıyla gözlenmez; söz konusu olan, deneyimleme fırsatı yakalanan gündelik yaşamda da tüketim mantığının her alana sindiğidir. Gözün alabildiği her yerde karşılaşılan ve sizi içine çeken devasa reklam panoları ve televizyonları, lüks mağazaların bulunduğu ve fahiş fiyatlı ürünlerin kolayca alıcı bulduğu caddeler ve aynı cadde üstünde yer alan Mc Donalds gibi sözde ülke politikasının eşitleyici yanının sembolü olan fast food restoranları bir evsizle bir milyoneri aynı lezzetle buluşturabilen ve kapitalizmin çelişkisini onların bedenleri üzerinden gösteren bir yapıya sahiptir.

Ekonomik iktidarın tüm örnekleriyle tüketimi dayatan mantığıyla keyfini sürdüğü böylesi bir toplumsal yapı içinde –ortaya çıkış yıllarında olduğu gibi –tüketilebilecek ya da pazarlanabilecek bir şey üretmemek için bedeni ortaya koyan Performans Sanatı’nı hem de seri üretim ve pazarlama mantığıyla sistemle uzlaşım içinde kendini pazarlayan, ve bunu normalleştiren Pop Art gibi örnekleri barındırması normaldir.

Sonuç olarak, Antik çağdan günümüze kadar izlenen rotada gözlemlenen, dinsel, siyasal ya da ekonomik hangi biçimiyle olursa olsun iktidarın bedenlere işlediği, onu değiştirdiği ve dönüştürdüğü, varlığını “beden” üzerindeki uygulamalarıyla görünür kıldığıdır. “Beden” iktidarın yaptırımlarının en açık biçimde gözlemlenebileceği bir “mekan”dır.

İktidar, bir mekan olan bedenler üzerindeki tahakkümünü yarattığı kategorileştirmelerle de görünür kılar. Toplumsal cinsiyet kalıpları ya da rollerinin varlığı da iktidar tarafından bedenler üzerinde yaratılan kategorileşmelerin görünür halleridir. Kadın ya da erkek cinsiyetinin içine hapsedilen ve ona uygun roller oynaması beklenen beden, eğer sergilediği roller kendi arzusu dışındaysa, varlığını iktidarın arzularına göre şekillendiriyor demektir. Teknolojinin bedene içkinleşerek yarattığı post-human modeli olarak siborg bedenlerin ise toplumsal cinsiyet problemi dışında bir kategoride var olduğu bilinmektedir. İktidar tarafından yaratılmış hiyerarşik bir kategorileştirmeye maruz kalan beden ile post-human beden önerilerini uygulamaya dahil eden bilinç arasındaki kavrayış farkı, daha açık bir ifadeyle cinsiyet ve toplumsal cinsiyete dair tabular öncelikle değişmesi gereken konular olarak dikkat çekmektedir. Bu değişim ve bedene ilişkin farkındalık geliştiği zaman iktidarın yaptırımlarından tamamen kurtulmak mümkün olmasa bile, geçici özgürlük alanları yaratmanın mümkün olabileceği düşünülebilir. Araştırmada verilmiş pek çok sanatçı ve yapıt örnekleri ile de görüldüğü üzere, iktidarın yaptırımlarının en sert olduğu dönemlerde bile, yaratıcı özne, sanat yoluyla kendisine kısmen özgür bir ifade alanı açabilmiştir.

