



RESİMDE TİNİN TAŞIYICISI OLARAK BEDEN

İrfan DÖNMEZ

SANATTA YETERLİK TEZİ

RESİM ANASANAT DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

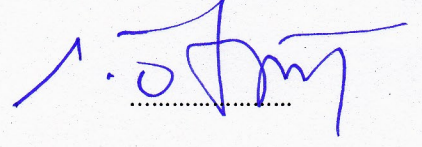
MAYIS 2016

İrfan DÖNMEZ tarafından hazırlanan "Resimde Tinin Taşıyıcısı Olarak Beden" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Resim Anasanat Dalında SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Cebrail ÖTGÜN

Resim, Hacettepe Üniversitesi

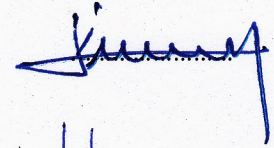
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Başkan : Prof. Dr. Vildan ÇETİNTAŞ

Heykel, Gazi Üniversitesi

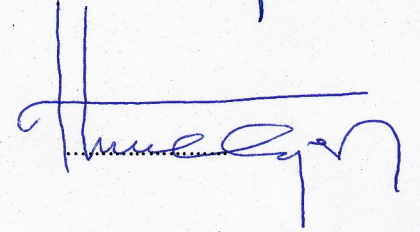
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

Resim, Gazi Üniversitesi

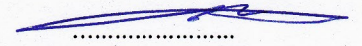
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Prof. Dr. Canan DELİDUMAN

Resim, Gazi Üniversitesi

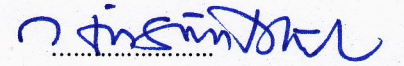
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Prof. Hüsnü DOKAK

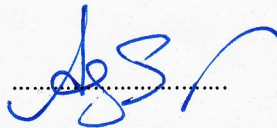
Resim, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Tez Savunma Tarihi: 03 / 05 / 2016

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Sanatta Yeterlik Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof. Aysen SOYSALDI

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

İrfan DÖNMEZ
03.05.2016

RESİMDE TİNİN TAŞIYICISI OLARAK BEDEN

(Sanatta Yeterlik Tezi)

İrfan DÖNMEZ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Mayıs 2016

ÖZET

Dilbilimsel açıdan teolojik kökenden gelen *tin* kavramı, genel olarak felsefe alanında yer alması ve anlam bağlamlarının sürekli değişkenlik göstermesinden dolayı, mutlak bir tanıma ulaşılma olasılığı dar olan bir kavramdır. Felsefi dizgede ilkin maddeci düşüncenin karşısında yer alan tin kavramı nesnel beden ile ilişki içerisinde ele alınmış ancak kartezyen felsefe ve Aydınlanma süreçlerinin sonucunda Hegel'in kavramın somut olarak kavranmasına yönelik geliştirdiği ilişkisel yaklaşımla tin, fenomeneolojik bağlamlarla tüm teolojik öğelerden kurtularak nesnel varlıklar alanına taşınmıştır. Hegel düşüncesi ile sanat ve felsefe alanına taşınan tin, *özne'nin* belirlenimlerine eklenerek, bireyin yapma-etmeleri (edimsel) ile açıklanmaya çalışılmıştır. Bu yapma-etmelerin sanat alanındaki varlığını ise Hegel düşüncesinden beslenen Dilthey, ortak bir yorumsamaya (Hermenötik) dayalı bir yaklaşımla, *Tin Bilimleri* adı altında sosyolojinin alanına taşımıştır. Resim sanat tarihinin vazgeçilmez konusu olan beden, resim sanatında felsefi ve kültürel izlekte ele alınan tin ve beden ilişkisinin sorgulamaları ve sonuçlarına bağlı olarak biçimlenmiştir. Bu bağlamda öznenin nesnel görünümünün bir temsili olarak resimde beden ve bedenin tin ile olan ilişkisine yorum getirebilmek adına, tin kavramı ve bedenle olan ilişkisi felsefi bir izlekte ele alınarak açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmada ilk bölümü meşgul eden bu sorun, düşünürlerin ilgili kavramlara filozofik yaklaşımları bağlamında ele alınmıştır. İkinci bölümde kavramlara yönelik filozofik düşüncelerin ışığında resim sanatında beden temsillerine, ele alınan dönemlerin sanatçıların ürettikleri beden temsillerini içeren çalışma örnekleri kapsamında tin ve beden ilişkisi bağlamında bir yorum getirilmeye çalışılmıştır. Bu inceleme ve yorumlamanın sonucunda resim sanatında beden temsillerinin tarihsel süreçte değişen biçim ve anlamlarının, tinsel olguların birer göstereni halini aldığı görülmüştür. Üçüncü bölümde ise konu bağlamında gerçekleştirilen uygulama çalışmaları ile görsel çözümlemeler gerçekleştirilmiş ve konuyla ilişkili kuramlarla çalışmaların düşünsel zeminine değinilmiştir.

Bilim Kodu : 404.7.016

Anahtar Kelimeler : Tin, Beden, Görüngübilim, Hermenötik, Sanat, Resim

Sayfa Adedi : 239

Danışman : Prof. Cebail ÖTGÜN

BODY AS THE CARRIER OF THE SPIRIT IN THE ART PAINTING

(Ph. D. Thesis)

İrfan DÖNMEZ

GAZİ UNIVERSITY

INSTITUTE OF FINE ARTS

May 2016

ABSTRACT

The concept of spirit (geist), which had a theological origin, is a difficult term to be defined because the context it stands is variable. The concept of spirit is considered as the opposite of materialist philosophy in the philosophical system but after the processes of Cartesian Philosophy, Enlightenment and Hegel's relational approach in order to understand it in a more concrete way, it eliminates its all-theological elements in the phenomenological concept and it is moved to the field of the objective beings. The spirit which is taken into the field of Art and Philosophy by the Hegelian thought, is articulated into the definitions of the subject and it is tried to be explained by the subject's actions (performativity). These actions in an artistic context, is carried to the field of sociology in an hermeneutic approach by Dilthey who was inspired by Hegelian thought. The Body, which was the inevitable part of the Painting History, was formed by the investigations about the relations of body and spirit in the philosophical and cultural context. In this context, in order to be able to interpret the relation of body and the spirit in the art of painting as a representation of the objective visions of the subject, it is tried to explain the concept of spirit and the body in a philosophical approach. The issue, which engages the first part of the study, is discussed in the context of the philosophical approaches to the related concepts. In the second part, it is aimed to analyse the representation of the Body in Art and Artworks in the context of body/spirit relation regarding to these philosophical thoughts. The results of this analyse claim that the changing forms and meanings of the representations of the Body become the signifiers of spiritual phenomenon. The third chapter consists the visual analyses, which are the outcome of artistic applications in the framework of the subject, and it has been referred to the theoretical basis of the related studies.

Science Code : 404.7.016

Key Words : Geist, Body, Phenomenologi, Hermeneutic, Art, Painting

Paper Number : 239

Supervisor : Prof. Cebirail ÖTGÜN

TEŞEKKÜR

Resimde Tinin Taşıyıcısı Olarak Beden adlı bu çalışma gerek felsefi okumaların gerekse bu okumalar ışığında resim uygulamaları gerçekleştirmenin ikircikli zorluğunun bilincinde hazırlanmıştır. Bir yanda bedenli bir varlık olarak bu dünyayı algılayışımız, dış dünya ile temas noktamız olan düşünsel, duyumsal olanın dillendirilmesindeki zorluk, bir yandan tin alanına dair duyumsamaların özgün plastik uygulamalar ile ifade edebilmek tam da varlık alanımıza ait zorluklarla dolu bir yaşantıların ürünüdür. Bu yaşantıların sanatsal üretimlerde yansıtılan gerçeklik ile ilişkisi bilincinin yarattığı anlama ve anlam üretme her daim insan varlığının temel ikilemi olan beden ve tinde gerçekleşmiştir.

Çetrefilli tin ve beden ilişkisinin bu çalışmada resim sanatı bağlamında incelenmesinde özellikle iki farklı alana ait olguların bir noktada birleştirilmesi konusunda zorluklar yaşanmıştır. Ancak bu zorlukların aşılmasında başta her zaman yapıcı yaklaşımıyla bana destek olan tez danışmanım Prof. Cebail Ötgün'e, konu bağlamında uzun tartışmalarla ve çalışma için kuramsal kaynak önerileriyle katkı sağlayan arkadaşım Şakir Özudoğru'ya, gerek teorik gerekse uygulama çalışmalarının gerçekleştirilmesinde sabır, anlayış ve desteğini benden esirgemeyen eşim Pınar Doğan Dönmez'e, aileme ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLERİN LİSTESİ.....	ix
1. GİRİŞ.....	1
2. TİN VE BEDEN İLİŞKİSİ.....	7
2.1. Tin kavramı.....	7
2.1.1. Varlık Olarak Tin.....	18
2.2. Beden Kavramı.....	22
3. RESİMDE TİN VE BEDEN.....	27
3.1. Modern Resimde Tin ve Beden.....	27
3.1.1. Skopofilik Bakış: Çıplak Bedenin Temsilinde Tin.....	30
3.1.2. Çirkinin Estetiği: Grotesk Beden Temsilinde Tin.....	35
3.1.3. Bedenin Dünyevileşmesi: Gerçekçi Beden Temsilinde Tin.....	46
3.1.4. Hareketin Geometrisi: Devingen Beden Temsilinde Tin.....	58
3.1.5. Savaş, Endişe ve Kaygının Aynası: Tahrip Edilen Beden Temsilinde Tin..	71
3.2. Sanatın Modern Dönemi Sonrası Resimde Tin ve Beden.....	93
3.2.1. Bedenin Mahremiyeti: Marlene Dumas.....	102
3.2.2. Bedene Feminist Müdahale: Jenny Saville.....	113
3.2.3. Özne, Kimlik ve Beden: Cindy Sherman.....	128
3.2.4. Bedenin Akışkanları ve Kutsala Yergi: Andres Serrano.....	137
3.2.5. Belleğin İzi: Christian Boltanski.....	154
4. UYGULAMALAR.....	163
4. 1. Organik-İnorganik: Dönüşen Beden.....	163
4. 2. Bedenin ve Tinin Hazları: Kent Beden.....	172

4. 3. Bedenin Tin Katmanları.....	180
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	205
KAYNAKLAR.....	211



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 3.1.1.1. Jean Auguste Dominique Ingres, <i>Yıkılan Valpinçon</i> , 1808, Tuvale Yağlı Boya, 146 x 97,5 cm	32
Resim 3.1.1.2. Jean Auguste Dominique Ingres, <i>Büyük Odalık</i> , 1814, Tuvale Yağlı Boya, 89 x 163 cm	32
Resim 3.1.1.3. Eugene Delacroix, <i>Matmazel Rose</i> , 1824, Tuvale Yağlı Boya, 81 x 66 cm. .	34
Resim 3.1.1.4. Eugene Delacroix, <i>Beyaz Çoraplı kadın</i> , 1830, Tuvale Yağlı Boya, 26 x 33 cm	34
Resim 3.1.2.1. William Blake, <i>Nabukadnezar</i> , 1795, Kağıda suluboya, siyah mürekkep ve kalemle tamamlanmış mono baskı, 43x 60.3cm.	36
Resim 3.1.2.2. William Blake, <i>Bir Pirenin Hayaleti</i> , 1819, Maun Panel Üzerine Suluboya ve Altın Varak, 21 x 16 cm.....	37
Resim 3.1.2.3. Théodore Géricault, <i>Obsessive Hastalıktan Acı Çeken Kadının Portresi Hyena</i> , 1822, Tuvale Yağlı Boya, 72 x 58 cm	39
Resim 3.1.2.4. Théodore Géricault, <i>Monomanik Acı Çeken Adamın Portresi</i> , 1822, Tuvale Yağlı Boya, 81 x 65 cm	39
Resim 3.1.2.5. Théodore Géricault, <i>Obsessive Hastalıktan Acı Çeken Kadının Portresi</i> , 1822, Tuvale Yağlı Boya, 61 x 50 cm	40
Resim 3.1.2.6. Théodore Géricault, <i>Klaptamonik Hastanın Portresi</i> , 1822, Tuvale Yağlı Boya, 72 x 58 cm	40
Resim 3.1.2.7. Théodore Géricault, <i>Kesilmiş bir Kolla İki Bacak</i> , 1818, Tuvale Yağlı Boya, 52 x 64 cm	42
Resim 3.1.2.8. Théodore Géricault, 1818, <i>İşkence Kurbanlarının Başları</i> , Tuvale Yağlı Boya, 60 x 48 cm	42

- Resim 3.1.2.9. Francisco de Goya, Savaşın Felaketleri Serisi No:39, *Büyük Marifet! Ölülerle!*, 1810-1820 Yılında Basılmış 1863 yılında yayınlanmıştır, Gravür (Kuru Kazı ve Asitle Oyma), 17,5 x 24 cm 44
- Resim 3.1.2.10. Francisco de Goya, *Çocuğunu Yiyen Satürn*, 1819, Tuval Yağlı Boya, 143 x 81 cm..... 45
- Resim 3.1.3.1. Henry Wallis, *Taş Kırıcı*, 1857, Pano Üzerine Yağlı Boya, 65,3 x 79 cm 50
- Resim 3.1.3.2. Gustave Courbet, *Taş Kırıcılar*, 1849, Tuval Yağlı Boya, 165 x 257 cm. 51
- Resim 3.1.3.3. Gustave Courbet, *Orleans'ta Cenaze*, 1849-1850, Tuval Yağlı Boya, 315 x 660 cm..... 51
- Resim 3.1.3.4. Gustave Courbet, *Dünyanın Kökeni*, 1866, Tuval Yağlı Boya, 46 x 55 cm.. 52
- Resim 3.1.3.5. Edouard Manet, *Kırda Öğle Yemeği*, 1862-1863, Tuval Yağlı Boya, 81,9 x 104,5 cm..... 54
- Resim 3.1.3.6. Edouard Manet, *Olympia*, 1863, Tuval Yağlı Boya, 130,5 x 190 cm 55
- Resim 3.1.3.7. Edouard Manet, *Folies Bergère'de Bir Bar*, 1881-1882, Tuval Yağlı Boya, 96 x 130 cm 57
- Resim 3.1.4.1. Eadweard Muybridge, *Merdivenden İnen Kadın*, 1872, Birbirinden Ayrı Kare Fotoğraf..... 60
- Resim 3.1.4.2. Etienne-Jules Marey, *İnsan Devinimi-Yürüyüş*, 1883, Kronofotoğraf 61
- Resim 3.1.4.3. Claude Monet, *Capucines Bulvarı*, 1873, Tuval Yağlı Boya, 80 x 60 cm 63
- Resim 3.1.4.4. Claude Monet, *Capucines Bulvarı'nda Karnaval*, 1873, Tuval Yağlı Boya, 60 x 80 cm 63
- Resim 3.1.4.5. Georges Seurat, *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü Öğleden Sonra*, 1883-1886, Tuval Yağlı Boya, 205 x 310 cm 65

- Resim 3.1.4.6. Paul Cezanne, *Yıkılanlar*, 1902-1904, Tuvalle Yağlı Boya, 2,40 x 2,80 cm.. 67
- Resim 3.1.4.7. Pablo Picasso, *Avignon'lu Kızlar*, 1907, Tuvalle Yağlı Boya, 243,9 x 233,7 cm 69
- Resim 3.1.4.8. Marcel Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak no.2*, 1912, Tuvalle Yağlıboya, 147,9 x 89,2 cm 70
- Resim 3.1.5.1. Otto Dix, *Skat Oynayan Savaş Malülleri*, 1920, Tuvalle Yağlı Boya, 101 x 87 cm..... 73
- Resim 3.1.5.2. Otto Dix, *Prag Caddesi*, 1920, Tuvalle Yağlı Boya, 101 x 81 cm 73
- Resim 3.1.5.3. Otto Dix, *Savaş Serisinden: İlerleyen Makineli Tüfekliler*, 1924, Aquatint-Kuru Kazı ve Asite Yedirme, 70 edisyon, Baskı Kalıbı: 24,6 x 29,4 cm 75
- Resim 3.1.5.4. Max Beckmann, *Aile*, 1920, Tuvalle Yağlı Boya, 63,5 x 100 cm 76
- Resim 3.1.5.5. Max Beckmann, *Gece*, 1919, Tuvalle Yağlı Boya, 133 x 154 cm 76
- Resim 3.1.5.6. Francis Bacon, *Bir Odada Üç Figür*, 1964, Tuvalle Yağlı Boya, Triptik Her Biri: 198 x 147 cm 81
- Resim 3.1.5.7. Francis Bacon, *Bir Maymun ile İki Figür*, 1973, Tuvalle Yağlı Boya, 147,9 x 198,3 cm..... 81
- Resim 3.1.5.8. Francis Bacon, *Başlar Serisinden Ağızlar (Ayrıntı)*, 1949 83
- Resim 3.1.5.9. Cenni de Pepo (Giovanni) Cimabue, *Crucifix (Çarmıha Geriliş)*, 1287-1288, Santa Croce Bazilikası, Floransa / Roma..... 84
- Resim 3.1.5.10. Francis Bacon, *Crucifix (Çarmıha Geriliş)*, 1965, Tuvalle Yağlı Boya, Her Biri: 198 x 147 cm 84
- Resim 3.1.5.11. Philip Guston, *Atölye*, 1969, Tuvalle Yağlı Boya, 122 x 107 cm 86
- Resim 3.1.5.12. Philip Guston, *Ağ*, 1975, Tuvalle Yağlı Boya, 170,2 x 247 cm..... 87

Resim 3.1.5.13. Leon Golub, <i>Napalm I</i> , 1969, Keten Üzerine Akrilik, 295 x 503 cm.....	88
Resim 3.1.5.14. Leon Golub, <i>Napalm V</i> , 1969, Keten Üzerine Akrilik, 503 x 295 cm.....	89
Resim 3.1.5.15. Leon Golub, <i>Paralı Askerler IV</i> , 1980, Keten üzerine akrilik, 305 x 584 cm	90
Resim 3.1.5.16. Leon Golub, <i>Soruşturma II</i> , 1981, Keten Üzerine Akrilik, 305 x 427 cm....	90
Resim 3.1.5.17. Leon Golub, <i>Soruşturma I</i> , 1981, Keten Üzerine Akrilik, 305 x 427 cm.....	92
Resim 3.2.1. Yasumassa Morimura, <i>Futago-Portre</i> , 1990, Akrilik ve Kromajenik Baskı, 210,19 x 299,72 cm	99
Resim 3.2.1.1. Marlene Dumas, <i>Şeytan/Seviyesiz</i> , 1984, Tuvale Yağlı Boya, 125 x 105 cm	104
Resim 3.2.1.2. Marlene Dumas, <i>Albino</i> , 1985, Tuvale Yağlı Boya, 130 x 110 cm.....	105
Resim 3.2.1.3. Marlene Dumas, <i>Beyaz Hastalık</i> , 1985, Tuvale Yağlı Boya, 130 x 110 cm	105
Resim 3.2.1.4. Marlene Dumas, <i>Pamuk Prenses ve Kırık Kolu</i> , 1988, Tuvale Yağlı Boya, 140 x 200 cm	106
Resim 3.2.1.5. Marlene Dumas, <i>Martha/Sigmund'un Karısı</i> , 1984, Tuvale Yağlı Boya, 130 x 110 cm.....	107
Resim 3.2.1.6. Marlene Dumas, <i>Utangaçlık Serisi: Schaammiesje</i> , 1990, Tuvale Yağlı Boya, 60 x 50 cm	108
Resim 3.2.1.7. Marlene Dumas, <i>İlk İnsanlar Serisi (I-IV)</i> , 1991, Tuvale Yağlı Boya, 180 x 190 cm.....	109
Resim 3.2.1.8. Marlene Dumas, <i>Gözleri Bağlı</i> , 2002, Kağıda Mürekkep, Her Biri: 47 x 36 cm	111
Resim 3.2.1.9. Marlene Dumas, <i>İnsan Türü Serisi: Gençler</i> , 2002-2005, Kağıda Mürekkep, Her Biri 45 x 35 cm	111

Resim 3.2.2.1. Jenny Saville, <i>Desteklenmiş</i> , 1992, Tuvale Yağlı Boya, 213,5 x 183 cm	115
Resim 3.2.2.2. Jenny Saville, <i>Plan</i> , 1993, Tuvale Yağlı Boya, 274 x 213,5 cm	116
Resim 3.2.2.3. Jenny Saville, <i>İz</i> , 1993-1994, Tuvale Yağlı Boya, 213,5 x 165 cm	118
Resim 3.2.2.4. Jenny Saville, <i>Strateji- Güneyden Yüz, Önden Yüz, Kuzeyden Yüz</i> , 1993-1994, Tuvale Yağlı Boya, 274 x 640 cm	119
Resim 3.2.2.5. Jenny Saville, <i>Matrix</i> , 1999, Tuvale Yağlı Boya, 213,4 x 304,8 cm	121
Resim 3.2.2.6. Jenny Saville, <i>Geçiş</i> , 2004, Tuvale Yağlı Boya, 336 x 290 cm	121
Resim 3.2.2.7. Jenny Saville, <i>Melez</i> , 1997, Tuvale Yağlı Boya, 274,3 x 213,4 cm.....	122
Resim 3.2.2.8. Jenny Saville, <i>Tire</i> , 1999, Tuvale Yağlı Boya, 275 x 365 cm	124
Resim 3.2.2.9. Jenny Saville, <i>Ters Yüz</i> , 2002-2003, Tuvale Yağlı Boya, 274,3 x 213,4.....	126
Resim 3.2.3.1. Cindy Sherman, <i>İsimsiz Film Kareleri No:58</i> , 1980, Siyah –Beyaz fotoğraf, 16 x 20 cm	129
Resim 3.2.3.2. Cindy Sherman, <i>İsimsiz Film Karesi No:2</i> , 1977, Siyah –Beyaz fotoğraf, 24 x 19,2 cm.....	131
Resim 3.2.3.3. Cindy Sherman, <i>İğrenç Resimler Dizisi: İsimsiz 175</i> , 1987, Kromojenik Renkli Fotoğraf, C Baskı, 119,1 x 181,6 cm	133
Resim 3.2.3.4. Cindy Sherman, <i>Cinsel Resimler: İsimsiz 258</i> , 1992, Kromojenik Renkli fotoğraf, C Baskı, 176,26 x 116,84 cm	135
Resim 3.2.3.5. Cindy Sherman, <i>Cinsel Resimler: İsimsiz 259</i> , 1992, Kromojenik Renkli fotoğraf, C Baskı, 152,26 x 101,6 cm	136
Resim 3.2.3.6. Cindy Sherman, <i>Cinsel Resimler: İsimsiz 257</i> , 1992, Kromojenik Renkli fotoğraf, C Baskı, 172,07 x 114,06 cm	136