Negatif anlamdaki iktidar söylem ve eylemlerine karşı alternatif önermelerle ‘var’ olabilmek ancak sistemin içinde yer alarak ve onu iyi analiz ederek mümkün olabilir. Mikro düzeyde de olsa birer parçası olunan ve kopuşun mümkün olmadığı kuşatıcı iktidar ağı, kırılması mümkün olmasa da esnetilebilecek bir yapı olarak yeniden kurgulanabilir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Agacinski, S. (1998). *Cinsiyetler Siyaseti*. (1. Baskı). (Çev. İ. Yerguz). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Agamben, G. (2001). *Kutsal İnsan*. (1. Baskı). (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ağaoğulları, M. A., Köker, L. (1998). *İmparatorluktan Tanrı Devletine*. (3. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Ağaoğulları M. A., Köker, L., Akal, C. B. (1994). *Kral Devlet ya da Ölümlü Tanrı*. (1. Baskı). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Akarçay-Gürbüz, A., Kentel, F., İnsel, A., Karaömerlioğlu, A., Kuyaş, E., Sarıbay, A.Y. (2004). *Gençler İçin Çağdaş Tarih*. (2. Baskı). Ankara: Epilson Yayıncılık
- Akay, A. (1999). *Sanatın Sosyolojik Gözü*. (1. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akyürek, E. (1994). *Ortaçağdan Yeniçağa Felsefe ve Sanat*. (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (6. Baskı). İstanbul: Sel Yayınları.
- Bard, A., Söderqvist, J. (2015). *Netokratlar*. (1. Baskı). (Çev. G. Ö. Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat?* (1. Baskı). (Çev. E. Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Baudrillard, J. (2004). *Tüketim Toplumu*. (2. Baskı). (Çev. F. Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z., (2001): *Parçalanmış Hayat* (1. Baskı). (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Best, S., Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori*. (2. Baskı). (Çev. M. Küçük). Ayrıntı Yayınları.
- Bell, Julian. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*. (1. Baskı). (Çev. U.C. Ünlü., N. İleri., R. Gürtuna). İstanbul: NTV Yayınları.
- Boardman, J. (2005). *Yunan Sanatı*. (1. Baskı). (Çev. Y. İlseven). İstanbul: Homer Kitabevi.

- Bulut, N. (2003). *Feodaliteden Küreselleşmeye Ekonomik İktidar Siyasal İktidar İlişkisi*. (1. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Burke, P. (2009). *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*. (2. Baskı). (Çev. Z. Yelçe). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Bustard, B. I. (1997). *A New Deal for the Arts*. Seattle: University of Washington Press
- Butler, Judith. (2005). *İktidarın Psikik Yaşamı*. (1. Baskı). (Çev. F. Tütüncü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Brewer, A. (2009). *Kapital'i Okuma Kılavuzu*. (1. Baskı.). (U.S. Akalın). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Canatan, K. (2011). *Beden Sosyolojisi*. (1. Baskı). İstanbul: Açılım Kitap.
- Canetti, E. (2003). *Kitle ve İktidar*. (2. Baskı). (Çev. G. Aygen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Carbone, T.A., Jones, K. (2014). *Witness: Art and Civil Rights in The Sixties*. (1. Baskı) New York: Brooklyn Museum-The Monacelli Press.
- Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda*. (2. Baskı). (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Clayton, P., A. Price, M., J. (1999). *Antik Dünyanın Yedi Harikası*. (Çev: B. Avunç). (2. Baskı). İstanbul: Homer Yayıncılık.
- Connor, S. (2015). *Postmodernist Kültür*. (3. Baskı). (Çev. D. Şahiner). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Corbin, A. Courtine, J.J. Vigarello, G. (2008). *Bedenin Tarihi 1, Rönesans'tan Aydınlanma'ya*. (1. Baskı). (Çev. S. Özen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çabuklu, Y. (2004). *Toplumsalın Sınırında Beden*. (1. Baskı). İstanbul: Kanat Kitap.
- Çüçen, K. (2010). *Ortaçağ ve Rönesansta Felsefe*. (Birinci Baskı). İstanbul: Ezgi Kitabevi.
- Donovan, J. (2001). *Feminist Teori*. (2. Baskı). (Çev. A. Bora, M. Ağduk Gevrek, F. Sayılan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dökmen, Z. (2010). *Toplumsal Cinsiyet*. (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Duverger, M. (1975). *Siyaset Sosyolojisi*. (1. Baskı). (Çev. Ş. Tekeli). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (1. Baskı) (Çev: G. Aldoğan., F. Candil Çulcu), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (2. Baskı). (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'dan Günümüze Sanat*. (1. Baskı). (Çev. S. Atay, G.E.Yılmaz). İzmir: Karakalem Yayınları
- Foster, Hal. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. (1. Baskı). (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2003). *İktidarın Gözü*. (1. Baskı). (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2005a). *Özne ve İktidar*. (2. Baskı). (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2005b). *Büyük Kapatılma*. (2. Baskı). (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freeman, C. (2010). *Mısır, Yunan ve Roma*. (3. Baskı). (Çev. S. K. Angı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Giddens, A. (2008). *Siyaset, Sosyoloji ve Toplumsal Teori*. (3. Baskı). (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Giddens, A. (2008). *Ulus Devlet ve Şiddet*. (2. Baskı). (Çev. C. Atay). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Goodchild, P. (2005). *Deleuze ve Guattari, Arzu Politikasına Giriş*. (1. Baskı). (Çev. R. G. Ögdül). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Düşünce Tarihi*. (5. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (2010). *Düşünce Tarihi*. (15. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Haraway, D. (2006). *Siborg Manifestosu*. (1. Baskı). (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Harris, J. (1995). *Federal Art and National Culture, The Politics of Identity in New deal America*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Heywood, A. (2011). *Siyasi İdeolojiler*. (3. Baskı). (Çev. A. K. Bayram). Ankara: Adres Yayınları.
- Heywood, A. (2012). *Siyasetin Temel Kavramları*. (1. Baskı). (Çev. H. Özler). Ankara: Adres Yayınları.
- Heywood, A. (2014). *Siyaset*. (14. Baskı). (Çev. B. B. Özipek vb). Ankara: Adres Yayınları.

- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. (1. Baskı). (Çev. R. Küçükdoğan. B. Ergüder). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Hunt, L. (1996). *Erotizm ve Politika*. (1. Baskı). (Çev. A. Lahur Kırtunç). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Giddens, A. Sutton, P. W. (2014). *Sosyolojide Temel Kavramlar*. (1. Baskı). (Çev. A. Esgin). Ankara: Phoneix Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (2002). *Sanatın Öyküsü*. (3. Baskı). (Çev. G. Aldoğan, F. Candil Çulcu). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökberk, M. (2010). *Felsefe Tarihi*. (20. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Işık, E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*. (1. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (2010). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. (1. Baskı). İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi.
- Jessop, B. (2005). *Hegemonya, Post-Fordizm ve Küreselleşme Ekseninde Kapitalist Devlet*. (1. Baskı). (Çev. B. Yarar, A. Özkazanç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kapani, M. (2007). *Siyaset Bilimine Giriş*. (19. Baskı). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kaiser, F. (2012). *Degenerate Art: The Exhibition Guide in German and English*. (1. Baskı). Almanya: Ostara Publications.
- Kreft, Lev. (2008). *Sanat Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. (1. Baskı). (Çev. M. Tüzel). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (1. Baskı). (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Marx, K., Engels, F. (2008). *Komunist Manifesto*. (1. Baskı). (Çev. H. İlhan). Ankara: Alter Yayıncılık.
- Matthews, Jean D. Knabb, Ken. Debord, Guy. Bodson, Guy. Brown, Bill. (2008). *Situasyonist Enternasyonal*. (1. Baskı). (Çev. M. Darende., M. Oflas., A. Günebakanlı). İstanbul:Altıkırkbeş Yayınları.
- Meltzer, M. (1976). *Violins and Shovels*. New York: Delacorte Press
- O'Connor, F.V. (1973). *Art for Millions. Essays from the 1930's by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project*. Connecticut: New York Graphic Society Ltd.
- Parthomenko M. (1976). *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik*. (1. Basım). (Çev.S. Cılızoğlu). İstanbul: Yeni Dünya Yayınları.
- Peters, O. (2014). *Degenerate Art*. (1: Baskı). NY: Prestel Publish.