- Resim 3.2.4.1. Andres Serrano, *Cennet ve Cehennem*, 1984, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 69,9 x 101,6 cm 140
- Resim 3.2.4.2. Andres Serrano, *Beden Sıvıları: Süt ve Kan*, 1985, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 101,6 x 152,4 cm. 143
- Resim 3.2.4.3. Andres Serrano, *Beden Sıvıları: Kan Çemberi*, 1987, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 101,6 x 152,4 cm 143
- Resim 3.2.4.4. Andres Serrano, *Beden Sıvıları: Kan Akışı*, 1987, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 101,6 x 152,4 cm 143
- Resim 3.2.4.5. Andres Serrano, *Beden Sıvıları: Çiş ve Kan*, 1987, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 101,6 x 152,4 cm 144
- Resim 3.2.4.6. Andres Serrano, *Mermi Menziline Cinsel Boşalma: İsimsiz XIV*, 1989, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 50,8 x 60,9 cm..... 146
- Resim 3.2.4.7. Andres Serrano, *Daldırmalar Serisi: Kadın Büstü*, 1988, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 101,6 x 76,2 cm 148
- Resim 3.2.4.8. Andres Serrano, *Daldırmalar Serisi: Çişli Disk Atıcı*, 1988, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 76,2 x 50,8 cm 148
- Resim 3.2.4.8. Andres Serrano, *Daldırmalar Serisi: Çişli Disk Atıcı*, 1988, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 76,2 x 50,8 cm 148
- Resim 3.2.4.9. Andres Serrano, *Daldırmalar Serisi: Çişli İsa*, 1987, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 165,1 x 114,6 cm 148
- Resim 3.2.4.10. Andres Serrano, *Morg Serisi: Darbeyle Ölüm II*, 1992, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 101,6 x 152,4 cm 151
- Resim 3.2.4.11. Andres Serrano, *Morg Serisi: Boğularak Ölüm II*, 1992, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 124,4 x 151 cm 152
- Resim 3.2.4.12. Andres Serrano, *Morg Serisi: Bıçaklanarak Ölüm I-II*, 1992, Her Biri: Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 139,1 x 165,7 cm..... 152

- Resim 3.2.4.13. Andres Serrano, *Morg Serisi: Zatüreden Ölüm*, 1992, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 96 x 115 cm 153
- Resim 3.2.5.1. Fotoğrafı Çeken Bilinmiyor, 1943, Orijinal Fotoğrafda Yazılan Altyazı: '*Şiddet Yoluyla Sığınaktan Çıkarıldı*' 156
- Resim 3.2.5.2. Christian Boltanski, *Anıtlar: Dijon'un Çocukları*, 1986, Değişen Boyutlarda Siyah –Beyaz fotoğraflar, metal çerçeveler, cam, ampuller, kablo 157
- Resim 3.2.5.3. Christian Boltanski, *Anıtlar: Chasse Lisesi İçin Sunak*, 1986-1987, Değişken boyut ve düzenlemede Siyah –Beyaz fotoğraflar, metal çerçeveler, metal kutular, cam, ampuller, kablo 158
- Resim 3.2.5.4. Christian Boltanski, *İnsanlık*, 1994, 50 x 60 cm ya da 60 x 50 cm boyutlarında değişken bin üç yüz adet Siyah –Beyaz fotoğraf, metal çerçeveler, Kunst Museum, Wolsburg'daki düzenlemeden..... 159
- Resim 3.2.5.5. Christian Boltanski, *İnsanlık*, 1994, 50 x 60 cm ya da 60 x 50 cm boyutlarında değişken bin üç yüz adet Siyah –Beyaz fotoğraf, metal çerçeveler, Kunst Museum, Wolsburg'daki düzenlemeden (detay) 160
- Resim 4.1.1. İrfan Dönmez, *Gen-Etik*, 2010, Tuvale Yağlı Boya ve Katran, 120 x 120 cm . 166
- Resim 4.1.2. İrfan Dönmez, *Kirlenme*, 2010, Tuvale Yağlı Boya ve Katran, 30 x 30 cm 166
- Resim 4.1.3. İrfan Dönmez, *Genus*, 2010, Tuvale Yağlı Boya ve Katran, 88 x 70 cm 167
- Resim 4.1.4. İrfan Dönmez, *Bozulma I*, 2010, Tuvale Yağlı Boya ve Katran, 130 x 110 cm 167
- Resim 4.1.5. İrfan Dönmez, *Bozulma II*, 2010, Tuvale Yağlı Boya ve Katran, 100 x 100 cm 167
- Resim 4.1.6. İrfan Dönmez, *Cins*, 2010, Tuvale Yağlı Boya ve Katran, 90 x 60 cm 168
- Resim 4.1.7. İrfan Dönmez, *Cins II*, 2010, Tuvale Yağlı Boya ve Katran, 70 x 50 cm 169
- Resim 4.1.8. İrfan Dönmez, *Cins III*, 2010, Tuvale Yağlı Boya ve Katran , 70 x 50 cm 169

Resim 4.1.9. İrfan Dönmez, <i>İsimsiz</i> , 2011, Tuvale Yağlı Boya ve Katran, 60 x 90 cm	170
Resim 4.1.10. İrfan Dönmez, <i>İsimsiz</i> , 2011, Tuvale Yağlı Boya ve Katran, 100 x 100 cm ..	170
Resim 4.1.11. İrfan Dönmez, <i>Sınırdı</i> , 2011, Tuvale Yağlı Boya ve Katran, 140 x 130 cm .	171
Resim 4.1.12. İrfan Dönmez, <i>İsimsiz</i> , 2011, Tuvale Akrilik ve Katran, 150 x 130 cm	171
Resim 4.2.1. İrfan Dönmez, <i>Aynı Şehir Alternatif Beden I</i> , 2011, Kağıda Sayısal Baskı, Her Biri: 32,4 x 100 cm (3784 x 11811 pix.)	173
Resim 4.2.2. Koleydoskopik görüntü örnekleri.....	174
Resim 4.2.3. İrfan Dönmez, <i>Aynı Şehir Alternatif Beden II</i> , 2011, Kağıda Sayısal Baskı, Her Biri: 100 x 32,4 cm (11811 x 3784 pix.)	175
Resim 4.2.4. <i>Aynı Şehir Alternatif Beden II</i> , Çalışmanın zemininde kullanılan fotoğraflardan örnekler.....	175
Resim 4.2.5. Leonardo Da Vinci, <i>Bir Kadının Üst Bedeninin Çizimi</i> , 1510, Kağıda Mürekkep	176
Resim 4.2.6. Andreas Vesalius, <i>De humani corporis fabrica libri septem adlı anatomi kitabından Titian tarafından yapılan anatomik resimleme</i> , 1543, Ahşap Baskı	176
Resim 4.2.7. İrfan Dönmez, <i>Aynı Şehir Alternatif Beden III</i> (2. Parça), 2012, Kağıda Sayısal Baskı, Her Biri: 70 x 16,32 cm (8268 x 1928 pix.)	177
Resim 4.2.8. İrfan Dönmez, <i>Aynı Şehir Alternatif Beden III</i> (1. Parça), 2012, Kağıda Sayısal Baskı, Her Biri: 70 x 16,32 cm (8268 x 1928 pix.)	178
Resim 4.2.9. <i>Aynı Şehir Alternatif Beden III</i> adlı yerleştirmeye ait çizimin sergi alanı duvarına gerçekleştirilmesi, 2012.....	179
Resim 4.2.10. İrfan Dönmez, <i>Aynı Şehir Alternatif Beden III</i> , 2012, Duvara Kömür Kalem Çizim ve Kağıda Sayısal Baskı Yerleştirme, 200 x 300 cm	179

Resim 4.3.1. İrfan Dönmez, <i>İkileşik Ben</i> , 2012, Tuvale Akrilik, 100 x 100 cm.....	184
Resim 4.3.2. İrfan Dönmez, <i>İkileşik Ben II</i> , 2012, Tuvale Akrilik, 150 x 130 cm.....	185
Resim 4.3.3. İrfan Dönmez, <i>İkileşik Ben III</i> , 2013, Tuvale Akrilik, 150 x 150 cm.....	185
Resim 4.3.4. İrfan Dönmez, <i>Ben ve Ben</i> , 2012, Tuvale Akrilik, 100 x 100 cm.....	187
Resim 4.3.5. İrfan Dönmez, <i>Ben</i> , 2013, Tuvale Akrilik, 150 x 130 cm	187
Resim 4.3.6. İrfan Dönmez, <i>Ben II</i> , 2013, Tuvale Akrilik , 150 x 130 cm.....	188
Resim 4.3.7. İrfan Dönmez, <i>Ben ve Öteki</i> , 2015,Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi, Her Biri: 49 x 49 cm.....	188
Resim 4.3.8. İrfan Dönmez, <i>Ben ve Öteki</i> (1. Parça), 2015, Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi, 49 x 49 cm	190
Resim 4.3.9. İrfan Dönmez, <i>Ben ve Öteki</i> (2. Parça), 2015, Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi, 49 x 49 cm	190
Resim 4.3.10. İrfan Dönmez, <i>Ben ve Öteki</i> (3. Parça), 2015, Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi, 49 x 49 cm	190
Resim 4.3.11. İrfan Dönmez, <i>Ben ve Öteki</i> (4.Parça), 2015, Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi, 49 x 49 cm	191
Resim 4.3.12. İrfan Dönmez, <i>Ben ve Öteki</i> (5.Parça), 2015, Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi, 49 x 49 cm	191
Resim 4.3.13. İrfan Dönmez, <i>Ben ve Öteki</i> (6. Parça), 2015, Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi, 49 x 49 cm	192
Resim 4.3.14. İrfan Dönmez, <i>17581069410</i> , 2013, Tuvale Baskı Mürekkebi, 150 x 130 cm	195

Resim 4.3.15. İrfan Dönmez, <i>18</i> , 2013, Tuvale Baskı Mürekkebi, 150 x 130 cm.....	195
Resim 4.3.16. İrfan Dönmez, <i>000</i> , 2013, Tuvale Baskı Mürekkebi, 120 x 90 cm.....	196
Resim 4.3.17. İrfan Dönmez, <i>94</i> , 2013, Tuvale Baskı Mürekkebi, 120 x 90 cm	197
Resim 4.3.18. İrfan Dönmez, <i>001</i> , 2013, Tuvale Baskı Mürekkebi, 150 x 130 cm.	197
Resim 4.3.19. İrfan Dönmez, <i>002</i> , 2013, Tuvale Baskı Mürekkebi, 150 x 130 cm	198
Resim 4.3.20. İrfan Dönmez, <i>80</i> , 2013, Tuvale Baskı Mürekkebi, 150 x 130 cm	198
Resim 4.3.21. İrfan Dönmez, <i>90</i> , 2013, Tuvale Baskı Mürekkebi, 150 x 130 cm	199
Resim 4.3.22. İrfan Dönmez, <i>22</i> , 2013, Tuvale Baskı Mürekkebi, 150 x 130 cm	199
Resim 4.3.23. İrfan Dönmez, <i>Çocuk</i> , 2015, Tuvale Baskı Mürekkebi, 120 x 110 cm	200
Resim 4.3.24. İrfan Dönmez, <i>Anonim</i> , 2015, Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi, 30 x 24 cm	200
Resim 4.3.25. İrfan Dönmez, <i>İsimsiz</i> , 2015, Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi, 30 x 24 cm	201
Resim 4.3.26. İrfan Dönmez, <i>302A4</i> , 2015, Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi ve Yağlı Boya, 30 x 24 cm	201
Resim 4.3.27. İrfan Dönmez, <i>0568P</i> , 2015, Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi ve Yağlı Boya, 30 x 24 cm	202
Resim 4.3.28. İrfan Dönmez, <i>9BC5</i> , 2015, Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi ve Yağlı Boya, 30 x 24 cm	202

1. GİRİŞ

Tin ve bedenin muğlak ilişkisi özellikle felsefenin konusu olmuştur. Felsefe tarihinde idealist düşünce içinde yer verilen tinselcilik metafizik olguların bilgisi ile ilgilenmiş, maddecilik ise bu düşüncenin karşısında yer alarak dünyevi olanla, doğanın ve nesnelerin bilgisi ile ilgilenmiştir. Bu bağlamda beden, organik ve nesnel oluşuyla maddeciliğin ilgisinde olmuş, bedenin nesnel varlığına ve dış dünya ile temasında açığa çıkan düşünceler ve duygular ise tinselciliğin alanında yer almıştır. Bu bağlamda felsefe ve bilimin temel dayanağının özne ve nesne ayrımı olduğu söylenebilir.

Antik felsefeden Modern felsefeye kadar olan süreçte özne ve nesne ikiliği düşün dünyasının ana konusu olmuş ve Aydınlanma düşüncesi ile birlikte birbirlerinin kavranmalarını etkileyen varlıklar olarak düşünülmüşlerdir. Bu bağlamda bilimsel bakış açısının özne nesne ayrımı temelinde ifade edilebilmesini sağlayan pozitivist bilim anlayışı olduğunu söyleyebiliriz. 16. yüzyıldan sonra Aydınlanma düşüncesi ile birlikte Batı'nın zihnini bu dünyaya çevirerek ve bedeni de nesnel bir olgu olarak ele alarak sırasıyla Rönesans, Reform hareketleri, Fransız ihtilali ve sonucunda tarihsel dizgede büyük kırılma süreci olarak adlandırabileceğimiz sanayi devrimi, bedene ve tinsel olgulara olan yaklaşımımızı tümünden etkilemiştir. Bu bağlamda 20. Yüzyılın ilk çeyreğine kadar her alandaki etkinliğini sürdüren pozitivistimin yüzyıllar süren doğayı açıklama, yasalarını çözme çabası, insanlığı hızlı bir değişim ve dönüşüm sürecine hazırlamıştır. Bu süreçte tinin, bedenin nesnel dünyada yapma-etmeleri ile açığa çıkan bir olgu olarak ele alınması, tin olgusunu kapsayan alanların genişlemesine neden olmuş ve tinin somut bir olgu olarak ele alınmasının önünü açmıştır. Bu sayede tin, bedene bağlı zihin ve duygu süreçlerinin yanında duyumsanmasının temeli olan görüngüler ile bu süreçleri doğrudan etkileyen bilim, teknoloji, ekonomik ilişkiler, siyasal düşüncelerin farklılaşmasının etkisiyle sosyoloji alanına eklenmiştir.

Aydınlanma düşüncesi ve Kartezyen felsefenin özne-nesne ikiliğinde yarattığı düşünsel devrimden sonra, tinin büyük düşünürü olarak anılan Georg Wilhelm Friedrich Hegel, tine fenomenolojik¹ bir yaklaşım geliştirerek, tinin varlık olarak görüngülerini nesnel dış

¹ Fenomenoloji (Görüngübilim): Hegel'in öğrencisi olan Husserl ile izleyicileri (L. Landgrebe, E. Fink ve diğerleri) Tarafından kurulmuş bir öznel idealist eğilim. Fenomenoloji'nin ana kavramı 'bilincin yönelmişliği' (nesneye yönelmiş olması) şu öznel idealist ilkeyi öne sürmeye çalışır: "Nesne olmadan öznedeki olmaz". Burada felsefe, gerçek olguların bilgisiyle karşı karşıya konmaktadır. Fenomenoloji düşünceleri,

dünyada aramıştır. Hegel ‘Tin’in Fenomenolojisi’ adlı çalışmasında tini varlığın fenomenolojik olarak ortaya çıkışlarını üçlü diyalektik dizgesi ile açıklamıştır. Bu sayede varlık olarak tinin görüngüsel anlamda ortaya çıkışlarından birini sanat, diğerini ise felsefe olarak belirlemiştir. Sanat ve felsefe alanlarının birbiriyle olan ilişkilerini belirleyen ise sosyolojik gelişim ve dönüşümler olmuştur.

Doğa bilimlerinin gelişmesi ile insan zihni karşısında gizemini yitiren ve çözüme uğratıldığı düşünülen doğanın yasalarının keşfi, özellikle fiziğin ve matematiğin kurallarına bağlı olarak sürdürülmüştür. Dolayısıyla doğa bilimlerinin kurduğu ortak yöntem sosyal bilimlerde de bir uzlaşının imkanlarını ortaya koymuştur. Hegel’in tin üzerine ortaya attığı fenomenoloji kaynaklı diyalektik yaklaşımın bir yansıması olarak Wilhelm Dilthey, doğa bilimlerinin karşısına ortak adla sosyal bilimlerin tüm alanını araştırmayı amaçlayan ‘Tin Bilimleri’ni koymuştur. Tin bilimleri yasaları doğa bilimleri yasalarından farklı olarak nesnel olanın dıştan değil içten gerçekleştiğini savunmuştur. Bu bağlamda tin bilimlerine göre bireyselliğin bilincini yaratmak için kişi öncelikle dışındaki kişilerle (öteki) ilişkiye geçmeli ve kendinin farkına varmalıdır. Özgünlüğün nesnelleşmesi, ‘öteki’nden gelen zihin ve algılarımıza dair değerlerin kesiştiği noktada gerçekleşmektedir. Dolayısıyla nesnelleşme noktasında dış dünya ve öteki ile temas noktamız olan beden, bu temaslarımızın bir aracı olarak işlev görmektedir. Beden dış dünya ile kurduğu temasları nedeniyle hem bir özneyi barındırır hem de bir nesne olarak dış dünyaya aittir. Bu bağlamda bedenin bir nesne olarak dış dünyada öznenin nesnel temsili olduğu söylenebilir. Bu nedenle bedenin tinsel olguların taşıyıcısı ve aynı zamanda nesnel oluşuyla tini görüngülerin alanına indirgeyen bir temsil aracı olduğu söylenebilir.

Sanatta da benzer şekilde özne-nesne ilişkisine dayalı özgün ifadenin ortaya çıkabilmesi için öznenin kendi deneyimlerini biçimlendirebileceği özgür bir alana sahip olması gerekmiştir. Sanatın sanatçıyı yönlendiren klasist zanaat anlayışının biçimci kurallarının sanatın özerkleşmesi ile terki, Modernizmle birlikte özne olarak sanatçı kavramının ortaya çıkmasının hazırlayıcısı olmuştur. Bu noktada sanatçı, konusuna kendi öznel deneyimlerinin toplumsal bağları ışığında bir yaklaşımı benimsemiştir. Bu öznel , özgün yorumlama ile resimde beden, özne olarak sanatçının kendi ve ötekinin bedeninin dış

varoluşçuluğun felsefi temeli haline gelmiştir. M. Scheler ve Merleau-Ponty, kendi öğretilerini geliştirirken, Fenomenoloji’ye dayanmışlardır. Fenomenoloji dilimize ‘Görüngübilim’ olarak çevrilmiş, fenomenolojinin konusu olan fenomenler ise ‘görüngü’ olarak çevrilmiştir.

dünyadaki varlığını algılama süreçlerinden yola çıkarak anlamlandırdığı ve biçimlendirdiği bir konu halini almıştır. Bedenin resimde ya da tümel manada sanatta biçimlenişi sanatçı olarak öznenin 'öteki'ni duyumsamasına dayalı yorumu iken bedeni içeren bir sanat objesi de beden görüngülerinin temsiline dayalı oluşu ile izleyicinin bu deneyimi yorumlamasına olanak sağlayan bir aracı olarak yer almıştır. En temel anlamıyla imgeler dünyasının bir yansıması, taklidi olarak resim sanatı içinde beden imgesinin temsili, tarihsel bir dizgede bakıldığında oldukça büyük bir yer kaplamıştır. Bedenin anatomisinin keşfi ile başlayan beden-sanat birlikteliği, filozofik düşüncelerin ışığında şekillenmiş ve özellikle tin ile bedenin birlikte işlerlik kazandığı 'özne' kavramı ile yeni bir bakış açısı kazanmıştır. Çünkü sanat pratiği bağlamında 'özne' ye bakıldığında ilkin 'özne' olarak sanatçıdan ve sanatçının konusu olan 'özne'den söz etmek gerekmektedir. Bir 'özne' olarak sanatçı, sadece konusu olan 'özne'nin iki boyutlu yüzeyde ancak imgesel bir benzerlik ile zuhur etmesinden sorumlu tutulabilir. Yılmaz'ın (2013:355) belirttiği gibi,

İster tuvaldeki boyadan, isterse bir kaidenin üzerindeki mermerden ibaret olsun, figür², kendinin bir figür olduğunu bilmez; dolayısıyla, onun var olma talebi bilinçli değildir. Onu var eden, sanatçı ve seyircinin iş birliğidir. Seyirci ve sanatçı, yalan üzerine kurulu bu iş birliğine o kadar heveslidir ki, figür kendiliğinden (farkında olmadan) canlanır.