- Russ, J. (2011). *Avrupa Düşüncesinin Serüveni*. (1. Baskı). (Çev. Ö. Doğan). Doğu Batı Yayınları.
- Russel, B. (1999). *İktidar*. (3. Baskı). (Çev. M. Ergin). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Russel, B. (2002). *İktidar*. (4. Baskı). (Çev. M. Ergin). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Roller, L., E. (2004). *Ana Tanrıçanın İzinde*. (Çev. B. Avunç). İstanbul: Homer Kitabevi.
- Sabine, G. (2000). *Yakınçağ Siyasal Düşünceler Tarihi*. (4. Baskı). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Saehrendt, C., Kittl, S., T. (2014). *Bunu Bende Yaparım!* (2. Baskı). (Çev. Z. Aksu Yılmaz). Ayrıntı Yayınları.
- Sarup, M. (1995). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (1. Baskı). (Çev. A. Güçlü). Ankara: Ark Yayınevi.
- Scott, J. W. (2013). *Feminist Tarihin Peşinde*. (1. Baskı). (Çev. A. Günaydın, A. Sönmez, D. Demirler, F. Dinçer, Ö. Tümer, Ö. Aslan). İstanbul: bgst Yayınlar
- Sennet, R. (2006). *Ten ve Taş*. (2. Baskı). (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Şenel, A. (2011). *Siyasal Düşünceler Tarihi*. (3. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şişman, N. (2003). *Emanetten Mülke, Kadın Bedeninin Yeniden İnşası*. (1. Baskı). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Soltes, O., Z. (2005). *Our Sacred Signs*. (1. Baskı). A.B.D: Westview Press.
- Taşkın, Y. (2014). *Siyaset- Kavramlar, Kurumlar, Süreçler*. (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Taylor, C. (2006). *Modern Toplumsal Tahayyüller*. (1. Baskı). (Çev. H. Koyukan). İstanbul: Metis Yayıncılık Ltd.
- Taylor, C. (2007). *Seküler Çağ*. (1. Baskı). (Çev. D. Körpe). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Turhanlı, H. (2004). *Kahinler ve Müjdeciler*. (1. Baskı). İstanbul: Ne Kitaplar.
- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat, Kültür, Politika. Modernizm Sonrası Tartışmalar*. (1. Baskı). Ankara: Nobel Yayınları.
- Weintraub, L., Danto, A., McEvelley, T. (1996). *Art on the Edge and Over*. (1. Baskı). Litcfield: Art Insights, Inc.
- Whitnam, G., Pooke, G. (2013). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (1. Baskı). (Çev. T. Göbekçin). İstanbul: Optimist Yayınları.

Sözlükler

Türk Dil Kurumu. (1988). *Türkçe Sözlük*. (1. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Akarsu, B. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. (1. Baskı). Ankara: TDK Yayınları.

Erhat, A. (2007). *Mitoloji Sözlüğü*. (15. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Marchall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (1. Baskı). (Çev. O. Akınhay, D. Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

Timuçin, A. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. (4. Baskı). İstanbul: Bulut Yayınları.

Basılı Süreli Yayınlar

Reis, Y. (2005). Şismanlık ve Zayıflığın Estetiği. *Asklepios, Tıp Kültür Dergisi*. Sayı: 08, 20-23-28

Demez, Gönül. (2009). *Toplumbilim, Beden Sosyolojisi Özel Sayısı*. Sayı: 24, 17-25

E- Kitap:

Katzenstein, I. (2004). *Listen, Here, Now!: Argentine Art of the 1960s : Writings of the Avant-garde*. NY: The Museum of Modern Art.

E-Dergilerde Yayınlanmış Makaleler

Saygılı, A. (2014). Jean Bodin'in Egemenlik Anlayışı Çerçevesinde Kralın İki Bedeni Kuramına Kısa Bir Bakış. *AÜHFD*, 63 (1) 185-198.
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/38/1931/20235.pdf> (Erişim Tarihi: 02.01.2015).

Aksoy N., D. Arslantaş, H., A. (2010). Ulus, Ulusçuluk ve Ulus Devlet. *TÜBAR-XXVIII-/* 31-39
http://www.tubar.com.tr/TUBAR%20DOSYA/pdf/2010GUZ/aksoy_numan%20durak-arslanta_halis%20adnan_31-39.pdf (Erişim Tarihi: 07.01.2015).

WEB sayfasında yayınlanan bildiriler

Loroff, N., (2011). *Gender and Sexuality in Nazi Germany*. Consellations, History, Classics Faculty of Arts University of Alberta.
<https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/constellations/article/view/16286/13074> (Erişim tarihi: 02.11.2015).

İnternet kaynakları

<http://www.turkcebilgi.com/ruhban>
Erişim: 02.10.2013

<http://www.youtube.com/watch?v=O5jAMurL8sY>
Erişim: 03.04.2014

<http://www.sozce.com/nedir/113809-epikurizm>
Erişim: 20.07.2015

<http://osmanerden.wordpress.com/2012/03/10/sensation/>
Erişim: 05.09.2014

<http://press.uchicago.edu/Misc/Chicago/301176.html>
Erişim Tarihi: 16.11.2015

<https://www.youtube.com/watch?v=7JmAD6VIcp4>
Erişim: 02.09.2014

<http://press.uchicago.edu/Misc/Chicago/301176.html>
Erişim: 03.10.2014

<http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/33d/33dTexts/SontagFascinFascism75.htm> <http://spartacus-educational.com/GERwomen.htm>
Erişim: 2.11.2015