Bu anlamda resimde bedenin, nesnel bedenin kendi içinde biçimsel bir ifadesi değil ancak sanatçının bilincinin 'öteki' beden ile kurduğu yaratıcı-yapıcı ilişkinin biçimsel bir yansıması olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda resimde tin ve beden birlikteliği, hem bir 'özne' olarak sanatçıyı hem de 'öteki' ni içeren bir iç hayatın ve dış bedenin görüngülerinin bir düzlemde birleştirilmesi ile ilişkilendirilebilir. Bahtin'in (1990/2005:135) belirttiği gibi,

(...) tin, ötekinde deneyimlediğimiz ve sanatta sözcüklerle, renklerle ve seslerle tanımlanan ve imgeleştirilen iç hayatın zamanda ilerleyen tekil ve değer haline gelmiş bütünüyle ilgilidir; ötekinin dış bedeni ile tek ve aynı düzleme yerleştirilen ve ne ölüm ne de ölümsüzlük (tende dirilme) ögesinde ötekinin dış bedeninden kopmayan ruhla ilgilidir.

Bu bağlam çerçevesinde sanatta özerkleşmenin yolunu açan ve öznel bir özne-nesne ilişkisinin ortaya atılmasıyla resimde tin ve beden, estetik ve biçime dayalı yaklaşımların dışında, çoklu anlam farklılıkları ışığında özne-nesne ilişkisinin görüngüsel anlamının bağlamlarının da sorunsallaştırıldığı bir noktada günümüzde halen varlığını

² Alıntıda, Yılmaz'ın 'figür' ile kastettiği 'beden'dir. Çünkü 'figür', "Fransızca'da yüz anlamına gelmektedir; sanatta ise bir çalışmada betimlenen her türlü varlık anlamında kullanılan terimdir" bkz. (Keser, N. (2005). Sanat Sözlüğü. (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi. s.134).

sürdürmektedir. Bu bağlamda dünyamızda gelişen bilim ve iletişim teknolojilerinin, savaşlar ve ölümcül hastalıkların yarattığı kaotik ortam ile birlikte, yaşamımızı ve dünyadaki yerimizi algılayışımızdaki değişimin bir sonucu olarak Modern resimde beden temsilleri ve özellikle 1980’lerden itibaren tinselliğin konusu olan toplumsal cinsiyet, etnisite, psikanalitik teoriler ile birlikte felsefi bağlamlarla ele alınan bir olgu olarak ‘beden’in artan vurgusunun ve sorgulamalarının resim sanatındaki izdüşümleri bu araştırmanın konusunu oluşturmuştur.

Araştırma, araştırmanın dayanağını oluşturan felsefi argümanların temeli Batı düşüncesi kaynaklı olması nedeni ile ve konuyla ilgili bu argümanların bağlamlarının büyük bir çoğunluğu Batı Sanatı örneklerinde yer bulduğundan; özellikle Batı Resim Sanatı’ndaki insan bedeni temsilleri ve bu temsillerin ait olduğu dönemin düşün yapısı ile, beden ve tinin bir ilişki içerisinde olduğu kuram ve teorilerle ve bu teorilerle tin-beden ilişkisinde irdelenebilecek neden sonuç bağlamında tutarlılık gösteren sanatçı ve sanat eserleri ile sınırlandırılmıştır.

Araştırma, resim sanatında halen geçerli konumunu koruyan bedenin, tin ile olan ilişkisi felsefi, fenomenolojik, psikanalitik ve modern ve modern sonrası teorik bağlamlar eşliğinde konu hakkında nesnel bir araştırma yaparak, resim sanatında bedenin ele alınışının, değişen anlam ve biçim farklılıklarının irdelenmesi açısından önemli olup, bu ilişkiye dayanak noktası gösterilen argümanlar ışığında, modern ve modern sonrası resim sanatında beden temsillerinin görüngüsel anlamlarına ilişkin bir yorum getirmek çalışmanın amacını oluşturmuştur.

Araştırmada resimde tin ve beden ilişkisi, her iki kavramın tanımlanması sırasında elde edilen bulgular dahilinde ‘özne’nin ‘öteki’ nin dış bedeni ile olan ilişkisinde meydana gelen, zaman içerisinde toplumsal yaşama mal olmuş ve tarihsellik kazanmış değerler bağlamında ele alınmıştır. Aydınlanma düşüncesi ile ortaya atılan ‘özne’ kavramı ve ardından meydana gelen gelişmeler ışığında Modern resim ve Modern sonrası resim başlıkları altında konu ile ilgili referanslara başvurularak, sanatçıların çalışmaları resimde tin ve beden ilişkisi bağlamında incelenmiştir.

Bu amaç doğrultusunda çalışmanın akışını da belirlemiş olan şu sorulara yanıt aranmıştır:

Resim sanatında temsil edilen bedeni bir süje olarak tinsel olgular bağlamında okumak mümkün müdür? Aydınlanma felsefesi ile birlikte ortaya atılan 'özne' kavramı resim sanatındaki beden temsilini nasıl etkilemiştir? Toplumsal, bilimsel ve felsefi kuramların gelişimi beden ve tin algısını nasıl etkilemiştir? Modern ve sanatın Modern sonrası döneminde beden algısı nasıl oluşmuş, teori ve kuramlar bu algıyı nasıl etkilemiştir? Modern ve Modern sonrası sanat ortamlarında, resim sanatı içinde bedenin değerlendirilmesinin tinsel dinamikleri nelerdir? Resim sanatında sanatçıların özgünlük arayışında beden ve tine yüklenen anlamlar sanatçıların üslup ve malzeme kullanımını nasıl etkilemiştir?

Araştırmada bu sorulara aranan yanıtlar izleğinde, ikinci bölümde tin kavramının araştırmada ele alınışının belirlenebilmesi açısından kavramın dilbilimsel bağlamı, felsefe tarihi içerisinde farklılık gösteren ve değişime uğrayan anlamı, beden ile olan ilişkisi Aydınlanma ve Hegel düşüncesine kadar incelenmiş, Hegel'in tine varlık kazandırdığı fenomeneolijik yaklaşımının bir sonucu olarak varlık olarak tin ve nesnel anlamda beden kavramı tanımlanmaya çalışılmıştır. Bu noktadan sonraki felsefi izlek diğer bölümlerde resimlerin yorumlanmasına eklemlenmiş ve tin-beden bağlamında irdelenmiştir.

Üçüncü bölümde resimde tin ve beden ilişkisi, Modern resimde ve sanatın Modern sonrası döneminde sanatçıların ürettiği resimler tin ve bedene dair teorik yaklaşımlar bağlamında alt başlıklar halinde ele alınmış, resim sanatında bedenin biçimlenişini etkileyen tin alanına dair etkenler ile birlikte, bu etkenlerin birer göstereni olarak resimde bedene fenomenolojik bakış açısıyla kuramsal bir yorumlama getirilmeye çalışılmıştır. Aydınlanma düşüncesinin sonucu olarak özneleşen sanatçının özgün duygulanımlarını eserlerinde yansıttığı Romantik süreç ile klasik sanat anlayışının sona ermesi ve Batı sanatının yüzünü 'öteki'ne, Doğu oryantalizmine dönüşü ile başlayan ve sonucunda sanatın özerkleşmesine yol açan modern dönemde çıplak kadın bedeni algısı, grotesk beden, Sanayileşme ve Modernleşme sürecinin biçimlendirdiği tinsel yaşamın bir etkisi olarak bedenin mekanikleşmesi³ ve ardından savaşın tahribatının, psikotik ve biyolojik hastalıkların tinsel

³ Bedenin mekanikleşmesi, Modern resim sanatında beden temsillerinin sadece sanayi devrimi sonucunda meydana gelen makineleşme ile ilgili toplumsal bağlamların bedeni şekillendiren biçimsel yansımalarını ifade etmemektedir. Sanayileşme ve gelişim gösteren pozitivist bilimlerin bedeni bu dünyada, 'şimdi' nin yaşamsal koşullarının belirlediği bir algının içinde ele alarak, seküler bir işlerlik kazandırılmasını ifade etmek için kullanılmıştır.

boyutunun bedeni parçalaması, resimde beden temsillerinin görselleştirilmesi bağlamında ele alınmıştır. Modernizm, sadece sanat alanını kapsamayan, tümel bir kültürel dönüşümü ifade eden tarihsel bir dönemdir. Bu dönem içerisinde sanat anlayışının da dönüşüm geçirdiği, içerik ve bağlamının genişlediği düşünüldüğünde, tüm bu bağlamların Modern Sanat adı altında sanatsal bir biçemi meydana getirdiğini söyleyebiliriz. Ancak Modern olanın ne zaman sona erdiği kesin olarak tesbit edilemediğinden, Modern sonrası sürecin Modernin sahip olduğu tarihselliği reddedişi ve Modernizmin ülküsü olan ilerlemenin dikine dizgesini enine yayılmaya ve eklemlenmeye dönüştürmesiyle belirli bir modern sonrası sanat biçiminden söz etmek mümkün olmamıştır. Bu bağlamda ‘Sanatın Modern Dönemi Sonrası’ başlığı altında tekil olarak ele alınan sanatçıların ürettikleri eserler konu bağlamında yine bu sürecin çoğulcu yaklaşımına dayalı kuram ve teoriler ışığında incelenerek, yorumlanmaya çalışılmıştır. Sanatın Modern sonrası sürecinde fotoğraf, tamda modern sonrası sanatın içine dahil edilebilecek pastiş, parodi, yanyanalık, temellük, eklektik, tarihsel canlandırma, yinleme ve imgesel manipülasyona yatkın doğası ve boya resme benzer endişelerle kurgulanması bağlamında resim sanatına alternatif bir ifade ve temsil aracına dönüştürülmüştür. Fotoğrafın imge üretme bağlamında boya resmin endişesine yakın olmasının yanında, farklı malzemeler ile birlikte ve mekanın da sanatsal bir eleman olarak değerlendirildiği yerleştirme sanatının bir parçası olarak kullanılması, boya resim sanatının yüzeysel mirasının yanında derinlemesine kurama dayalı bir algılar çokluğu yaratma çabasına hizmet ettiği de söylenebilir. Bu bağlamda fotoğrafı bir ifade aracı olarak kullanan sanatçıların çalışmaları, fotoğrafın boya resim sanatıyla olan bağı ve resme yenilikçi bir bakış açısı getirmesi izleğinde konu ile ilişkilendirilerek incelenmiştir.

Dördüncü bölümde araştırmada ele alınan eserlerin konu bağlamında yorumlanması sırasında elde edilen bulgular dahilinde gerek pratik gerekse kuramsal argümanlar ışığında uygulama çalışmaları gerçekleştirilmiş ve pratik manada değişkenlik gösteren çalışmaların kendi içindeki sanatsal serüveni konu bağlamında kuramsal bir zemine oturtulmaya çalışılmıştır. İlk boya resmin tuval yüzeyine uygulanmasının olanakları bedenin parçalanması, iç’in dış’a çıkması bağlamında beden betimlerinin biçimlendirilmesinde kullanılmıştır. İkinci olarak boya resimden farklı bir görselleştirme medyumu olarak fotoğraf ve sayısal baskı kent ve beden arasındaki geçiş ve grift ilişkisiyi görselleştirmek

için kullanılmış ve son olarak 'ben' kavramına bağlı tinin ortaya çıkışları 'baş' betimleri ile ben ve öteki kavramları bağlamında farklı medyumlarla görselleştirilmeye çalışılmıştır.

2. TİN VE BEDEN İLİŞKİSİ

2.1. Tin kavramı

Dilbilimsel bağlamda 'tin' sözcüğü, Türkçede ses evrimi içerisinde 'tın' (din) sözcüğünden evrimleşerek 'tin' halini almıştır. Türk Dil Kurumu'nun hazırladığı Büyük Türkçe Sözlük'te 'tin', "birtakım fizik ötesi kurucularının, gerçeği ve evreni açıklamak için her şeyin özü, temeli veya yapıcısı olarak benimsedikleri madde dışı varlık" olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda dilimizdeki 'tin' sözcüğü, Eski Yunan dilinde '*psykhe*' ve sonraları '*pneuma*', Latin dilinde '*spiritus*', İngiliz dilinde '*spirit*', Alman dilinde '*geist*' ve Fransızca '*esprit*' sözcüklerine anlamca karşılık gelmektedir. Bu sözcüklerin tümünün *ruh*, *yel*, *soluk* gibi ortak kök anlamlar taşıdığı görülmektedir. Tin sözcüğü bu kök anlamları taşıyor olsa da kavram olarak incelendiğinde, düşünce tarihinin farklı dönemlerinde, farklı ele alınmış olması, sözcüğün tanımlanabilmesi için tek bir tanıma ulaşılmasını güçleştirmektedir. Ancak 'tin' sözcüğünün asıl anlamını Alman İdealist düşünür Hegel'in düşüncesindeki '*geist*' terimi ile karşılığını bulduğu söylenebilir. İpşiroğlu (1998:99) '*geist*' sözcüğünü şöyle tanımlamıştır,

Geist Almancaya özgü bir sözcük, tam olarak başka Batı dillerinde yok. Çoğunlukla '*spiritus*' diye çevriliyor. '*Intellectus*', '*mens*' anlamlarını da içeriyor ve aynı zamanda '*ruh*' anlamına da geliyor, ama insan varlığına özgü ruhtan farklı (...). Başka dillerde ya '*geist*' olarak kullanılıyor ya da '*esprit*', '*spirit*' diye çevriliyor. Bu sözcük son yıllarda Türkçe felsefe diline '*tin*' olarak girdi.

Düşünce tarihine dizgeli bir şekilde yaklaşıldığında, karşıt ancak birbirini etkileyen 'tin' ile ilgili görüşlerin genel olarak 'tinselcilik' ile 'maddecilik' olarak iki başlık altında toplandığı görülmektedir. Bu başlıkları incelediğimizde, Dilthey'in çalışmasını hazırlayan Özlem'e göre,

'Tinsellik' (*Geistigkeit*) ve 'tinsel' (*geistig*) sözcükleri insan duygu ve düşüncesinden, insan emeğinden çıkmış, zaman içerisinde toplumsal yaşama mal olmuş ve dolayısıyla aynı zamanda tarihsellik kazanmış olan her şeyi imlerler. Toplumsal yaşama mal olmuş ve tarihsellik kazanmış şeyler dil, ekonomi, din, ahlak, hukuk, siyaset, sanat, bilim, teknik, devlet, felsefe vd. formları içerisinde, tinselliğin kapsamında yer alırlar. Bilindiği üzere , Türkçede birkaç on yıldır kullanılan 'tinsellik' teriminden önce 'maneviyat' terimi kullanılmıştır. Türkçede 'maneviyat' terimi 'maddiyat' a karşı bir şey olarak

‘manaya ilişkinlik’ i ve ‘madde dışılık’ ı ve ayrıca ‘doğaüstü güçler’ i ifade etmesinin yanında ‘moral gücü’, ‘yürek gücü’ gibi anlamlarda da kullanılmıştır (2011:131).

Görüldüğü gibi ‘tinselcilik’ içinde ‘tin’ kavramı tam da maddenin karşısında yer alarak, madde gibi başı sonu olmayan, bitimsiz ve formlarının yapısı itibariyle düşünce gücü olarak temellendirilmiştir. Bu bağlamda Güçlü, Abdülbaki, Uzun, Erkan, Uzun, Serkan ve Yolsal, Ümit H.’nin (2008:38) hazırladığı felsefe sözlüğüne göre ‘maddecilik’; “ ‘tinselcilik’ in tam karşısında, tin diye bir şeyin olmadığını, bedenın tek bir tane olsun tinsel öge taşımayan maddesel bir varlığı bulunduğunu, bedenin daha çok kimyasal ve fiziksel süreçler yoluyla belirlendiğini savunmaktadır”.

Bu iki görüşün temel sorunsalı, en genel anlamda ‘tin’ i ‘ruh’ ve ‘madde’ yi de ‘beden’ olarak ele alacak olursak, ‘ruh-beden’ ilişkisi çerçevesinde şekillenmektedir. Bayraktar’a (2010:50) göre “bu ilişki zaman zaman ‘zihin-beden’, ‘bilinç-beden’ ve hatta ‘bilinç-beyin’ ilişkisi biçiminde de ifade edilmektedir”. Bu bağlamda ‘tin-beden’ ilişkisi sorununu düşünce tarihi içinde dizgeli bir biçimde incelemek, Hegel düşüncesindeki ‘geist-tin’ kavramını anlayabilmek, bu ilişkinin temel tartışmalarını resim sanatı içinde yorumlayabilmek adına faydalı görülmüştür.

Platon, düşünce tarihinde sistemli bir felsefenin ilk kurucusu olarak bilinmektedir. Bozkurt’a (2004:89) göre, “varlığın temelini oluşturan öğeleri bulmayı amaçlayan bir bilgi kuramı olarak onun ‘idea’ öğretisi, felsefi sisteminin merkezinde yer alır”. Platon’un kuramına göre ‘idea’ lar yaşadığımız nesnel dünyanın ötesinde, nesnel olmayan bir dünyada vardır. Bu nedenle ‘idea’lar ancak düşünce yoluyla kavranabilirler. Bu anlamda Platon, düşünceyi merkeze alarak, ‘idea’ ları da nesnel bilginin kaynağı olarak düşünmüştür. Platon (2002:183,184) felsefesinin temelini oluşturan bu kuramı bir benzetme ile şöyle açıklamıştır,

Yer altında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya ışığa açılan bir giriş... İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kimıldanabiliyor, ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki, kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyircilerle kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar (...). Bu alçak duvar arkasında insanlar düşün, ellerinde türlü türlü araçlar, taştan,

tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyorlar. Bu taşıdıkları şeyler, bölmenin üstünde görülüyor. Gelip geçen insanların kimi konuşuyor, kimi susuyor (...). Ama tıpkı bizler gibi! Bu durumdaki insanlar kendilerini ve yanlarındakileri nasıl görürler. Ancak arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karşılarına vuran gölgeleri görebilirler, (...). Bölmenin üstünden gelip geçen bütün nesneleri de öyle görürler. Şimdi bu adamlar aralarında konuşacak olursa, gölgelere verdikleri adlarla gerçek nesneleri anlattıklarını sanırlar, (...). Bu adamların gözünde gerçek, yapma nesnelerin gölgelerinden başka bir şey olamaz ister itemez, (...).

Platon'un yaptığı benzetmeden anlaşılacağı üzere bir 'ışık kaynağı' olarak tasvir edilen 'idea' lar dünyası, bedenimiz aracılığıyla duyduğumuz dünyaya 'idea' ların sadece görüngülerini ya da yansımalarını sunmaktadır. Dolayısıyla duyulan dünyadaki nesnelerin özü 'idea' lar dünyasında saklıdır. Bu bağlamda Platon, 'idea' anın yani birer görüngü olan nesnelerin özünün yalnız düşünce ile kavranabileceğini savunduğuna göre, 'idea' nesnel olmayan 'bilinç' imizi ya da 'ruh'umuzu, bedenimiz ise nesnel dünyayı kavramada bir araç ve 'ruh'un hapsedildiği bir yer olarak maddesel yanımızı temsil etmektedir. Hilav'a (2013:62) göre, "Platon'un ideaları, bugün, genel düşünler (fikirler), kavramlar ya da sınıflar dediğimiz şeylerdir". Dolayısıyla Platon'un 'idea'ları, 'tinselcilik'i tanımlarken sözünü ettiğimiz 'tin'in formları olarak da kavranabilir. Bu bağlamda Platon (1943:245), 'ruh'un şekil (form) verici özelliğinden şöyle söz etmiştir,

"ruh meydana getirir, şekil verir... Onun Tanrılık tarafı bir yana bırakılırsa, bedensiz hiçbir varlık var olmadığı gibi, hiçbir de bir renkten mahrum olamaz. İşte bundan dolayı meydana getirmek, şekil vermek ruhun işidir. Bedene gelince o, meydana getirilen, şekil alandır".

Platon, bilginin kaynağını 'idea' lar dünyasında ararken, 'ruh' un şekil veren olduğunu düşünerek bilginin meydana geldiği yerin de 'ruh' olduğuna inanmıştır. Bozkurt (2004:90-93) bu durumu şöyle açıklamıştır,

Platon, Ruh'u üç bölüme ayırır: Ruh'un birinci bölümü 'idea' lara yönelik olup, güdücü, usla ilintili (logistikon) ve yöneticidir. Ruhun ikinci bölümü isteyen, dileyen, özleyen ve usa uygun davranan bir etkinliğe sahiptir. Ruh'un üçüncü bölümü ise, istençli eyleme ve us ilkelerine karşı direnen; tutkuya geçici nesnelere karşı direnen bölümdür. (...) nesneler kendi ezeli arketiplerinin ya da 'form' larının taklitleridirler. İmgeler bu ezeli, öncesiz-sonrasız arketiplerin ya da 'form' ların resimlerde, dramatik şiirlerde ve şarkılarda yansıtılmalarından başka bir şey değildir (mimesis).

Sonuç olarak Platon'a göre 'ruh', öncesiz ve sonrasız 'idea'ların meydana geldiği ya da başka bir deyişle 'idea'lara 'form' kazandırarak nesnel dünyaya yansıtan ölümsüz bir varlıktır. Platon için "(...) ruh ölümsüzdür" (Platon, 2002:270). Dolayısıyla 'ruh', 'idea'ları

işleyerek meydana getiren ‘bilinç’ anlamı kazanırken, ‘idea’ ları ‘tinsellik’ in konusu olan nesnel dünyadaki ‘form’lara dönüştüren ‘canlandırıcı (*psykhe*)’ bir varlık anlamı da kazandırılmıştır.

Aristoteles (2001:63,64), Platon ve öncesi düşünürlerin ‘psykhe’ üzerine düşüncelerini eleştirdiği ‘Ruh Üzerine’ adlı eserinin birinci kitabında bu düşünürlerin ‘psykhe’ yi iki açıdan ele aldıklarından söz etmiştir, “ilki ‘hareket ettirici (kinesis)’ ve ‘algılayan’ ya da ‘duyumsayan (estethis)’ olarak ruh”. Düşünürlerin ‘psykhe’ hakkındaki bu görüşleri onun hareket ve duyum gibi yaşamsal etkinlikler ile ‘canlılık’ ı ifade ettiği ve ölümle birlikte bedenden ayrılan bir varlık olarak düşünüldüğünü göstermektedir. Aristoteles bu noktada ‘ruhu’n beden neresinde yer aldığı konusuna dair tartışmalarını derinleştirmiştir. Çünkü bu düşünürler bitkilerin ve hayvanların da ruhlarının olduğundan söz etmişlerdir.

Bu bağlamda Akarsu’ya (1984:173-174 aktaran Bayraktar, 2010:54) göre “ ‘tin’i (sipiritus-pneuma) ‘ruh’tan (anima-psykhe) ayırmak gerekir. Ruh, organik ve duysal yaşamın ilkesidir. (...) Tin ise yalnız insana özgü düşünme yetisidir. Ancak Türkçe’de ruh sözcüğü ‘tin’ yerine de kullanıla gelmiştir”. Durant (2002:92) bu konuya Aristoteles’in düşüncesi bağlamında şöyle açıklık getirmiştir,

Ruh, herhangi bir organizmanın katıksız hayati ilkesi, güçlerinin ve süreçlerini toplamıdır. Bitkilerde ruh, sadece besleyici ve üretici bir güçtür, hayvanlardaysa aynı zamanda duysal ve harekete geçirici bir güçtür, insanda aynı zamanda akıl ve düşüncenin gücüdür. Ruh, bedenin güçlerinin toplamı olarak bedensiz var olamaz; bu iki şey biçimle balmumu gibidir, ancak düşüncede ayrılabilir ama gerçekte tek, organik bir bütündür.

Durant’ın sözünü ettiği ‘biçim (ruh)’ ile ‘madde (balmumu)’ nin birlikteliği ya da ‘Madde ve Form’ kuramı Aristoteles düşüncesinin bel kemiğini oluşturur. Hilav (2013:78) Aristoteles’in düşüncesinden şöyle söz eder, “filozofa göre beden madde, ruh da formdur. Bedendeki değişimler formun ortaya çıkması amacına yönelir, bundan ötürü, bedendeki değişim ve gelişmeleri belirleyen ve bedeni canlı bir beden halinde ayakta tutan ruhtur, yani formdur”. Aristoteles’e göre ruh ‘töz’ dür. Aristoteles (2001:63,64) ‘töz’ ün üç anlama geldiğini söylemiştir,

Tözün ilk anlamı madde, yani kendi kendisiyle belirlenemeyen şeydir; ikinci anlamı ise form ve üçüncü anlamı ise madde ve formun birleşimidir. Form ve fiilin kendisi de yine iki anlama gelir. Yeti olarak fiil ve bu yetinin uygulanması, işletilmesi olarak fiil. Yani Aristoteles’in deyimiyile *entellekheia* olarak fiil ve *energeia* olarak fiildir.

Buradan anlaşılacağı gibi Aristoteles form ile maddenin birleşmesini ‘hareket (kinesis)’ olarak tanımlamış ve ‘oluş’ u bu düşünce üzerinden açıklamaya çalışmıştır.

Aristoteles’e göre ‘idealar’ Platon’un sözünü ettiği gibi nesnel dünyanın ötesinde değil, tek tek varlıkların içinde bulunan ortak ‘öz’ lerdir. Hilav’a (2013:75) göre , “bu ortak nokta, var olanların çokluğu içinde birliği temsil eden şeydir. ‘Form’ aynı zamanda, maddeye biçim kazandırarak, tek tek var olanların ortaya çıkmasını; gördüğümüz biçime bürünmesini sağlar”. Düşünceyi tin-beden ilişkisi bağlamında ele aldığımızda ‘öz’ler madde (beden) ile birleşerek ‘töz’ ü diğer bir deyişle ‘birey’i meydana getirmektedirler. Durant’ın sözünü ettiği gibi “kişisel, özel bir ruh ancak kendi bedeninde var olabilir” (1926/2002:92).

Aristoteles düşüncesinde önemli bir yer tutan diğer bir kavram ise ‘katharsis’ kavramıdır. ‘Katharsis’ kelime anlamıyla Türkçede ‘arınma’ anlamına gelmektedir. Aristoteles’e göre ‘katharsis’ ile birlikte insanın duygusal, düşünsel ve eylemsel yönleri açığa çıkmakta ve bu eylemselliğin en üst noktasında ise ‘sanat’ yer almaktadır. Dolayısıyla insana özgü bu özelliklerin açığa çıkması, zihinsel bir süreç olarak değerlendirilebilir. Bu zihinsel süreç bağlamında ‘ruh’, ‘bedene’ biçim veren ‘tin’ ise ‘ruh’ ile ‘bedeni’ birleştiren ‘yaşamsal eylemlilik’ olarak düşünülebilir. İnsan zihni, ‘katharsis’ eylemiyle beden ile bütünleşerek nesnel dünyadaki isteyen, arzulayan ‘saf’ bireyi meydana getirir. Kristeva (1980/2014:41) bu konuyu şöyle ele almıştır,

Tin, en önemlileri *koşuk* ve *türkü* (sanatsal bir form olarak müzik) olan ‘çeşnilemeden oluşmuş bir dille’ coşkuları (tutkudan acıya) taklit ederek, aynı zamanda sefahate ve saflığa ulaşır. Bu, ruhun ve bedenin, ‘öfke’ den ‘ateş’ e , ‘eril ateşlilikten’ ‘akıl’ın coşkusuna doğru akan türdeş-olmayan ve karmaşık bir akım aracılığıyla arınmasıdır. Dolayısıyla koşuk ve türkü aklın ötekisini temsil eden saf-olmayanı, tutkusal-bedensel-cinsel-eril olanı depreştirir, ama onu bilginin bilgisini yaptığından daha farklı bir şekilde uyumlulaştırır ve düzenler. Böylece koşuk ve türkü, Platon’dan miras alınan ruh ile beden arasındaki kopukluğu gideren *dışsal*, poetik bir kuralın yardımıyla dizginsiz taşkınlıkları dinginleştirir.

Aristoteles’in tartıştığı ‘Madde ve Form’ ya da ‘ruh-beden’ birlikteliği düşüncesi onun Platon’un tersine maddesel olamayan varlıktan çok, duyularımızla algıladığımız nesnel dünyayı açıklamaya yöneldiğini göstermektedir. Platon ‘madde (beden)’ ile ‘tin’ (zihin)’ varlıkları biri birinden ayrı kavrarken, Aristoteles her iki varlığı nesnel dünyada bütünleşik olarak kavramıştır. Bu bağlamda Platon’un ‘idealar’ düşüncesini ‘idealist’ bir düşünce

olarak kabul edersek, Aristoteles'in 'Madde ve Form' düşüncesini de 'rasyonalist' bir düşünce olarak kabul edebiliriz. Ancak bu birliktelik düşüncesine rağmen Aristoteles yine de 'ruh' u ya da 'tinsel' varlığı 'madde' ile açıklamamıştır.

Platon ve Aristoteles'in geliştirdiği 'ruh-beden' ilişkisi üzerine düşüncelerin ardından düşünce tarihi daha çok ahlak felsefesi üzerine gelişim göstermiştir. Düşüncesi ahlak felsefesine dayanan Epikuros'un 'ruh' üzerine düşünceleri ise Platon ve Aristoteles'den önce yaşamış Demokritos'un 'maddeci (atomcu)' düşüncesine dayanmıştır. Ancak bu düşüncesi 'yeniden doğuş (Rönesans)' düşüncesinde asıl anlamına ulaşmıştır (bu nedenle Demokritos'un düşüncesi Ortaçağ'dan sonra 'yeniden doğuş' bağlamında incelenmiştir).

Ortaçağ Hristiyan düşüncesinde 'ruh-beden' ilişkisi tek tanrılı dine bağlı ve Tanrı merkezli bir düşünce etrafında şekillenmiştir. Ortaçağ Hristiyan düşünürleri de, insanın düşünme yetisi taşıyan 'tinini (zihnini)' sadece insana özgü bir yeti olarak kavramışlardır. Ancak insanın tüm iyi özelliklerinin 'ruh (form)' kaynaklı olduğunu, tüm olumsuz ve kötü özelliklerini ise 'beden (madde)' kaynaklı olduğunu savunmuşlardır. Bu anlamda Ortaçağ düşüncesi 'ruh' ile 'beden' i tamamiyle biri birinden ayrı olarak kavrayarak Platon düşüncesinin kavramları etrafında yapılanmıştır. Goff'un (1984/1999:282) aktardığı gibi Ortaçağ düşünürlerinden Büyük Gregarius (590-604) bedeni, "ruhun şu iğrenç giysisi" olarak adlandırmıştır. Aziz Jean de Joinville (1224-1317) ise bedene dair şöyle demiştir: "İnsan öldüğünde şu beden cüzamından kurtulur". Corbin A., Courtine, J-J. ve Vigarello, G. 'nin hazırladığı çalışmada Gélis (2005/2008:19) bu düşüncelerin temelini şöyle açıklamıştır,

Mesih'in bedeni Hristiyanlığın mesajının temelindedir ve Hristiyanlık, Tanrı'nın insan şekline bürünerek tarihe geçtiği tek dindir: Vücut bulmuş tanrının dinidir Hristiyanlık. Oğul İsa, insani macerasıyla dünyada mevcuttur. Bu toprakta doğmuş, yaşamış, ölmüş, üzerine düşen görevi acıyla tamamlamıştır: Günahkarları kurtarmak için benliğini kamunun yararına, bedenini zulmün emrine sunmuştur.

Bu bağlamda Ortaçağ Hristiyan düşüncesinde beden ötelenirken, 'tin' dini dogmalarla birlikte tanımlanan aşkın bir varlık olarak kavranmıştır. Mesih'in bedeninin 'çile'si, Ortaçağ insanların örnek aldığı din adamlarının 'çile' uygulamaları ile bir tür ibadet boyutu kazanmıştır. Bu ibadet şekliyle nefret edilen beden, her türlü kötülüğün aracı ve maddi dünyaya ait olmayan 'tin'in taşıyıcısı olarak disiplin altına alınması gereken ve 'tin' in

ancak bu şekilde özgür olabileceğine inanılan, maddi dünyaya ait ölümlü bir nesne olarak kavranmıştır.

Tanrı merkezli Ortaçağ Hristiyan düşüncesinin ardından filizlenen 'Rönesans (Uyanış)' düşüncesi söylemi, en genel hatları ile Antik Yunan ve Latin metinlerinin yeniden yorumlanması üzerine oluşturulmuştur. Bu bağlamda Aristoteles, Platon ve yukarıda sözünü ettiğimiz gibi Demokritos, Epikuros gibi Antik Yunan düşünürlerinin felsefi söylemlerinin yeniden ele alınıp yorumlanması tüm Rönesans düşüncesini etkisi altına almıştır. Bu sayede Hilav'ın (2013:115) sözünü ettiği gibi "bu dönemde , dinsel inanç ve otoritenin yerine, akıl ve deney geçer. Rönesans insanı, doğa ile kendi arasındaki bütün perdeleri kaldırarak, hem doğaya, hem de kendine yeni bir gözle bakmak; doğayı ve kendisini yeni bir gözle incelemek isteyen insandır". Bu insan merkezli temel yaklaşım Rönesans sürecinde 'Hümanizm (İnsancılık)' düşüncesinin doğmasına neden olmuştur. hümanizm şöyle açıklanmıştır,

Hümanizm insanın değerini kabul eden, onu her şeyin ölçütü olarak tanımlayan, insanın doğasını, yetilerinin ölçüsünü (sınırlarını) ya da ilgilerini konu edinen felsefedir. (...) Hümanistler, insan ruhunu yüceltmişlerdir, çünkü özgürlük insan ruhunun gücüdür (yetisidir). Onlar bedeni ve bedenle ilgili olan olguları da unutmamışlar; değer olarak mutluluğa (hazza) verdikleri önem ve Ortaçağ sofuluğuna duydukları nefret, hümanistleri insanlığın doğal yapısına (konumuna) verdikleri önemi açıkça göstermişlerdir (Abbagnano,1992).

Hümanist düşüncenin mutluluğa (hazza) verdiği önem, Epikuros'un 'haz (hedonise)' düşüncesi üzerine temellenmiştir. Epikurosculuk Ortaçağ Hristiyan düşüncesinde yanlış yorumlanmış, haz ve mutluluk düşüncesi dini dogmalarla tanımlanan tinsel değerlere aldırış etmeyen, dünyevi bedenin hazları olarak yorumlanmış ve 'sapkınlık' olarak değerlendirilmiştir. Oysa hümanizm düşüncesinde Epikuras'un hazcı düşüncesi tinsel hazlar üzerinden değerlendirilmiştir. Hançerlioğlu (2012:87) Epikuros'un düşüncesini 'tin-beden' ilişkisi bağlamında şöyle tanımlamıştır,

Epikuros, insanın mutlu olabileceğini söyler, demek ki mutlu olmak insanın elindedir. Haz isteği doğaldır. Ama bu haz, acının yokluğundan doğan olumsuz bir hazdır. Epikuros, bununla, kötü anları bulunmayan bir geçmişle tinsel ve tensel bir sükun içinde bulunan bir şimdiyi ve güvenilen bir geleceği kapsayan acısız bir ruh ve vücut yapısını dile getirir.

Bu bağlamda Hümanist düşünce ile birlikte yeniden yorumlanan Epikuros'un haz düşüncesi acısız, uyumlu ve eşit bir 'tin-beden' birlikteliğine işaret etmiştir. Bu bağlamda

Rönesans beden tasvirlerinde dikkat çeken ideal beden betimlemelerinde Epikuros'un bu düşüncesinin etkisi olduğu söylenebilir.

Tin-beden ilişkisi aydınlanma felsefesi ile birlikte tini bedenden bağımsız olarak ele alan daha önemli bir hal almıştır. Batı'da 17. Yüzyılla birlikte rasyonleşme, bireyselleşmenin yolunu açmış ve kartezyen felsefe ile tin-varlığın teolojiden arındırıldığı bir 'benlik' fikri ortaya atılmıştır. Yardımlı'ya (1996:66) göre "kartezyen devrim bir devrim olmaktan çok, oluşmakta olan modernliğin kendi deneyiminin bir sistemleştirilmesidir". Bu bağlamda 17. Yüzyıl Aydınlanmacı düşünürü René Descartes'ın geliştirdiği kartezyen düşüncede evrendeki varlıklar uzamda yer kaplayan bedensel-maddesel-somut olanlar ve uzamda yer kaplamayan tinsel-düşünsel-soyut olanlar olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Bu bağlamda Gökalp (2004:23,24), Descartes'in düşüncesindeki 'tin-beden' ilişkisini şu şekilde açıklamıştır,

Cisimli töz yani bedenin özünü uzunluk, enlilik ve derinlik yani uzam / yer kaplama teşkil ederken, düşünce, düşünen tözün yani ruhun özünü teşkil etmektedir. (...) Descartes, ruh ile bedenin birlikteliğini ikisinin bütünleşmesi olarak değil de, iki ayrı şeyin bir arada çalışması olarak anlar. Yalnızca uzam/yer kaplama olarak var olan beden ile yalnızca düşünce olarak var olan tinin birleşmesine, ruhun bedeni hareket ettirmesi ve bedenin de duygular ve ihtiraslar oluşturmak suretiyle tine etki etmesi anlamı da yüklenir.

Buradan anlaşılacağı üzere Descartes'ın Kartezyen düşüncesinde tin, Platon'un düşüncesinde olduğu gibi 'ikici (Düalist)' bir tavırla bedenden ayrı 'düşünce', 'içimizdeki (benliğimizdeki) düşünen şey' olarak değerlendirilebileceği gibi, bir arada çalışan bir mekanizma olarak değerlendirilmesi bakımından Aristoteles'in düşüncesindeki 'hareket ettirici şey' olarak da değerlendirilebilir. Ancak Descartes 'tin-beden' ilişkisini ne Platon gibi biribirinden bağımsız bir bütünlük, ne de Aristoteles gibi biribirine bağlı bir bütünlük olarak kavramıştır. Her ikisini de ayrı ayrı ele almış, iki şeyin ilişkisini nedensellik ile açıklamıştır. Denkel (1997:200) bunu şöyle ifade eder, "Descartes, düşünen ve uzamlı varlık ikiciliğini, yine tam bir genellikle benimsediği mekanizmle bir araya getirmiş, böylece de tin ile beden arasındaki ilişkiyi karşılıklı nedensel etkileşim biçiminde kavramıştır".

Descartes, getirdiği ikici yaklaşımla 'benlik' kavramıyla birlikte rasyonel bireyselliğe ve dolayısıyla 'akıl' ve 'düşünce' kavramlarına öncelik tanımıştır. Bu kavramlara tanıdığı

öncelik ile varoluşu da düşünce olarak kavramıştır: “düşünüyorum öyleyse varım”(1637). Bu bağlamda Cottingham’ın belirttiği gibi (2002:185), “bir şeyi düşünmemizi sağlayan şeydir. Yani ruhun bir bölümü değil, bir bütün olarak düşünen ruha Descartes ‘tin’ demektedir”. Ona göre tin ve beden ayrı ayrı tözler olduklarından var olmaları için kendilerinden başka hiç bir şeye ihtiyaçları yoktur. Işık’a göre (1998:99),

Aydınlanma düşüncesinin kökeninde yer alan Kartezyen düşünce öyle basit, önemsenmemesi gereken bir düşünce değildir. Çünkü bu düşünce karşıtlıklar çerçevesinde, bilimsel, felsefi ve toplumsal sorulara yeni cevaplar getirmeyi hedefleyen düşünsel, felsefi bir eğilimdir.

Bu eğilimin en önemli etkisi, somut olanla soyut olanı birbirinden bağımsız ele alarak insanın tanrıyla eşit bir konuma getirilmesini sağlayarak, insanın doğayı hâkimiyeti altına almasını sağlamış olmasıdır. Bu sayede doğa ölçülebilir, kontrol altına alınabilir hale gelmiştir. Bağlı’ya göre (2002:33), “bireyi bir iktidar öznesi, bedeni ise bir iktidar nesnesi haline getiren de bu ölçülebilir doğa anlayışı olmuştur”.

Sonuç olarak Descartes’ın Kartezyen düşüncesi, insanı insan yapan ‘öz’ olarak tanımlanan ‘benlik’ ve bireysellik duygusunun, bireysel ilişkilerin toplamı olarak ortaya atılması sonucunda ‘tin’in insanın ‘yapma-etmeleri’ ile açığa çıkan ‘şey’ olarak tanımlanmasına neden olarak daha çok sosyoloji ve tarih alanında ele alınmasının önünü açmıştır. Descartes’ten iki yüzyıl sonra Dilthey (1922/2011:24,25), insanın yapma-etmelerini tinsellik bağlamında şöyle düşünmüştür;

İnsan tinsel olan şeylerin kökenini araştırırken, kendisi hakkındaki bu bilincin (özbilincinin) içerisinde, doğruca, bir irade özgürlüğü, bir eylem sorumluluğu yakalar. İnsanda her şeyi iradeye bağlamak ve dayandırmak ve her şeyi kendi kişisel özgürlüğü içerisinde yadsımak gibi bir olanak vardır ki, o, sahip olduğu bu olanakla kendisini doğadan tümünden farklılaşmış ve başkalaşmış bir şey olarak tanır. Öyle ki o, kendisini, doğanın ortasında, kendi eylemlerinin oluşturduğu çerçeve içerisinde, Spinoza’nın bir terimine başvurursak *imperium in imperio* (imparatorluk içinde imparatorluk) halinde tanır. Ve işte burada, insan için, kendi bilincinin olgusu denen şey, tinsellik oluşur; böylece de kendi olanaklarıyla bağımsız hareket eden bu tinsel dünya içinde, insanın kendi eylemlerine koyduğu hedeflere göre oluşan bir değer, bir yaşama aracı ortaya çıkar. O bununla, bir nesnel zorunluluklar alanı olan doğa alanından ayrılıp yine bu doğa ortasında oluşan bir şey olarak tarih alanına geçer.

Descartes, ‘tin’ ve ‘beden’ i bir birinden ayrı tözler olarak düşünmüş ancak ikisi arasındaki ‘nedensellik’ ilişkisini tam olarak açıklayamamıştır. Hilav’a göre (2013:120),

İnsanda bu iki töz, ruh beden olarak bir arada bulunmaktadır ve ruhun beden, beden ruh üzerindeki etkileri söz konusudur. İki ayrı tözün, nasıl olup da ilişki haline girebildikleri ve birbirlerini etkiledikleri sorunu, Descartes tarafından sağlam bir çözüme ulaştırılmamış ve daha sonraki felsefeyi bir hayli zorlamıştır.