<http://www.bethspencer.com/BethSpencer-chapter2.pdf>
Erişim: 8.11.2015

<https://zeynepdirek.wordpress.com/2014/01/23/kizli-erkekli/>
Erişim: 02.11.2014

<http://psikomitoloji.com/attachments/article/79/ana.tanrica.kultu.pdf>
Erişim: 02.10.2015

<http://www.dunyadinleri.com/helen.html>
Erişim: 11.10.2013

<http://press.uchicago.edu/Misc/Chicago/301176.html>
Erişim: 05.11.2015

<http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/33d/33dTexts/SontagFascinFascism75.htm>
Erişim: 02.07.2015

<https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/constellations/article/view/16286/13074>
Erişim: 22.10.2014

<http://spartacus-educational.com/GERwomen.htm>
Erişim: 02.10.2015

¹ <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/3403/estetigin-politikasi-mussolini-ve-fasist-italya>
Erişim: 11.09.2015

http://www.academia.edu/2985239/Political_Ideologies_Siyasi_%C4%B0deolojiler
Erişim: 07.11.2015

<http://www.bethspencer.com/BethSpencer-chapter2.pdf>
Erişim: 12.10.2014

<http://www2.arnes.si/~ljintima2/kunst/t-fbqn.html>
Erişim: 04.06.2015

<https://www.youtube.com/watch?v=Mrojd-CwIc0>
Erişim: 02.12.2014

<http://madonnaandchild.wordpress.com/jasons-essay/>
Erişim: 06.11.2014

<http://bombmagazine.org/article/1631/andres-serrano>
Erişim: 23.10.2014

http://www.artspace.com/magazine/art_101/close_look_chris_ofili
Erişim: 12.12.2014

<http://thejesusquestion.org/2011/06/29/jesus-is-my-homeboy-a-photograph-series/>

Erişim: 02.11.2013

<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/59426>

Erişim: 22.12.2014

<http://www.russia-ic.com/people/general/m/177/>

Erişim: 02.10.2015

<https://www.wsws.org/en/articles/2006/01/russ-j16.html>

Erişim: 21.10.2014

<http://www.americansuburbx.com/2012/07/diane-arbus-notes-from-margin-of.html>

Erişim: 05.11.2013

<http://www.ebenzin.com/sayi3/1.asp>

Erişim: 08.11.2015

<http://izlekler.com/pop-art-ve-biz-fatih-benzer/>

Erişim: 07.10.2015

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-just-what-was-it-that-made-yesterdays-homes-so-different-so-appealing-upgrade-p20271/text-summary>

Erişim: 01.11.2014

<http://www.brooklynrail.org/2010/03/express/outperforming-capitalism>

Erişim: 01.12.2012

<http://www.e-skop.com/skopdergi/sanat-ortami-ekonomik-somuru-icin-mukemmel-bir-uretim-modeli-mi/1305>

Erişim: 21.11.2014

<http://www.e-skop.com/skopdergi/cagdas-sanatin-mecrasi-piyasa/2607>

Erişim: 22.11.2014

<https://zeynepdirek.wordpress.com/2016/01/17/elizabeth-grosz-judith-butler-farkli-felsefeler-farkli-kuir-kuramlar/>

Erişim: 01.03.2016

https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/investigating-identity/constructing-gender
Erişim: 02.03.2016

<http://www.e-skop.com/skopbulten/sudaki-iz-gozbebegindeki-serap-avangardin-kayip-sanatcisi-claude-cahunu-yeniden-kesfetmek/556>
Erişim: 02.03.2016

http://www.moma.org/learn/moma_learning/claude-cahun-untitled-c-1921
Erişim: 03.03.2016

<http://www.theartstory.org/artist-kahlo-frida-artworks.htm>
Erişim: 04.03.2016

<http://www.theposthuman.org/uploads/8/8/7/7/8877263/leslieriggs-article.pdf>
Erişim: 04.03.2016

<https://herox.com/news/147-the-worlds-first-posthuman-neil-harbisson-and-the>
Erişim: 04.03.2016

https://www.ted.com/talks/neil_harbisson_i_listen_to_color?language=tr#t-146947
Erişim: 04.03.2016

https://www.ted.com/talks/neil_harbisson_i_listen_to_color?language=tr#t-532034
Erişim: 04.03.2016

<https://www.youtube.com/watch?v=cwt110r4C-A>
Erişim: 04.03.2016