Benedictus de Spinoza, Descartes'ın 'nedensellik' çıkmazına bir 'ara neden' olarak 'Tanrı' kavramını koymuş ve Descartes'in tersine tüm tözlerin 'Tanrı' çatısı altında tek bir töz olduğunu söylemiştir. Spinoza'ya göre, Descartes'in sözünü ettiği gibi tin ve beden bir birinden ayrı şeyler ise, bir birlerini açıklayamayacaklarını ya da bir başka deyişle biri diğerinin 'nedeni' olamayacağını dolayısıyla aralarında 'nedensellik' ilişkisi de olamayacağını savunmuştur. Spinoza (1965:86) şöyle demiştir "idelerin düzen ve bağlantıları, şeylerin düzen ve bağlantıları ile bir ve aynıdır". Ona göre tüm var olanlar Tanrının özünden türemişlerdir. Dolayısıyla onun düşüncesinde tin ve beden de bir birinden farklı değil aynı şeylerdir. Durant (1926/2002:187) Spinoza'nın tin ve beden bütünlüğü düşüncesini şöyle açıklamıştır,

Zihin madde olmadığı gibi der Spinoza, madde de zihinsel değildir. Beyin süreci düşüncenin ne nedenidir, ne sonucu. Bu iki süreç bağımsız ve paralel değildir. Çünkü iki süreç diye bir şey yoktur ve bunlar iki varlıkta değildir. Kimi zaman içte düşünce, kimi zaman dışta hareket olarak görünen tek bir süreçtir. Kimi zaman içte zihin, kimi zaman dışta madde olarak görünen, aslında her ikisinin ayrılmayacak karışımı ve birliğidir. Zihin ile beden bir birini etkilemez, çünkü bir birinden ayrı şeyler değil, birdirirler.

Deleuze (2000:16,19), "Spinoza'ya göre idealardan ayrı, insanın dışındaki şeylerle olan ilişkisi duyguların" ortaya çıkmasına neden olduğunu söylemiştir. Tin ya da 'bilinç' düşüncelerin kavramlarını oluşturur. Dolayısıyla bilincimiz beden de düşüncesini oluşturur. Bu bağlamda beden nesnel dünyadan etkilenen bir varlık olarak bilincin nesnesi halini alır. Spinoz'ya göre beden nesnel dünyadan etkilendiğinde 'duygulanım' meydana gelir. Dolayısıyla düşünüre göre 'bilincimiz' in nesnel dünya ile kurduğu ilişkiler 'bedenimizin' nesnel dünya ile kurduğu ilişkileri de kapsamaktadır.

Sonuç olarak Spinoza, Descartes'in Kartezyen düşüncesindeki 'tin-beden' ilişkisinde 'tin' e verilen öncelik kadar 'beden' de önem verilmesi gerektiğini savunmuştur. Spinoza'nın bedene ve onun nesnel dünya ile kurduğu ilişki ve deneyimlerine de önem vermesi, 'tin-beden' ilişkisinde 'özne' kavramının ortaya çıkabilmesinin önünü açmıştır. Ancak Spinoza da 'tin ve beden' in biri biriyle 'aynı' fakat 'ayrı' şeyler olduklarını düşünmüştür.

Görüldüğü gibi Descartes'tan sonra da düşünce tarihi 'tin' ile 'beden' in ayrı şeyler olduğu görüşü doğrultusunda gelişim göstermeye devam etmiştir. Hilav'a göre (2013:131), Immanuel Kant bu iki görüşü kapsayan "sentezi gerçekleştirmiş düşünür olarak bilinir". Kant bu sentezi tasarımıladığı bilgi kuramı üzerinden gerçekleştirmiştir. Kant'a göre nesnel dünya bilgilerimizin maddesini oluşturmaktadır. Bu bağlamda Kant, nesnel dünya var olmasaydı duyularımızın bize tanıttığı görüngüler (fenomenler) ve olayların da var olamayacağını söylemiştir. Kant, öznenin bu maddeleri algılayarak düzenleyip belli bir forma soktuğunu, böylece duyularımızın anlamlı bir bilgi meydana getirdiğini düşünmüştür. Dolayısıyla öznenin bu bilgileri deneyimleyerek, öznel bir tutumla 'form' a sokması gerektiğini savunmuş ve bilginin kaynağını anlayabilmek için öznedeki bu formların neler olduğunu incelemeye çalışmıştır. Kant (1993:38), bu formları incelemeye çalıştığı yapıtında; "nesneler özneye duyarlık aracılığıyla verilirler ve yalnızca duyarlık sezgileri sağlar" demiştir. Bu bağlamda 'sezgi' Kant için nesnelerin deneyimlenmesinin bir koşuludur. Ancak sezgi, deneyim öncesidir. Kant sezginin koşulunun ise zaman ve mekana bağlı olduğunu söylemiştir. Ay'a göre (2003:91) Kant, zaman ve mekanı "duyu verilerinin algılayana verilmesinin formları olarak ele almıştır". Bu bağlamda nesnel dünyanın değişkenliği ve devinimi zaman ve mekan ile ilintilidir ve özne bu devim içinde nesneleri duyarak öznel bir bilgiye ulaşır. Bundan dolayı Kant, nesnel dünyayı hiç değişikliğe uğramamış haliyle bilmemizin olanaksız olduğunu söylemiş ve nesnelerin 'öz' ünü yani görüngülerinin (fenomenlerinin) ardındaki gerçeği de bilemeyeceğimizi dile getirmiştir. Düşüncesinin bir sonucu olarak Kant, 'tin' ile 'beden' i tinsel yaşantıların taşıyıcısı, duyan, düşünen, tasarımılayan 'ben' olarak 'özne' kavramı altında birleştirmiştir. Ancak Adjukiewicz (1994:104), Kant'ın, "kendi argümanlarında öznel idealizm ile nesnel idealizm arasında tereddüt etti" ğini söylemiştir. Adjukiewicz (1994:99) bu durumu şöyle açıklamıştır,

Transsendental (aşkın) öznel idealizm cisimleri ve bütün maddesel dünyayı zihinlerimizin, sözcüğün gerçek anlamı içinde var olmayan, bir başka deyişle kendinde-şeyler olmayan yapıları olarak görür; öte yandan, (içkin) öznel idealizm ruhları ve zihinsel dünyayı tamamıyla gerçek olan şeyler olarak tanır, onlara gerçek bir varoluş yükler, onları 'kendinde-şeyler' olarak görür.

Sonuç olarak Kant, 'tin'i duyularla algılanan görüngüler (fenomenler) gibi gerçek 'kendinde şey' olarak tanımlarken, özneye bağlı olmayan ve onun tarafından bilgisine varılamayan görüngülerin ardındaki 'aşkın idealar' arasında ciddi bir ayrım yapmıştır. Bir

başka deyişle 'tin'in ya da 'ide' nın varlığını bedenli bir varlık olan öznenin yaşantılarının belirlenimi ile tanımlarken, görüngülerin 'töz' ü olan 'aşkın idealar' ı ya da 'Tanrı' kavramını öznenen ayrı tutmuştur. Dolayısıyla Kant bilginin de özneye bağlı yani 'görelî' olduğunu savunmuştur.

Kant'ın 'Metafizik' olgulardan ayrı olarak tin ve bedeni birlikte tasarladığı 'özne' olgusu kendinden sonra gelen düşünürler tarafından da benimsenerek tinin 'varlık' olarak ele alınmasının önünü açmıştır. Copleston'nun sözünü ettiği gibi (1963/2010:13), "Alman İdealistleri kendilerini Kant'ın gerçek tinsel ardılları olarak gördüler". Hiç kuşkusuz bu ardılların arasında en önemlisi 'tin'e bir varlık alanı sağlayan, düşüncesini tin felsefesi, doğa-tin birlikteliği, sanat ve toplum felsefesi gibi geniş alanda sistemleştiren Georg Willhem Friedrich Hegel olmuştur. Hegel'in 'öznenin belirlenimi' ya da 'öznenin varlık alanı' olarak nesnelleştirdiği 'tin' kavramına 'Tin'in Fenomeneolojisi' adlı yapıtında ve düşüncesinde önemli bir yer ayırmıştır.

2.1.1. Varlık Olarak Tin

İncelediğimiz gibi 'tin' ve 'beden' düşünce tarihi boyunca iki ayrı 'varlık' olarak düşünülmüş, 'beden' in 'tin' i içerip içermediği, aralarında bir ilişkinin olup olmadığı ve nesnel dünya ile olan ilişkileri tartışmaların merkezinde yer alan konular olmuştur. İki ayrı varlık olarak düşünülen 'tin' ve 'beden' Aydınlanma düşüncesi ile birlikte sentezlenerek öznel bir varlık halini almış, öznelin dışında kalan nesnel varlıklar ise dış dünya olarak adlandırılmıştır. Buradan hareketle 'tin' ve 'beden' ontolojik bağlamda da yine iki ayrı varlık kategorisi olarak düşünce tarihinde yer almıştır. Ontolojik bağlamda 'gerçek varlık' bir 'varoluş (nesne)' olarak tanımlanırken, 'düşünsel varlık' (öz ya da idea) olarak tanımlanmıştır.

Hegel, kendi düşüncesindeki 'varlık' anlayışını 'idea' ya dayandırmıştır. Ancak o 'idea' yerine 'mutlak ruh' adını verdiği 'Geist' yani (Dil Bilimsel olarak tını tanımlarken sözünü ettiğimiz gibi) 'tin' kavramını kullanmıştır. Hegel terminolojisinde varlık, pek çok farklı anlamda karşılığını bulmaktadır. Bozkurt (2011:51) bu durumu şöyle açıklamıştır,

Hegel'e göre varlık, düşünce gibi, diyalektik yöntemle uygun olarak boyuna gelişen, ilerleyen bir süreçtir. Bu gelişmenin temelinde kendi kendini açan, belli bir ereğe yönelen, ilke vardır. Bu ilke, bu temel öge, Hegel'in dilinde ele alınan sorunun çözüm biçimine göre, 'ide', 'Tin', 'Logos' (Söz), 'Us', 'Geist', 'Tanrı', 'Manevi' ya da 'Kültür

Varlığı' gibi değişik anlamlar alır.

Bozkurt'un sözünü ettiği gibi Hegel, 'tin' in sürekli gelişen ve değişen bir varlık olduğunu söyleyerek diğer düşünürlerden ayrılmış ve geliştirdiği diyalektik dizge ile hem Alman İdealist düşüncesinde hem de 19. Yüzyıl'da bir çok yeni düşünceye öncülük etmiştir. Hegel, 'tin' in dönüşerek gelişmesini ve Kojéve'nin sözünü ettiği gibi (2012:176) " 'mutlak kavram' da dediği 'mutlak tin'e ulaşma yolunu, tez-antitez-sentez diyalektik dizge hareketleriyle aşamalandırarak açıklamaya çalışmıştır". Hegel'in 'tin' in 'mutlak tin' e dönüşmesini açıkladığı üç aşamalı diyalektik dizgesi şöyle yorumlanmıştır,

Ruh burada 'öznel tin' olarak tecelli eder. Kendini bilen ruhun bilmesi, kendini 'somut' olarak belirlemesidir. Bu somutlaşma üç safhadan geçer: 1) Aristo'nun bitkisel ruh dediği safha ki aracı ruh olarak tabiattaki ruhtur. Bu, antropolojinin konusudur. 2) Kendisinde ve başkasında özdeş düşünme olarak kendisi için ruh. Bu aracılı olup fenomenolojiyi ilgilendirir. 3) Kendisi için özne olup kendini kendinde belirleyen tindir ki bununla da psikoloji ilgilendirir. Burada psikolojinin konusu olan 'duyum', 'algı', 'tasavvur', 'anlama', 'hatırlama', 'Hayal gücü', 'hafıza' gibi olaylarla karşılaşılır. Bundan sonraki safha, 'nesnel tin' in kendisini açma safhasıdır. Nesnel tin, hukuk ve ahlakilik basamaklarından aile, şehir toplumu ve devlet basamaklarını gerçekleştirir. Buradan da son safha olarak dünya tarihine yükselir. Tez, antitez ve sentez üçlüsü içinde ilerleyen ruh en son basamakta 'mutlak tin' halini alır. Mutlak tin, önce sanatta tecelli eder, sonra bahsedilmiş mutlak din olarak Hristiyanlıkta kendisini gösterir. Daha sonra da bu ikisinin birliği olarak felsefede tecelli eder. Artık burada kendisi hakkında mutlak bilgiye ulaşır (Bölge,1992).

Hegel, bu gelişme süreci sonunda 'mutlak tin' e ulaşan insanın özgürleştiğini savunmuştur. Bozkurt'un yorumuna göre (2011:53), gelişme süreci sonunda "insan bilinci, bedeni gibi uzay ve zaman içinde değil, uzay ve zaman insan bilincindedir. (...) Bu tinsel evren kendi kendinde ve kendisi için olan bir varlık alanıdır. Bu alanda 'Ben' bağımsızdır, bir bilincin (tinin) taşıyıcısıdır, 'kişi'dir". Bu bağlamda Hegel'e göre insan özgür bir 'kişi' olabilmek ve kendi tinsel evrenini yaratabilmek için sanata gereksinim duymaktadır. Bu gereksinim Hegel'e göre (2011:59), "iç ve dış dünyanın bilincine varmak için insanı iten ussal bir gereksinimdir ve bu durum insanı, söz konusu olan bu her iki dünyadan kendisini yeniden tanıyacağı bir nesne yapmaya iter". Bu anlamda Hegel düşüncesinde bir özgürleşme evreni ve 'tin' in nesnelleştiği bir alan olarak sanat önemli bir yere sahiptir.

Hilav'a göre (2013:147) Hegel düşüncesinde sanat, "'ide' nin, sezgiyle ve doğrudan doğruya tanınıp bilinerek ortaya konmasıdır". Dolayısıyla sanat üreten sanatçı iç iletişimi, sezgileri ile tanıyıp bildiği doğadan farklı bir nesne aracılığıyla ileterek 'tin' i varlık alanına

taşımaktadır. Hegel sanatı biçimsel olarak Sembolik, Klasik ve döneminin sanatı olan Romantik sanat olmak üzere üçe ayırmıştır. Copleston (1946/1996:100,101), Hegel'in sanatı biçimlere ayırmasındaki anlamı şöyle yorumlamıştır,

Sanatçı iç iletisini anlatmaktan çok imlemektedir. İkircim ve gizem havası vardır. Ve bu sanat türü simgesel sanattır. (...) Hegel'e göre simgesel sanat en iyi biçimde insanlığın erken çağlarına, dünyanın ve insanın kendisinin, Doğa ve Tini gizem ve bilmece havasında duyumsadıkları zamana uymaktadır. (...) Klasik sanatta Tin, duysal tenselleşmesi insan bedeni olan öz-bilinçli bireysel tin olarak somut biçim düşünülmektedir. Öyleyse bu sanat türünün baskın yanı insan-biçimsel olmasıdır. Tanrılar sadece yüceltilen insanlardır. Ve böylece Klasik sanat yontudur ki, Tini, sonlu tenselleşmiş Tin olarak temsil etmektedir. (...) Tinsel içerik duyu tülleri içinden ışıkmaktadır: anlatılmaktadır, yalnızca simgesel biçim içinde imlenmekte değil. Çünkü insan bedeni (...) Tinin açık anlatımıdır. Romantik sanat, Hegel'e göre Tinin yaşamıyla ilgilidir – bir yaşam ki devim, eylem, çatışmadır. (...) Hristiyanlıkta, öz –adama ve yeniden dirilme öğretisi anlatılmakta ve her şeyden önce İsa'nın yaşam, ölüm ve yeniden dirilişinde örneklenmektedir. Özgün Romantik sanatlar, öyleyse, devim, eylem ve çatışma anlatmaya en iyi uyarlananlar olacaktır. Ve bunlar resim, müzik ve şiirdir.

Hegel'in sanatı biçimsel sıralamasında Romantik sanatlar önemli bir yere sahip olmuştur. Bu sanatları resim, müzik ve son kertede şiir olarak tinsellik kazanımına göre derece derece sıralaması, onun sanatları somuttan soyuta bir izlekte ele aldığını gösterir. Bozkurt (2004:146) bu üç sanat biçiminin derecelerine göre şöyle açıklamıştır,

Üç boyutlu mekanı iki boyutta tasarımlama olgusuyla resim sanatı, içsel ışığın en yüksek düzeyde ifadesinin ve sabit bir akışın, kesiksizliğin aracı olarak müzik sanatı; son olarak da sanatın bütünselliğini kendisinde barındıran, bütün sanatların en tinseli ve evrenseli olan ve dil aracını kullanan şiir sanatı.

Bu bağlamda son sırada yer verdiği şiir sanatı ile 'mutlak tin' ya da 'mutlak kavram' dediği şeye ulaşmanın son noktası olarak görmüş ve sanat ile dil arasında bir ilişki kurmuştur. Kojève (2012:175), Hegel'in 'kavram' ile ilgili görüşlerini şöyle dile getirmiştir,

'Kavram', somut bir antitenin (varlığın) 'özel-gerçekliği' ya da 'özüdür' (Wesen), yani bu varlıkta, onu belirten ya da açığa vuran, sözcüğün anlamına tekabül eden gerçekliktir. Demek ki tıpkı Tin gibi, her bir kavram da hem çift hem de tektir; 'nesnel' olduğu kadar 'öznel'dir', gerçek bir varlığın gerçek olarak düşüncesidir ve gerçek olarak düşünülmüş olan bir gerçek varlıktır.

Hegel kavramı 'gerçek varlık' olarak düşünmüş ve ontolojik bağlamda onu 'nesnel varlık' kategorisine taşımıştır. Diyalektik dizgesinde tinsel varlığa ulaşmanın en üst noktası olarak belirlediği 'felsefe' ile kavramın nesnelleştirdiğini öne sürmüş ve sanatı felsefeye ulaşmada

bir araç olarak düşünmüştür. Ve Hegel'e göre (2011:32), "sanat bizleri felsefi düşünmeye çağırır". Bu bağlamda sanat, meydana getirdiği 'görüngü (fenomen)' aracılığıyla kavramın anlamını nesneler dünyasına taşıyarak tıpkı nesneler gibi gerçek görünür kılmaktadır ve bu kavramların görünür olduğu dünya felsefenin dünyasıdır. Kojève de Hegel'in sanat aracılığıyla nesnel dünyaya taşıyarak somutlaştırdığı tinsel, ideal ya da kavramsal varlıkların incelenmesinin olanaklılığının ancak fenomenolojik olarak mümkün olabileceğini öne sürmüştür. Kojève'e göre (2012:222), nesnel varlık "insana görüldüğü ya da kendini gösterdiği şekliyle gerçek varlığın bütünselliğini betimler. Bu betimleme 'fenomenolojik' denen düzeyde gerçekleşir ve Fenomenoloji, 'Tin' in ortaya çıkışlarının bilimidir". Dolayısıyla Hegel'in düşüncesindeki 'tinsel varlık' görüngülerle (fenomenlerle) duyumsanan 'gerçek varlık' ın bir parçası olarak tasarlanmıştır. Görüngüler bizlere ancak duyularımız aracılığıyla verildiğine göre tin, sanat yapıtı içinde ne nesnel gerçekliği ne de 'ideal' kavramları arar, o sanat yapıtının maddeselliği içinden sıyrılan duysal bir varlık olarak değerlendirilebilir. Hegel'e göre (2011:68), "(...) sanatta duysal olan tinselleştirilmiştir, çünkü 'Tin' sanatın içinde duysal bir biçim altında görünüşe çıkmaktadır". Bu bağlamda sanatlar varlığa yönelik duysal kavrayışları somutlaştırmaktadır. Bu nedenle sanatlar Hegel düşüncesinde varlığın bilinçle yorumlandığı bir alan olarak karşımıza çıkar. Nesnel dünyanın görüngülerini öznel bilincimizle sentezlediğimiz kavramlar nesnel gerçeklik olarak bilinir hale gelir. Ancak bu bilme nesnel dünyaya yönelik duysal bir içerik de taşımaktadır. Dolayısıyla sanatlar duysal ve kavramsal olanı birleştirerek olgusal olanı biçime büründürür ve tümüyle 'insan varlığını' insana özgü bir 'varlık' ı yani 'tin' i dışsallaştırır. Bu nedenle Kojève (2012:121) Hegel'in tin'den anladığını şöyle özetlemiştir,

Dünyayı ve kendisini açığa-vuran insansal söylemi içeren doğal Dünyanın mekansal-zamansal bütünselliğidir. Ya da şöyle diyebiliriz: Tin, Dünyadaki-İnsandır; Tanrısız bir dünyada yaşayan ve var olan her şeyden ve kendisi de dahil olmak üzere yarattığı her şeyden söz eden ölümlü insandır.

Bu anlamda tinin varlık kazanımlarının biçimleri bir anlamda insanın varlık olarak dünya ile kurduğu ilişkisinde gizlenmiştir. Kovel (2000:25,46), 'tin' in büyük felsefecisi olarak tanımladığı Hegel'in düşüncesinin bir devamı olarak gördüğü çalışmasında bu durumu şöyle dile getirmiştir,

Tin bir töz ya da yer değil, insan varoluşunun belli noktalarında ortaya çıkan bir tür ilişkidir. Biz bir tine sahip değiliz; belli bir varlığa ulaşabildiğimiz oranda tinizdir. Eğer beden-zihin bir birlikseler, o zaman tin bu birliğin varlık-kazanması (coming-to-be) olarak görülebilir. Bu varlık kazanma bizim davranış biçimimize ve dünya ile olan ilişkimize bağlıdır.

Kovel'in getirdiği bu tanımlama, daha çok tinin günümüzde ele alınışı ile ilgilidir. Sonuç olarak 'tin' in varlığı ancak insanın varlığına bağlıdır. İnsan, ontik olarak bedenli bir varlık olmasıyla nesnel dünyada cisim olarak vardır fakat aynı zamanda nesnel dünyadan dolayımлады içsel yaşantıları ile düşünsel bir varlıktır. İnsan bu içsel yaşantılarını bedensel ve düşünsel varlığını önce öznel, sonra dil, din, ırk gibi toplumsal yaşantıların birlikteliğinde bütünleştirerek 'tinsel' bir varlık alanı meydana getirmektedir. Dolayısıyla 'tinsel yaşam' insanın bedensel ve zihinsel yapma etmelerinin bütünlüğü içinde nesnelleşmektedir. Hegel, 'tin' e fenomenolojik bir yaklaşım sergileyerek, insanın 'metafizik'ten sıyrılan somut yaşantılarına önem vermiştir. Hegel'den sonra fenomenolojik yaklaşımı temsil eden düşünürler Husserl, Merleau-Ponty, Sartre, Heidegger ve Bergson olmuştur. Bu düşünürlerin tin ve beden üzerine düşünceleri resimde tin-beden ilişkisi konusu incelenirken gerek görüldükçe ele alınmıştır. Tin ve bedeni düşünce tarihi içinde soyut metafizik tartışmalardan kurtaran fenomenolojik yaklaşım, bedenin nesnel oluşuna da farklı yaklaşımlar geliştirilmesine neden olmuştur.

2.2. Beden Kavramı

Beden sözcüğüne dilbilimsel bağlamda bakıldığında, dilimize Arapça sözcük olan ve 'insan gövdesi, torso' anlamlarına karşılık gelen 'badan' sözünün kökünden türetilmiştir. Türk Dil Kurumunun hazırladığı Büyük Türkçe Sözlüğe göre dilimizde 'beden' sözcüğü "canlı varlıkların maddi bölümü, vücut" anlamına karşılık gelmektedir. 'Beden' sözcüğünün kullanım alanlarının çeşitliliği, sözcüğün tam olarak neyi ifade ettiği konusunu karmaşık bir hale getirmektedir. Bunun en önemli nedenlerinden biri İngilizce ve Almanca'da bir birinden farklı anlamları da karşılıyor olup, dilimizde ki kullanımının çelişmesi olduğu söylenebilir. Örneğin İngilizce'de 'body', Almanca'da 'körper' kelimeleri 'ceset, vücut, beden, gövde ve cisim' sözcüklerinin tümünü kapsayan bir anlama sahiptir. Güçlü ve diğerlerine göre (2002:184), "batı dillerinde beden ile cisim çoğunluk aynı sözcükle karşılandığından, canlı bir varlığın bedensel gerçekliği ile cansız bir varlığın fiziksel gerçekliği aynı kavram altında düşünülmektedir". Aslında dilimizde çoğunlukla 'beden' sözcüğü yerine tıp kaynaklı olarak 'vücut' sözcüğü kullanıla gelmiş ancak zamanla 'vücut'

sözcüğünün anlamca yetersizliği ‘beden’ sözcüğüne yerini bırakmasına neden olmuştur. Çünkü Güçlü ve diğerlerinin yaptığı tanımdan da anlaşılacağı üzere ‘beden’ sözcüğünün kullanımında biyofizik bağlamında canlı ve cansız varlıklar arasında bir ayrım söz konusu değildir. Bu bağlamda ‘beden’ sözcüğü en genel anlamda canlı varlıkların maddi yanını ifade etmektedir. Bu anlamda ‘beden’, canlı varlıkların cisimsel ve organik yapısı, biçimi, kütlesi ile duyulan, algılanan, dokunulan nesnel dünyada var olan bir varlık olarak tanımlanabilir. Canlı varlıklarda bedeninin en küçük yapısal birimi olan hücreler dokuları, dokular organları, organlar ise sistemleri oluşturarak organizmayı meydana getirmektedirler. Bedenin sistemlerini kontrol eden beyin, organlara sinir ucundaki uyarıcılarla bağlanır. Dolayısıyla beyin, organların hem düzenli olarak çalışmalarını hem de yaşamlarını sağlayacak enerjinin paylaşımlarını düzenlemektedir. Organizmalar bütünü olan bedenin yaşamını ve devamlılığını sağlayan ise, yaşama ve üreme hücreleridir. Ancak insan bedeninin varlığından söz edebilmek için organizmanın maddesel olduğu kadar ruhsal yönden de sistemli çalışması gerekmektedir. Bu çalışma beraberinde ‘oluşum’ u meydana getirmektedir. İnsan bedeninin hareket mekanizmasını kas ve kemik yapıları oluşturmaktadır. Beyne sinirler ile bağlı olan kaslar bedenin hareket kabiliyetini sağlamaktadır. Bu kemik ve etten oluşan yapının üzerini ise ‘deri’ dokusu örtmektedir. Deri ile sınırlanan ve biçimlendirilen insan bedeni, yapı ve görünüş olarak diğer canlılardan ayrılmaktadır. Her şeyden önce bir duyu organı olan ‘deri’ ile beden nesnel dünyaya açılarak ve kendi varlığının sınırları dışındaki varlıkları algılayarak bedeni ‘bilinç’ düzeyine ulaştırmaktadır. Bu düşünceler ışığında son olarak insan bedeni, insan tinine ya da bilincine karşıt ancak onunla birlikte sistemli olarak çalışan bir konumda, insanın nesnel gerçeklik boyutu olarak tanımlanabilir.

İnsanlık, uygarlık tarihi boyunca bedenin nesnel gerçekliğini, teninin altındaki işleyişi merak konularından biri haline getirmiştir. Tin kavramını açıklamaya çalıştığımız Antik düşün sisteminde de insan fikrinin inşası Aristotelesçi manada ilk olarak dış bedenin cisimleştirilmesiyle ona yüklenen estetik ve ideal değerlerin toplamından kaynaklanmıştır. Platoncu düşünce ise kendi beden deneyimleri aracılığıyla kendini düşünen bir ‘ben’ anlamında bedeni tüm biçim görüngüsel, estetik ve ideal olgularından bağımsız tanımlamaya çalışmış ve bedenin nesnel yanını yadsımıştır. Antik düşünce nesnel beden hakkında geliştirilen düşüncelere rağmen ve Hristiyanlığın bedeni öteleyen dini

dogmalarının etkisinde nesnel bedenin işleyişi hakkındaki bilgi, Ortaçağın sonlarına kadar muğlaklığını korumuştur. Courtine ve diğerlerine göre (2005/2008:255), “Ortaçağın sonlarına doğru Avrupa’da anatomi çalışmaları için kadavra teşrihine başlandı”. Teşrihin başlaması bu bağlamda nesnel bedenin içi ve işleyişi hakkında bilinenlerin yeniden değerlendirilmesinin ve yeni, sağlıklı bilgiler edinilmesinin yolunu açmıştır. Rönesans döneminde hümanist düşüncenin de etkisiyle insan bedeni nesnel olarak ele alınmış ve bedenin işleyişi bilimin temel araştırma konularından biri olmuştur. Bu dönemde Hristiyan dininin ağır dogmalarından kurtulan insan, nesnel dünyadaki kendi varlığının sınırlarını araştırmaya ağırlık vermiştir. Bu dönemde başkalaşan beden algısı, beden temsillerinin teknik olanakları üzerine eğilerek bedeni betimsel anlamda yüceltme eğiliminde olmuştur. Bu bağlamda teşrihin serbestisi, dönemin pek çok sanatçı ve bilim insanının ilgisinin insan bedeninin nesnel yanına ya da bir başka deyişle ‘anatomik’ yapısına odaklanmasına neden olmuştur. Bedenin anatomik yapısına olan ilgi nesnel bedeni bilimin konusu yapılırken sanat ile bedenin gerçek manada yakınlaşmasını da sağlamıştır. Courtine ve diğerlerinin hazırladığı çalışmada Mandressi’ye göre (2005/2008:261),

ilk ‘resimli anatomi’ kitaplarının Berengario da Carpi’ye borçluyuz. Kitaplarında manzaralar, uzak evler barındıran bir fonun üzerinde hareketli iskeletler, kendi elleriyle karınlarını ya da göğüslerini açarak içindekileri okurun gözü önüne seren, derisi yüzülmüş bedenler vardır. Bu illüstrasyonlar pek çok açıdan bir ilktir. Öncelikle bir eğitim aracı olarak ama aynı zamanda anatomi ikonografisine sanatsal bir boyut katmalarıyla. Bu sonraları sanatçılarla anatomistler arasında kalıcı bir işbirliğinin kurulmasını sağlamıştır.

Carpi’nin bu çalışmalarının yanında Leonardo da Vinci’nin anatomi çalışmaları çok daha farklı bir yerde durmuştur. Batur (2009:187), Leonardo’nun nesnel beden araştırmalarına yaklaşımını şöyle dile getirmiştir,

Leonardo’nun, Sanat’ı Zanaat ’tan da, Teknik’ten de üstün tutmadığı bilinir; sonsuz merak güdüsü ve araştırma susuzluğu içinden bir hezarfen optiği geliştirdiğini, her olguya, insanlık durumuna ilişkin her ayrıntıya bu gözle eğildiğini görüyoruz. Gövdeye de böyle yaklaşmıştır, *Defter*’lerinde, bir aygıtın nasıl çalıştığını, büyük ve gizemli Maine’nin nasıl işlediğini görmek ve göstermek tasasıyla. Bir ‘anatomi çizeri’ olarak koyar kendisini.

Rönesans dönemindeki Hümanist düşünce temelli insan bedeninin nesnel incelenişi ya da Batur’un da belirttiği gibi (2009:190) anatomik incelemelerin yarattığı etki “tıbba bir eşik

atlatmaktan başka Felsefe ve Bilimin ufkunu da genişletmiştir". Bedenin iinin, nesnelliğinin keşfi On Yedinci Yüz Yıl'da Aydınlanma düşüncesine bağlı Descartes'ın Kartezyen düşüncesi, bedeni tam anlamıyla nesnel bir konuma yerleştirerek doğal bir organizma haline dönüştürmüştür. On Sekizinci Yüz Yıl düşünürleri ve pozitif bilim son kerte de iç beden ve dış beden birbirlere olan üstünlüğünü ortak bir payda da toplayabilmiştir. Bu anlamda 'ben' ve 'öteki' kavramlarını ilgilendiren bedenin politik ve hukuksal hallerini içeren unsurlar beden algısını başka bir boyuta taşımıştır.

Bedenin nesnel gerçekliğinin algısı, görüngübilimsel bağlamda bedenin dış sınırlarının bir 'öteki' tarafından algılanması ise gerçekleşmektedir. Bahtin'in belirttiği gibi (1990/2005:55) "bir insanın dışarıdan plastik-resimsel görünmesinin özel ve son derece önemli bir özelliği de, insanı kuşatan dış sınırların deneyimlenmesidir". Bu bağlamda söylenebilir ki 'ötekinin' bedenini deneyimlememiz, kendi bedenimizi deneyimlememizden farklılık göstermektedir. Bir başka deyişle bedenin varlık olarak deneyimlenmesi ancak dış dünyada deneyimlenebilir bir varlık olarak yer alan ötekinin bedeni üzerinden gerçekleşebilmektedir. Dolayısıyla 'öteki' nin bedenini kendi varlığının dışındaki dünyanın zemin oluşturduğu ve bu sayede görüngüsel varlığının sınırlarının belirlendiği, tüm yaşamsal özellikleri ile somut plastik-resimsel olarak algılarız. Bu düşünceden hareketle bedenin ontik yapısının bize içe dönük beden olarak 'öznellik' ve görüngüsel bağlamda dış sınırların belirlediği 'öteki'nin bedeni olan nesnel beden olarak iki farklı deneyim alanı sunduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda 'öteki'nin bedeni görüngüye dair dış sınırları ile diğer nesnelerden algılarımız aracılığıyla ayrılarak varlık kazanmaktadır. 'Öteki'nin dış bedenine karşı geliştirdiğimiz imgeye dayalı görüngüsel etkilenmeler, onu öznel bir değer olarak kavramamızı sağlamaktadır. Bu nedenle 'öteki'nin bedeni ancak onda duyumsadığımız özneye dair değerlerin toplamında 'cisim' leşerek bir biçim kazanmaktadır. Bu bağlamda söyleyebiliriz ki bedenin bir bütün olarak varlık kazanabilmesi için iç beden bir başkasının dış bedenine ya da tam aksi yönde, tinsel olguların alanında yer alan görsel-duyumsal bir etkileşime ihtiyacı vardır.



3. RESİMDE TİN VE BEDEN

3.1. Modern Resimde Tin ve Beden

17. ve 18. yüzyıllarda Aydınlanma düşünürlerinin nesnel bilim ve düşünce anlayışı çerçevesinde özerk bir sanat anlayışı geliştirmek, modern sanat anlayışının ilk adımlarından biri olmuştur. Bilim ve düşünce alanındaki bu anlayış insana ve insan zihnine duyulan güveni arttırmış ve dolayısıyla insan doğaya ve yasalarına hakim olarak ilerlemeci bir izlekte bilginin arttırılmasını sağlamıştır. Bu bağlamda modern anlayışa göre tarih de bu izlekte ileriye dönük bir akış gerçekleştirecektir. Bu gelişmelerin ışığında Modern sanat, 19. yüzyılın sonlarında Avrupa’da, yukarıda belirttiğimiz düşünsel yaklaşımın bir sonucu olarak bilime hakim olan toplumun sanayileşmesi ile birlikte egemenliğini kabul ettirmiş bir estetiğe dayalı sanat anlayışını ifade etmektedir.

Hristiyanlık ve dogmalarının oluşturduğu baskıcı monarşi, toplum denetimini uzun süredir etkisi altına alan mekanizmanın uygulayıcısı olmuştur. Klasik sanat anlayışı da bu mekanizmanın içinde işleyen ve ancak aristokrasinin sahip olabileceği bir ayrıcalık olarak varlığını sürdürebilmiştir. Bu yönetim mekanizmasının toplum üzerinde yarattığı huzursuzluğun bir sonucu olarak özgürlükçü yönde düşünsel kırıldanmalar baş göstermeye başlamıştır. Dönemin düşünsel yapısını etkileyerek bireyci ve özgürlükçü düşüncenin önünü açan ve sanat bağlamında romantik düşünceyi etkileyen idealist düşünür Immanuel Kant olmuştur. Kant, insanın duyumsama ve anlama yetilerini deneysel bir tutumla doğadan kavrayabileceğini öne sürmüş ve doğadan edindiği bilgisini örgütleyerek dış dünyayı olgusallaştırdığını savunmuştur. Dünyanın gizemli metafizik yapısının kaynağını da doğadan edinilen bilgilerle tahayyül edilebileceğini savunmuştur. Bir başka deyişle Kant idealist çerçevede dış dünya fenomenlerinin insan zihniyle varlık kazandığını söylemiş, doğa gerçekliğinin dışında yer alan metafizik tahayyülün ise ancak zihnimizle var ettiğimiz dış dünyanın görüngüleri ile olan öznel ilişkilerimizin belirleyebileceğini savunmuştur. Bu bağlamda Kant’ın sözünü ettiği metafizik tahayyülün, dış dünyanın görüngülerinin birey tarafından deneyimlenmesi sonucunda meydana geldiğini savunmuştur. Dolayısıyla birey, doğayı duyumsayışı ve anlamlandırması bağlamında özgür olduğu gibi metafizik tahayyülünü oluşturmak konusunda da özgürdür. Claudon (1988:21)’nin da değindiği gibi, “bütün insanlar özgür ve eşittir, işte nesnel ilkeye

dayanan bireycilik, işte uscul bir şekilde ortaya konan öznelliğin zorunluluğu ve duygunun gerçekliği". Bu bağlamda Kant, "devrimci düşüncelere bir kuramsal kanıtlama getiren ilk filozof olmuştur"(Claudon,1988:21). Kant'ın geliştirdiği bu 'birey' merkezli düşünce Fransız Devrimi (1789)'nin düşünsel hazırlayıcılarından olmuş ve gerçekleşen devrim monarşik yapıyı yıkmayı başarmıştır. Bu yıkımın ardından birey ve bireyin toplum yapısındaki rolü gibi söylemlerin önem kazanması, özgür ve eşit bir 'birey' anlayışının yeşermesine neden olmuştur. Claudon (1988:29)'un belirttiği gibi; bireyciliğin gelişmesine "Fransız Devrimi bir katalizör, bir ateşleyici oldu. 18. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve çeşitli romantik edebiyatlarda dile gelen değişik bireycilik ve başkaldırı duygularına ortak havayı o verdi". Bu noktadan sonra insan, doğaya ve doğa içindeki kendi varlığına dair yeni anlamlar yükleme eğiliminde olmuştur. Fransız Devrimi ile birlikte birey ve öznel yaşamına verilen önem 19. yüzyıl toplumsal yaşamında da büyük oranda etkisini sürdürmüştür.

Bireye ve bireyin öznel yaşamına verilen önem, sanat bağlamında romantik akımda kendisini göstermiş ve sadece resim sanatı pratiği içinde bir sanatsal biçim oluşturmakla kalmamış, dönemin düşünce yapısına sıkı sıkıya bağlı bir ideolojide geliştirmeyi başarmıştır. Claudon (1988:21)'nin belirttiği gibi, "Romantik felsefe, Kant metafiziğinden kaynaklanmaktadır. (...) Romantizm yalnızca bir sanatsal üslup, bir dizi toplumsal ya da ekonomik alt üst oluş değildir; bir düşünce biçimi de oluşturmuştur". Claudon (1988:35)'a göre romantik sanat; "bir okuldan çok, her şeyden önce, önceki yüzyıllarda baskın olan bir tutuma karşı, insan ve doğayı yeni bir biçimde kavramanın sanat planına uygulanmasıdır". Hegel düşüncesinde romantik sanatın prensibi tinin kendine yükseltilmesidir. Form ve içerik üzerine kurulu katı estetik artık yerini özne karşısında bir araçtan yoksun olarak tek başına bırakmıştır. Fischer'in (1959/2012:71) değimiyle bir özne olarak birey, " (...) yabancılar arasında bir yabancı, 'ben-olmayan' yığınlar karşısında bir tek 'ben'di artık". Bu 'ben' oluş beraberinde sanatçının öznel becerisi ve sanat araçlarını nasıl kullandığı, sanat eserlerinde nesnel bir konu mertebesine erişmiştir. Bu nedenle dönemin sanatçıların çalışmalarında oluşturdukları biçim anlayışının serbestliği öznellikleri bağlamında çeşitlilik göstermiştir. Bürger (2012:172), Hegel'in romantik sanat düşüncesini şöyle özetlemiştir, "Romantik sanat, (ortaçağdan Hegel'in kendi dönemine kadar geçen zaman dilimindeki) klasik (Yunan) sanata damgasını vuran form içerik birliğinin ortadan kalkmasıdır". Bu bağlamda romantik sanat, kuralları belli bir estetik tutumun tahakkümünü yıkarak bireyci

bir yaklaşımla sürekli her şeyin başkalaşım içinde olduğu, doğayı deneyimleyen bir 'ben' olgusuna ulaşmaya çalışmıştır.

Tin kavramının tanımlanmaya çalışıldığı bölümde Hegel'e göre tinin insanın yaşam etkinliğinin sonucunda ortaya çıktığı ve varlık bulduğu tartışılmıştı. Yaşamsal etkinlik ve deneyimleme aracılığıyla ortaya konan her türlü ürün bir varlık olarak tini işaret etmekte idi. İşte Hegel bu etkinliklerin tümünü tarihsellik bağlamı içerisinde gerçeklik kazandığını savunmuştur. Claudon (1988:22) bu durumu şöyle açıklar,

Özne ile nesne arasındaki diyalektik ilişki, Kant ve Fichte'nin yavaş yavaş geliştirdikleri bu idealist bireyciliğe, Hegel sayesinde kuramsal bir kimlik verdi. (...) Eğer Romantizm ilerleme, görecelik ve devrim ise kuramsal kanıtını ancak Hegel diyalektiğinde bulabilir. Hegel'e göre dünyanın gerçekliği onun tarihindedir ve bu tarih süreklilik özelliğine sahiptir. Tin, uscul ile us dışını, zorunlu ile ilenekseli, anlam ile anlamsızlığı değişik oranda bir birine karıştıran tarihtir.

Bu bağlamda Hegel, sanatı da tarihsel sürekliliğin içinde ele alır ve özne-nesne diyalektiğini (ilişkiselliğini) öznelliğin gelişmesi ve dış dünya ile olan ilişkisi üzerine kurarak klasik sanatın yok oluşunu ilan etmiş, romantik dönemi de 'modern' olarak tanımlamıştır.

Artun (2013) bunu şöyle açıklar;

Hegel'in 'modern' olarak tanımladığı Romantik döneme gelindiğinde, özündeki Tin'in bilincine varma görevini felsefeye devretmiştir. Dolayısıyla, insanın kendi varlığının farkında olması, sanatın duysal bir meselesiyken, Romantik çağla birlikte felsefenin kavramsal bir meselesi olmuştur .

Bu bilgiler ışığında, dönemin düşünsel yapısı sanatta özerkliğin oluşmasını sağlamış ve klasik sanatın kanonik dayatmasından kurtulan özgür bir birey olan sanatçı tipinin oluşmasına neden olmuştur. Özgür birey olan sanatçının doğayı duyumsama ve anlamaya karşı oluşturduğu öznel tutumu sayesinde resim sanatında bedenın nesnel algısının görselleştirilmesi de değişim göstermiştir. Fiziksel bir varlık olarak 'özne' tarafından algılanan bedenın plastik-resimsel görünümüleri resim sanatındaki temsiller ile benzerlik ilişkisi içersindedir. Bu bağlamda tinsel varlık ve nesnel beden hakkındaki argümanların sunduğu bakış açısı ile gerçek dünyadaki bedenın fiziksel algısının duyumsattığı tinsel yaşam, resim sanatında da eşbiçimlilik ve analogik bir ilişki içerisinde ele alınabilir. Dolayısıyla resimde temsil edilen beden görünümünün nesnel beden ve bir özne olarak tinsel olguları kapsayan düşünüyü ilişki içerisinde olduğu söylenebilir. Resimde betimlenen beden temsili izleyici için bir 'öteki' ne aittir. Öyle ki resim sanatı bağlamında

Romantik idealizmi duyumsal anlamda inandırıcı hale getiren, sanatçının ötekinin bedenini deneyimlemesi değil kendi deneyimlerinin sonucunda ötekinin bedenini biçimlendiriş şekli ve anlamlandırması olmuştur. Bu bağlamda resimde tin ve beden ilişkisi, her iki kavram hakkında ulaşılmaya çalışılan tanımların ışığında Hegel'in 'modern' olarak tanımladığı Romantik dönemden başlayarak, tinsel yapıyı ortaya çıkaran yaşantılar bütünü ve bu bütünün resim sanatında beden temsillerinin biçimlendirilmesine olan etkisi bağlamında ele alınan sanatçıların çalışmaları izleğinde incelenmiştir.

3.1.1. Skopofilik Bakış: Çıplak Bedenin Temsilinde Tin

Sanat tarihinde çıplak bedenin temsili büyük bir yer tutmuştur. Bu betim kimi zaman sanatsal bir biçime tabi olarak şekillenmiş, bu biçimlerin oluşturulmasında ise her zaman toplumun ve bireyin bedeni algılayışındaki değişimler etkili olmuştur. Yılmaz (2013:286) bu durumu şöyle dile getirir,

(...) *çıplak* bedenlerin gösterilmesine sanat tarihinin her aşamasında rastlamak olasıdır. Bazen masum bazen kışkırtıcı; bazen erkek bazen kadın temsilleridir bunlar. Kimi kendini sergiler kimi habersizdir. Bazıları Tanrı ya da Tanrıça bazıları dünyevidirler. Ama ne olursa olsun, hepsi de *görölmek* üzere meydana getirilmişlerdir.

Kadın bedeni toplumsal bağlamda erkek bedenine göre her zaman farklı algıya sahip olmuştur. Bu algı, kadın bedeninin doğasına yüklenen değerlerle şekillenmiştir. Canatan'ın (2011:54) hazırladığı çalışmada Okumuş'un belirttiği gibi;

Toplumsal hayatın hemen hemen bütün alanlarında kadın bedeni, zayıflığı ya da güçsüzlüğü nedeniyle iktidarı elde etme yarışına mağlup başlamaktadır. Belki de kadının erkek bedene ve dolayısıyla toplumsal bedene hakim olabildiği en önemli alan cinselliğini, kadınlığını öne çıkardığı alandır.

Romantik sanat anlayışındaki çıplak kadın bedeni betimleri de kadının cinselliği ile izleyen ve izlenen ilişkisi üzerine temellendirilmiştir. Batı'nın bakışını Doğu egzotizmine çevirmesi ve bu bakışı egzotizmi izlemekten alınan hazla birleştirmesi, izlenen ile izleyen arasındaki skopofilik⁴ ilişkinin kaynağını oluşturmuştur. Bahtin (2005:85) romantizmi "ten'in eski sağlığına kavuşturulması" olarak tanımlamıştır. Bahtin'in tanımının izleri, cinselliğe ve organik hayatın mistisizmine dönemin sanatçılarının duyduğu ilgide gözlemlenmektedir. Corbin ve diğerlerine (2006:75) göre; "romantik sanatta çıplak kadın bedeni imgesi dikkat

⁴ Skopofili (Gözetlemecilik): Sigmund Freud'un cinsel organları veya eylemleri gözetlemek için duyulan kompulsif istekle karakterize cinsel bir bozukluk olarak tanımladığı kavram.

çekicidir ve sanatsal yaratı üstüne düşünceler çıplak kadın çevresinde toplanır". Claudon (1988:24) bunu şöyle yorumlamıştır,

Bu gerçek dışı dünya doğal olarak dışı bir dünyadır. Dönemin burjuva ideolojisinde kadının resmi ve bir dereceye kadar geleneksel durumu, duygusal açılımları frenlemiş olmalı, ama kadın onurlandırılmış, büyük saygı görmüş ve her zamankinden daha çok övülmüştür.

Sanatçı Jean Auguste Dominique Ingres'nin çıplak kadın imgesini 19. yüzyıl sanatının merkezine yerleştirme konusunda herkesten daha fazla etkili olduğu söylenebilir, öyle ki çıplak kadın imgesi onunla birlikte resimde güzelliğin simgesi haline gelmiştir. Aslında Neo-Klasik anlayış içerisinde anılan Ingres'in üslup anlamında olmasa da kompozisyonlarına kattığı öznelliği bağlamında çalışmalarında romantik etkileri de barındırdığı söylenebilir. Ingres, birçok defa çıplak kadın bedeni imgesini betimlediği 'odalık' adlı çalışmalarında sanatla yaşam arasındaki sınırı kaldıracak şekilde kurgulanan, kendi deneyimleri ile tanımladığı gerçek bir skopilik ilişkide erotik kadın bedeni algısı yaratmaya çabalamıştır. Bu nedenle Corbin ve diğerleri'ne (2006:72) göre, "izleyici imgenin karşısında gerçeklikle ilişkisinde olduğu gibi tepkiler vermelidir". Leppert (1996/2009:311) Ingres'nin *Yıkılan Valpinçon* (Resim 3.1.1.1.) adlı tablosunu irdelerken bu durumu şöyle dile getirir,

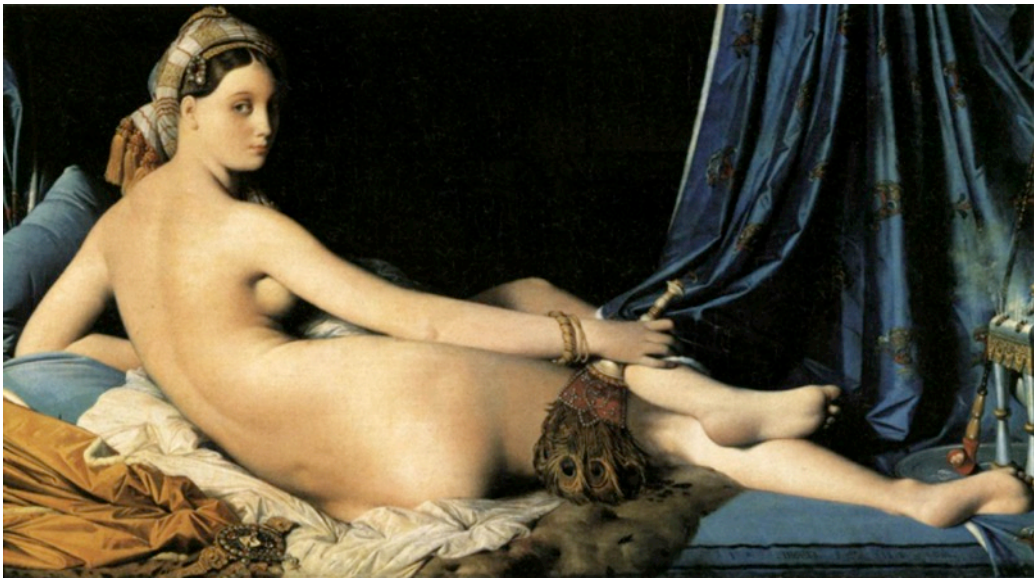
Ingres'in resmi çıplak kadını iki duyu organı arasındaki paradoksal bir ilişki etrafında örgütlüyor. Birinci duyu olan işitme, açıkça kadınsı (olağanüstü latif –neredeyse kemiksiz gibi duran kadının bedeni de dahil- beyaz, saf, ıslak) bir mekan olan resmin içine yerleştiriyor. İkinci duyu olan görme ise imgenin dışındadır ve sadece dolaylı biçimde bir soyutlama olarak –her imge bakılmak için vardır- gönderme yapılıyor görmeye. Halbuki işitme resimde temsil ediliyor ve somut olarak ortaya çıkıyor. İşitme görünür biçimde ete kemiğe büründürülüyor ve zaten kadının yaptığı şey olarak ortaya çıkıyor. (...) Resimde banyodaki kadın da bir şeylere kulak kabartıyor ve dikkat kesilen kulağına bakılırsa görünmeyen bir başkasının sesini duymaya çalışıyor. Ingres'in işitme ve görmeye yaptığı ima ve bunları birbirinden ayırması erkek gözünün sınırlarını belirliyor; hem de tam erkek gözünün muzaffer sayıldığı –savunmasız kadın bedeninin görsel olarak ele geçirildiği- bir noktada. Erkek röntgenciliğinin tam da erkek üstünlüğünü çökerten bir şey olduğunu kabul ediyor Ingres.

Leppert'in değindiği gibi Ingres'in bu çalışması "Freud'un ikinci dereceden güdüler arasında saydığı 'bakmak' ve 'izlemek'ten kaynaklanan zevk, yani 'skopofili' (Kahraman, 2005:50)" den kaynaklanmaktadır. Skopofili, her şeyden önce cinsellikle ilişkili bir

duygudur. Bu bağlamda Ingres cinsel uzantıları olan bir eylemin, öznel skopofili deneyiminin temelinde çıplak kadın bedenini biçimlendirmiştir. Ingres bu çalışmasını



Resim 3.1.1.1. Jean Auguste Dominique Ingres, *Yıkanan Valpinçon*, 1808, Tuvalde Yağlı Boya, 146 x 97,5 cm



Resim 3.1.1.2. Jean Auguste Dominique Ingres, *Büyük Odalık*, 1814, Tuvalde Yağlı Boya, 89 x 163 cm

ancak gerçekliğin duyumsatabileceği tinselliğin alımlanabilmesi üzerine kurgulamış ve erkek gözüyle izlenen ve izlendiğinin farkında olan ‘güzel kadın bedeni’ imgesini tinsel olguların göstereni olarak yaratmıştır. Berger (1972/2004:47), “erkeklerin davrandıkları gibi kadınların ise göründükleri gibi” olduğunu dile getirir. İkili ilişkilerde, erkekler kadınları seyrederek, kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileri ile olan ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye –özellikle görsel bir nesneye – seyirlik bir nesneye dönüştürmüştür. Bu bağlamda erkek izleyici de ötekini bedeni olarak kadın bedenini cinsel bir obje olarak deneyimler. Ingres’in yarattığı bu anlayış 19. yüzyılın sonlarına doğru çıplak kadın imgesinin sanatın ana konularından biri haline gelmesini sağlamıştır.

Ingres gibi romantik dönem ressamı Delacroix’da gerçekliği resimlerinde duyumsatmak adına çıplak kadın bedeni çalışmalarında canlı modelden yararlanmıştır. Corbin ve diğerlerinin hazırladığı çalışmada Zerner (2006:75)’e göre model,

Bütün 19.yy. boyunca sanatsal uygulamada ve dönemin imgeleminde önemli bir rol oynayacak, yazın alanında da sık rastlanan bir figür haline gelir (...). Modele biçilen bu yazgı şaşırtıcı değildir aslında. Sanatçı için söz konusu olan şey sadece doğru biçimlere bakmak değil, aynı zamanda gerçekliğe yakınlığın yol açtığı coşkunluktur.

Sanatçı bu bağlamda beden üzerinde duyumsadığı ‘arzu’ya dayalı tinsel olguları izleyiciye duyumsatacak bir betimlemenin peşine düşmüştür. Corbin ve diğerlerinin hazırladığı çalışmada Zerner (2006:75)’inde dile getirdiği gibi, “Delacroix gençlik günlüğünde kimi zaman poz verme seanslarından sonra yaşadığı aşk maceralarını anlatır. *Matmazel Rose* adlı titrek bir inceliğe sahip o nefis kadın çizimi, ressamla model arasındaki bu yakınlığın, işbirliğinin sonucudur” (Resim 3.1.1.3).

Delacroix, sonraki kadın bedeni betimlemelerinde de kendi fantasmaından kopuk bir duyumsama yaratmamış ve Ingres’in odalıklarına benzer yöntemle çıplak kadın bedeninin şehvet unsurlarını erkek izleyiciye sunma eğilimi göstermiştir. Delacroix’in 1825-30 lu yılları arasında resimlediği bu kadın bedenleri şehvetin gösterenleri olarak dikkat çekmiştir. Bu küçük boyutlu odalık resimleri arasında *Beyaz Çoraplı Kadın* (Resim 3.1.1.4.) özellikle dikkat çekicidir. Bu resim salt kadın imgesinin cinsel yönleri ile doludur. Resimdeki kadın yine Delacroix’in modelidir ancak bacakların ve sol kolun oluşturduğu baygın poz ve ışık-

gölge ile modellenmiş bu beden, izleyicinin bakışını zengin kumaş kıvrımları ve renklerden alarak kendi şehvetli bedenine odaklamaktadır. Lucie-Smith (1991:134)'in bu resim hakkında söylediği gibi, "Odalık tamamen itaatkardır. Ona sahip olacak adamı beklemekte ve o her kimse, verdiği pozun her çizgisi ona karşı olmayacağını söyler gibidir. Yüzüne baktığımızda bu anonim duyguyu görebiliyoruz, boş bir güzellik".



Resim 3.1.1.3. Eugene Delacroix, *Matmazel Rose*, 1824, Tuvalde Yağlı Boya, 81 x 66 cm



Resim 3.1.1.4. Eugene Delacroix, *Beyaz Çoraplı Kadın*, 1830, Tuvalde Yağlı Boya, 26 x 33 cm

3.1.2. Çirkinin Estetiği: Grotesk Beden Temsilinde Tin

Delacroix ve özellikle Ingres Romantik Sanat içinde ‘güzel’ kadın bedenini cinsel arzu bağlamında tene dair bir duyumsama ile betimlemişlerdir. Ancak sözünü ettiğimiz gibi Romantik Sanatın diyalektiği bağlamında özgür sanatçılar karşıtlıkların birliğini düşleyerek ideal güzelin yalnızca doğadaki güzel olmadığını yapıtlarında vurgulamaya çalışmışlardır. Eco (2004/2012:321) bu durumu şöyle ifade etmiştir,

Güzellik artık zıtlıkların yani çirkinliğin yadsınmasıyla değil, çirkinliğin Güzel’in diğer yüzü oluşuyla kendini ifade edecekti. Friedrich Schlegel, Klasikçilerin idealize edilmiş, kişilikten arındırılmış güzelliğine karşı gelerek güzelliğin ilginç ve kendine özgü olması gerektiğini iddia etmiş ve ortaya bir çirkinlik estetiği sorunu atmıştır. Saf bir güzellik tasvir eden Sofokles’inkiyle karşılaştırıldığında, Shakespere’in gücü, güzelliğin çoğu kez groteskle çirkinlikle birlikte var olmasına dayanır.

Bu bağlamda romantik dönem sanatçılarının bir çok çalışmasında grotesk beden imgesinin betimlemeleri dikkat çekmektedir. Grotesk beden betimlemelerinin biçeminde bedenın doğal ölçülerinin abartılması temel özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla bu abartıyla birlikte grotesk beden imgesinin dokusunda bir bütün olarak bedene ve bedenın bütününe sınırlarına dair sorgulamalar görülmektedir. En genel anlamda dönemin ‘çirkin’ anlayışında beden bütünlüğünün uygunsuz olandan fantastik, canavarı olana taşınması ile groteskleştirilen nesnel bedenın sorgusu, tinsel olguların mizahi dille yerildiği bir boyuta ulaşmıştır.

Ancak grotesk beden biçeminde yergi dolaylıdır, çünkü yerilen toplumsal görüngünün izleyici tarafından bilinmesi gerekir. Groteskin yarattığı hoşnutsuzluk, beden imgesinde yaratılan gerçeklikten kopuk, olanaksız betimleme doğasından kaynaklanmıştır. Bu bağlamda romantik dönem içerisinde William Blake’in beden betimlemeleri, gerçek dışı görünüşleri ile birlikte grotesk bir yapı taşımıştır. Bu anlamda William Blake resimde beden algısına yeni bir bakış getirmiştir. Blake, çalışmalarında bedeni kendi öznel bakışı ve duyumsayışıyla yorumlayarak, kendine özgü fantastik bir yaklaşımla bedeni görselleştirmiştir. Corbin ve diğerlerinin hazırladığı çalışmada Zerner’e (2006:74) göre;

Büyük gizemcilik geleneği içinde bir tür tinsel duyumculuk geliştirir. (...) Blake beden imgelemine tuhaf bir şehvetle, doğaya ait olmayan, kendi yarattığı bir özdekle doldurur: Hem soyut hem kaslı ve kahramansı bir insanlığın görkemli bedeni, hafif meleksi bedenler, ilkel yâda emekleyerek ilerleyen *Nabukadnezar* gibi neredeyse hayvansı bedenler (Resim 3.1.2.1.).



Resim 3.1.2.1. William Blake, *Nabukadnezar*, 1795,
Kağıda suluboya, siyah mürekkep ve kalemle
tamamlanmış mono baskı, 43x 60,3cm

Blake'in çalışmalarındaki gerçekten bu dünyaya ait olmayan, fantastik bedenler, ancak onlara yüklenen düş gücü sayesinde nesnel gerçeklik ile ilişkide algılanabilmektedirler. Blake, Nabukadnezar betiminde mitik kral Nabukadnezar'ı dört ayak üzerinde yürüyen, abartılı maskülen kas yapısı ile yarı hayvan, yarı insan olarak, Kral'ın gücünü, kudretini hayvan ve insan karışımı bir bedende bütünleştirmiştir. Ancak bu doğa üstü birleşime rağmen Kral, iktidardan aciz bir halde mağarasından emekleyerek çıkmaktadır. Önceleri insan bedenine sahip olan Kral, mağrasında insani bedeninin fizyonomisini kaybetmiştir.

Yine Blake'in resmettiği Romantik bakış açısını ve Blake'in tinsel tutumunu, düş gücünü yansıtan bir başka önemli beden temsili, *Bir Pirenin Hayaleti*'nde görselleştirilen insan-hayvan melezi bedendir (Resim 3.1.2.2.). İnsan formuna yakın ancak pire ile melezlenen, kabalılığıyla yaratıklaştırılan, ikircimli bir şekilde tanıdık, bu dünyaya ait olduğu kadar yabani bir tavır sergileyen bu bedenin içine kana susmuş bir ruh hapsedilmiştir. Polyxeni'nin resim hakkında belirttiği gibi,

Blake'nin hem şiirlerinde hem de resimlerinde, ölüm, savaş, kıtlık ve benzeri soyutlamaları sık sık insan bedeni üzerinde onlara insani değerler atfederek karşı karşıya getirir. Bu kaslı pire ve onun hayaleti, yarı insan yarı sürüngen özellikleri ile onun doğası ve karakteristik özelliklerini gösteren ip uçları ile bezelidir. Yaratık, zengin örtülerle çevrelenmiş, yıldızların serpildiği bir sahnede teatral adımlar atmaktadır. Sol

elinde bir meşe palamudu, sağ elinde ise bir diken vardır. Pire şekline atıfta bulunan çıkık bir omurgaya bağlanan küçük bir kafa bu şekli destekler. (Polyxeni,2010).

Bu çalışma bir ressam olduğu kadar şair olarak da sanatçının derin düşüncelerinin ve hayal gücü ile tinsel olguların yergisinde birleştiği sanat yeteneğinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. O dönemde incelenen pirenin kan aktarımı yoluyla hastalıkları taşıyor olması ve yaratabileceği kitlesel ölümlerin pirenin boyutuyla olan dengesizliği, insan-pire melezi bu bedeni metaforik bir anlama taşımaktadır. Blake'in bu bağlamda insan doğasında var olan vahşet arzusunu pirenin aç gözlü ruhuyla ilişkilendirdiği melez bedende bütünleştirdiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla sanatçı, insanın istençli içsel yaşantılarının bir metaforu olarak insanının tinsel görünümünü pire doğası ile ilişkilendirmiştir.



Resim 3.1.2.2. William Blake, *Bir Pirenin Hayaleti*, 1819, Maun Panel Üzerine Suluboya ve Altın Varak, 21 x 16 cm

Théodore Gericault, betimlediği bedenlere yüklediği içsellik ile psikolojiye dayalı gerçekçi bir tinselliğin gösterenleri olmalarını sağlamıştır. Corbin ve diğerlerinin hazırladığı çalışmada Zerner'e (2006:77) göre, "Gericault'nun özgünlüğü özellikle fiziksel varlık izlenimini, ister ölü olsun ister canlı, gerçek insan bedeni izlenimini çok ötelere götürmesinde yatar". Öyle ki ilk dönem çalışmalarından olan beş küçük boyutlu akıl hastası portresi (Resim 3.1.2.3., 3.1.2.4, 3.1.2.5., 3.1.2.6.), hastaların bedensel varlıkları dışında zihinlerinde olan biteni duyumsamamızı amaçlar gibidir. Bu çalışmaların groteskle olan ilişkisi Bahtin'in (1984/2005:347) grotesk uzuvlar üzerine düşüncesi ile kurulabilir, "groteskte, (...) bedeni uzatan, onu başka bedenlere, dışarıdaki dünyaya bağlayan şeylere özel bir ilgi vardır. Ayrıca dışarı fırlayan gözler, tamamen bedensel gerilimin bir tezahürüdür". Gerçekten de sanatçı betimlediği portrelerin içsel yaşantılarını dış dünyaya, başka bedenlere açan gözlerin betimine önem vermiştir. Öyle ki çalışmaların odak noktası hastaların iç dünyasını açıklayan, izleyiciyle dışarıdan içeri doğru bir tinsel temas kuran gözleridir. Pollitt, bu portreler hakkında şu yorumda bulunmuştur,

Bulunan beş portrede eller görünmez sadece büst görünürdür. Tuval boyutu oldukça küçük ancak portrelerin boyutu gerçek oranlarındadır. İki adam portresinde odak noktası göz hizasındadır ancak kadın portrelerinde odak farklıdır. Hiçbirinin ismi yoktur ve hastalıkları ile adlandırılırlar. Hiçbiri izleyiciye bakmaz, kendi içlerinde kaybolmuş gibidirler, nasıl resmedildikleri ile ilgili hiçbir şey söylemezler. Her biri yarım poz durumunda sağda ya da biraz solda resmedilmiştir. Pozlar yüceltici formdadır bu ölçülü kompozisyon onları akıl hastanesiyle sınırlamış gibidir. Nereye ve nerde oturduklarına dair bir bilgi taşımazlar. Fona sadece bedenlerinin gölgeleri vurur ve odak genellikle yüzlerindedir. Karanlık renkler içe kapanık, kasvetli bir atmosfer yaratır. Ödünç alınmış giysiler onların haysiyetini yansıtır, onların durumları ile ilgili hiç bir iz taşımazlar. Bir istisna olarak madalyon, püsküllü şapka ve bir omuzundan pelerin sarkan adam sanrılardan acı çeken ifadesine rağmen ihtişamlıdır. Burada odak noktası hastanın sanrılarıdır. Madalyon parlamaz oluşu, eskimiş ve emanet alındığını göstermektedir. Resimler büyük bir hızla tamamlanmış gibidir. Hastanın bütün hayatı boyunca belki de tek poz verişidir. Bu çalışmaların resmediliş kalitesi halen daha ilgi çekicidir (Pollitt).

Gericault, bu çalışmalarda akıl hastalarının bedenleri üzerinden hastaların içinde bulundukları zihinsel durumu betimlemek istemiştir. Akıl hastası portrelerinin dışında sanatçı bir dizi *Anatomik Parçalar* çalışmış ve bu çalışmalarda da bedene farklı bir bakış getirmeyi amaçlamıştır.

Resim 3.1.2.3. Théodore Géricault,
Obsessive Hastalıktan Acı Çeken Kadının, 1822,
Portresi-Hyena, Tuvale Yağlı Boya, 72 x 58 cm



Resim 3.1.2.4. Théodore Géricault,
Monomanik Acı Çeken Adamın Portresi, 1822,
Tuvale Yağlı Boya, 81 x 65 cm

Resim 3.1.2.5. Théodore Géricault,
*Obsessive Hastalıktan Acı Çeken Kadının
Portresi*, 1822, Tuvale Yağlı Boya, 61 x 50 cm



Resim 3.1.2.6. Théodore Géricault,
Klaptamonik Hastanın Portresi, 1822,
Tuvale Yağlı Boya, 72 x 58 cm

Géricault'un bu çalışmalarında beden bütünlüğünden koparılan uzuvların, bedenin grotesk biçiminde yeniden bütünlendiği söylenebilir. Corbin ve diğerlerinin hazırladığı çalışmada Zerner'e (2006:77) göre;

Kesik Başlar ve Anatomik Parçalar gibi, alıştırma olarak görülemeyecek denli üzerinde çalışılmış resimler, onları dönemin sanatsal alışkanlıklarıyla aynı kefeye koyacak her türlü yoruma güçlü biçimde direnirler.

'Anatomik Parçalar' (Resim 3.1.2.7.) ve 'Kesik Başlar' (Resim 3.1.2.8.) çalışmalarındaki beden parçalarının ilk bakışta ölü doğa nesneleri gibidir. Ancak sanatçı kadraj içerisinde beden parçalarını yeniden birleştirerek canlı bir bütünlüğe kavuşturmak istemiş gibidir. Leppert (1996/2009:207) bu isteği şöyle yorumlamıştır,

Kendisine verilen baş artık akacak kanı olmayan bir baştır ve o bunu söylemsel anlamda canlandırmıştır. (...) Géricault, cellatla anatomi bilginlerinin işlerini bitirip çöpe attıkları ürkütücü kalıntıları yeniden insan haline getiriyor. O, ceset parçalarını ayrıştırıyor ve tam da bu yolla ceset parçalarını bir kez daha insan kılıyor.

Géricault için bu imgelerin kaynağı giyotinin ölüm cezası düsturunda yarattığı toplumsal vahşet duygusu olabilir. Corbin ve diğerlerinin (2006:179-180) yapmış olduğu giyotin ile idam yorumuna göre,

Ölüm göz açıp kapayıncaya kadar gerçekleşir. Bu yüzden, giyotin idam edilen kişinin rolünü ortadan kaldırır ve onu kişiliksizleştirir. (...) Birden bire cesede dönüşen bir canlıdan başka bir şey değildir o. (...) giyotin başı uçurur. Dolayısıyla tören, insanları Medusa gibi büyüleyen başa odaklar. (...) Ruh ile bedenin bir anda birbirinden ayrılışını gösterir.

Bu bağlamda Géricault'un idam edilerek parçalara ayrılan ötekinin bedeninde deneyimlediği muhtemel 'acı', iktidarın elinde olan yaşatma ve öldürme hakkının kamuya açık bir boy gösterisi niteliğindeki ritüelde sahnelenmesiyle, saniyeler içerisinde gerçekleştirilen ölümün yaratmış olduğu duyguyla ilişkilendirilebilir. Sanatçının bu çalışmalarında beden, ölümün nesnelleştiği bir noktaya karşılık gelmektedir. Kavram olarak ölümün betimlenebilir nesnellığe sahip olmayışıyla sanatçı, ölü beden parçalarını geçmişte kalan canlı yaşamındaki bir duruma taşıyıp, canlılığını yitiren bedenin kaybettiği kişiliği ve bedensel bütünlük ile canlılığını kazandırmak amacıyla -söz gelimi uyku halinde gibi betimleyerek- beden parçalarını birleştirerek ölümü nesnelleştirirken, ölüm ile yaşamı benzer kılmaya çalışmıştır.



Resim 3.1.2.7. Théodore Géricault, *Kesilmiş Bir Kolla İki Bacak*, 1818, Tuvalet Yağlı Boya, 52 x 64 cm



Resim 3.1.2.8. Théodore Géricault, *İşkence Kurbanlarının Başları*, 1818, Tuvalet Yağlı Boya, 60 x 48 cm

Beden bütünlüğünün yeniden sağlanması durumu –parçalar her ne kadar sessiz ve cansız olsalar da- bedenlerin önceki ve sonraki bütünlüğü arasındaki zamansal farkı da ortadan kaldırarak halen süregelen hayatın bir anında ölümü ve yaşamı birleştirmiştir. Bu yeniden bütünleşme ve birleşim, bedenlerin canlılıkları ile tinselliklerinin duyumu için tasarlanmıştır. Ancak bu beden parçaları doğadaki herhangi bir nesnel varlık gibi

hareketsiz ve sessizdirler. Sanatçı bedenleri canlılıktan sıyrılmış derin bir huzur anını görselleştirmeye çalışmıştır. Bu anlamda ölü beden parçalarının betimi, sanatçı için ölüme ve yaşama dair düşüncenin meydana geldiği ikircimli bir noktadır. Ayrıca sanatçının ötekinin bedeni üzerinden deneyimlediği bedenin bütünlüğünün parçalanması, sanatçının kendi bedeninin bütünlüğünün oluşturduğu 'ben' için bir tehdit unsuru olarak da okunabilir. Bowie (1997/2007:33) bu tehdit unsurunu Lacan'ın 'parçalanmış beden' kavramını temel alarak şöyle açıklamıştır;

Bir kere parçalarına ayrılmış, darmadağın bir halde görülmüş beden ve bu anın çağrıştırdığı endişe, bireyin güvenli bir bedensel 'ben'in sahibi ve ikamet edeni olma arzusunu ateşler. 'Ben' e yönelik bu tasarımlar sürekli olarak geriye bakışlı, parçalanmaya dönük bir çekimin tehdidi altındadır; benin zırhının sertliği birey üzerinde bir zorlama olarak işleyip onun parçalarını darmadağın edebilir.

Sanatçının beden bütünlüğünden kopuk, ayrı, kendi başına öznel bu beden parçalarını, başka mekanik ya da doğal beden bütünlüğü bağlamlarında birleştirme isteği, sanatçının 'ben' kurgusunun bütünlüğüne karşı olan muhtemel tehditlere güçlü bir duruş olarak da değerlendirilebilir. Bu ölümle yaşam arasındaki gerçek dışı birleşim, beden parçaları betimlerini grotesk yapının içine itmektedir.

Ingres'in resimlerindeki gibi cinsel arzu ve şehvetin göstereni ya da Gericault'un *Anatomik Parçalar* serisi resimlerindeki gibi yaşamdan koparılmış uzuvlar şeklinde olsun, bedenin benlikten kopuk bir şekilde parçalanarak 'et' e dönüştürülmesi, benzer şekilde özellikle II. Dünya Savaşı'nın beden üzerinde bıraktığı tahribat bağlamında 20. yüzyılda yapılmış birçok resimde de görülmektedir (bu konu diğer bir alt bölümde endişe ve bedenin tahribatı bağlamında incelenmiştir). Ancak Acent (2006/2010:141)'e göre, "Bildığımız kadarıyla İspanyol sanatçı Francisco Goya (1746-1828) dışında hiç kimse görsel olarak bu izlenimi daha iyi anlatamamıştır." Goya 1810-1820 yılları arasında basımını gerçekleştirdiği *Savaşın Felaketleri* (Resim 3.1.2.9.) adlı gravür serisinde Fransız Devrimi'nin bir sonucu olarak patlak veren Fransa-İspanya iç savaşını insanın kendi varlığına duyduğu öfke ve şiddeti, parçalanan ve ete dönüşen beden temsilleri ile görselleştirmiştir. Baynes (1975/2008:264)'e göre, "Goya öfkeyle sorar: "Niçin?" Hem metafizik hem tinsel bir sorudur bu; savaş gerçeğinin ötesinden acının ve yaşamın anlamına erişen bir soru. Bu soru ve Goya'nın onun için bulduğu görsel biçim, şimdi de canlıdır".



Resim 3.1.2.9. Francisco de Goya, Savaşın Felaketleri Serisi No:39, *Büyük Marifet! Ölülerle!*, 1810-1820 Yılında Basılmış 1863 yılında yayınlanmıştır, Gravür (kuru kazı ve asitle oyma), 17,5 x 24 cm

Goya şiddetin anlamsızlığının göstereni olarak bedenleri hem şiddet uygulayan hem de şiddet gören olarak görselleştirmiştir. Bu betim içerisinde Goya'nın yarattığı dünyaya, şiddetin anlamının da ötesinde bir vahşet içinde öldürenlerin ve ölenlerin bedenlerinin birbirine karıştığı tekinsiz, gravürün siyah-beyaz etkisinde imgeleşen karanlık bir atmosfer hakimdir. Goya'nın bu gravür serisindeki bir çok örnekte, parçalanan bütünlüğü, kopan uzuvlarının fantastik görselleştirmesi ile beden, insanın insana uyguladığı vahşetin bir göstereni olarak grotesk yapıya büründürülmüştür.

Goya'nın mitik bir olayı kaynak aldığı *Çocuğunu Yiyen Satürn*⁵ (Resim 3.1.2.10.) adlı çalışmasında, yaşamın döngüsellğine yaptığı göndermeyi olarak delinen ve parçalanan bedenlerin grotesk ve metaforik betimlemesiyle gerçekleştirmiştir. Bahtin (1984/2005:347-348)'in grotesk beden tanımında yüzü şöyle tanımlamıştır,

⁵ Yunan Mitolojisi'nde Satürn, Göklerin Tanrısı Uranüs'ün Yer Tanrısı Gaia ile birleşmesinden doğan üç çocuğundan biridir. Uranüs çocuklarına merhametsizce davranır. Bu duruma öfkelenen Satürn babasına tuzak kurar ve onu kısırlaştırarak yaratıcı gücünü elinden alıp babasının tahtına oturur. Hükmü ele geçiren Satürn'ün de çocukları olur. Satürn'ün babasına yaptığını çocuklarının da kendisine yapabileceği endişesinden, başlatmış olduğu bu döngünün onu da yok edeceği düşüncesi ile çocuklarını yutar. Bu nedenle acı, yas ve dünyevi hırslarla kirlenme gibi kavramlar Satürn ile bütünleştirilir.



Resim 3.1.2.10. Francisco de Goya, *Çocuğunu Yiyen Satürn*, 1819, Tuvale Yağlı Boya, 143 x 81 cm

İnsan yüzünün bütün olayları arasında, bedenin grotesk imgesinde en önemli rolü oynayanlar burun ile ağızdır (...) Ağız, diğer her şeye hakim olur. Grotesk yüz aslında tamamen açık bir ağza indirgenir; diğer uzuvlar, bu tamamen açık bedensel uçurumun etrafını saran bir çerçeve görevini görür. (...) Dahası beden dünyayı yer yutar, kendi de dünya tarafından yer yutulur. (...) Yeme, içme, dışkılama ve bütün diğer madde atımı işlerinin yanı sıra (...) başka bir beden tarafından yenip yutulma, bütün bu edimler, bedenin sınır bölgelerinde sergilenir ya da başka bir deyişle eski ve yeni beden arasındaki sınırdır. Bütün bu olaylar sırasında hayatın başlangıcı ve sonu birbirine sıkıca bağlantılıdır, iç içe geçmişlerdir.

Bu bağlamda Goya'nın resminde Bahtin'in sözünü ettiği grotesk bedene özgü tüm özellikler dahil edilmiştir. Söz gelimi, resmin odağını Satürn betiminin dışarı doğru fırlayan gözleri ve olağandan fazla açılmış ağzı oluşturur. Satürn'ün bedenin büyük bir karanlık boşluğun içindeki betimi, yeme eyleminin merkezi olan ağza vurguyu daha da arttırmaktadır. Grotesk bedenin fantastik öğeleri devreye sokularak tekinsiz, canavarımsı hale büründürülen Satürn, çocuğunun bedenini kendi elinde tutarak yemekte midir? yoksa içinden dışarı çıkarmakta mıdır? Bu ikircimli görünüm ile yaşamın döngüsellliği bağlamında yiyerek yok etme ve var olma kavramları birbiri içine geçirilmiştir. Satürn bir anlamda kendinden kopan başka bir bedeni yeme eylemiyle kendini yok ederken bir yandan da kendini yeniden var etmektedir. Acent (2006/2010:142), derinin delinmesi

ve beden bütünlüğünün bozulması bağlamında resmin metaforik yapısından şöyle söz etmiştir,

Bu tablo, delinmiş beden gibi, bir iç karanlığa dönüşü sürükler insanı. Ancak bu 'dönüş'ten, temin edici bir döngüsellik fikri, yemenin, noksanı dengeleyeceği, istikrarlı bir düzenin tekrar kurulması fikri anlaşılmalıdır. Tam aksine, yeme, yiyeni delir.

Böylece mitik kahramanın öyküsündeki taht kavgası, varoluş düzeyinde vahşi bir savaşa dönüşerek Satürn'ün kendi kendini yok edişi ile sona erecek döngüsellik endişesi yansıtılmaya çalışılmıştır. Satürn'ün bu döngüsellikten duyduğu 'endişe'nin Acent'in sözünü ettiği yeme eyleminin yiyeni deldiği nokta olduğu söylenebilir.

Son olarak söylenebilir ki Blake'in zihninden fırlayan fantastik bedenleri, Géricault'un iktidarın ölüm ve yaşam hakkını görünür kıldığı kamuya açık bir törenle parçaladığı bedenleri bütünleştirme çabası ile sorguladığı ölüm ile yaşam arasındaki ince çizgi ve Goya'nın dönemin iktidarının tahakkümünü alegorik yaklaşımla yerdiği grotesk beden temsillerinde tinsel yaşantıların beden ile olan ilişkisi, bedenin formunun delindiği, parçalandığı ve yeniden inşa edildiği bir sınırdaki, tekinsiz bir beden biçimi bağlamında görselleştirilmiştir.

3.1.3. Bedenin Dünyevileşmesi: Gerçekçi Beden Temsilinde Tin

Sanatçı özgür bir 'ben' olarak beden imgelemine öznel yaklaşımı bağlamında betimleyerek sanatın klasik anlayışta belirlediği normlarına bağlılığı sona erdirmiştir. Bu sona erdiriş, her ne kadar sanatçının öznel yaşantılarına yaslanmış olsa da idealist düşünceden ve yansıması olarak Romantik sanat kuramından bağımsız bir izlekte seyir edememiştir. Hilav (2013:160) Hegel'in idealist düşüncesinden söz ederken en genel anlamda idealizmi şöyle tanımlamıştır, " 'ide'yi varlıktan (gerçeklikten) önceye alarak, bu ide'nin bütün varlığın ve etkinliğin kaynağı hatta kendisi olduğunu söylemek, yani maddesel olmayan varlığın, maddesel gerçeği ortaya çıkardığını söylemek idealist bir görüştü."

Bu tanım bağlamında romantik sanatçı zihnindeki beden imgelemine, görüngülere dayalı görselleştirmede öznel deneyimlerine bağlı kalarak ideal bir çerçevede betimlemeye önem vermiştir. Başka bir deyişle maddesel olmayan varlığın yani düşüncelerinin maddesel varlığı, doğadaki nesnel varlıkların biçimlerinin ancak bu öznel düşünce ile şekillendirilebileceğini savunmuştur. Güçlü ve diğerlerinin (2008:594) tanımladığı gibi

ideal gerçekler “dış dünyada somut varlığı gösterilmemekle birlikte gerçekten var olduğu düşünülen ‘Tanrı’, ‘tin’, ‘töz’ gibi ideal varlıklar” dır ve doğadaki somut varlıkların asıl kaynaklarıdır. Dolayısıyla önceki bölümde incelediğimiz Romantik sanatçı için düşüncenin asıl gerçeklik olduğu söylenebilir. Romantik sanatçı düşünüş ve duygulanımlarını beden betimlerine yansıtarak ötekine ait beden algısını sanat yoluyla beçimlendirmiş ve dönemlerine ait tinsel olguları görselleştirmişlerdir. Ancak 19. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte ütopyan, fantastik ya da gerçek dışı öznel düşünsel değerleri idealist bağlamda yüceltmek adına doğa ve yasalarındaki somut gerçeklikten uzaklaşıldığı düşüncesi yaygın bir kanı halini almaya başlamıştır. Güçlü ve diğerlerine (2008:597) göre, düşünsel bağlamda nesnel gerçekçilik idealizmin savunduğunun tersine, “insanların, varlıkların, kısacası bir bütün olarak dünyanın ‘olması gerektiği’ biçimiyle değil, ‘olduğu gibi’, nasılsa öyle anlaşılması gerektiğini kendine ilke edinir”. Dolayısıyla nesnel gerçekçilik maddeci bir anlayış olarak dünyevi olana önem vermiştir. Bu nedenle dönemin düşünürleri ‘nesnel gerçeklik’ kavramı bağlamında idealist düşünceden bağımsız, insan zihninin dışında var olan ancak insan zihniyle kavranabilen uzam, doğa yasaları, sosyal-sınıfsal ve ekonomik yasalar gibi nesnel gerçek, dünyevi (seküler) olgularla ilgilenmeye başlamıştır.

Dönemin sosyalist düşünürü Karl Marx’ın 1844 tarihli *El Yazmaları*’nda insanları “yaşama faaliyetlerini (kendi) bilinçlerinin hedefi” haline getiren doğal varlıklar olarak tanımlamıştır (Tucker,1972:62 aktaran Lunn, 1982/2010:19). Lunn’un (1982/2010:19) sözünü ettiği şekliyle bilinçli yaşama faaliyeti Hegel’i izleyen Marx’ın “öznenin nesneye dolayımı” düşüncesiyle belirlenir. Bu dolayımın ile bir nesneye dönüşen beden, tin ile olan ilişkisini yitirerek, ikili bütünlüğünü dağıtarak doğaya yabancılaşmaktadır. Bedenin tin ile olan bütünlüğünün dağılması, bütünlüğün dışında duyulan ‘maddi’ bir eksiklikten kaynaklanmaktadır. Bu bütünlüğün dışında meydana gelen emeğin üreticiden bağımsız, maddi bir karakter kazanmasıyla insanlar arasındaki ilişkilerin de ‘şeyler’ arasındaki ilişkilere dönüşmesi, insanın doğaya yabancılaşması anlamına gelmektedir. Bir başka deyişle, idealist düşüncede insan zihninin ürettiği düşünceler nasıl insan varlığından bağımsız olarak varlık kazanıyorsa insanın ürettiği ‘şeyler’ insan varlığından bağımsız olarak varlık kazanmaktadır. Dolayısıyla insan ilişkilerinin maddeye dönüşmesi bedeninin de kendi bilincine yabancı bir maddeye dönüşmesine neden olmuştur. Marx, bu duruma

‘meta fetişizmi’⁶ adını vermiştir. Modern dünyadaki meta fetişizmini Özbek (2000:89 aktaran Su 2014:91) şöyle açıklamıştır,

Metaların fetişleştirilmesi, onları üreten zihinsel ve bedensel emek süreciyle canlı bağlantılarını koparıp, nesnelerin ölü fetişler olarak şeyleştirilmesi anlamına gelmekle kalmaz, aynı zamanda bu, insan ilişkilerinin şeyleşmesi ve kapitalist üretim sürecinin kendisini gerçekleştiren insanların karşısına, ezici bir doğal güç olarak çıkması demektir.

Ancak Lunn’un (1982/2010:19) deyişiyle, “insan emeğinin farklı bir parçası olarak sanat, Marx’a göre, dışsal gerçeklik denilen şeyin sadece bir ‘kopyası’ ya da ‘yansıması’ değil, bu gerçekliğe insani amaçların aşılmasıdır da” düşüncesiyle sanata bu yapılanmanın içinde farklı bir görev yüklemiştir. Sözü edilen dışsal gerçekliğe sanat yoluyla yüklenmesi gereken insani amaçlar, öznenin nesneye dolayımlandığı noktada açığa çıkan sosyal-sınıfsal ve ekonomik ilişkiler gibi özneyi ve maddeleşen bedeninin içinde yaşadığı doğa ve toplumla ilişkileri sonucunda meydana gelen tinsel olgular olarak varlık kazanmıştır. Bu anlamda Marx’ın sanattan beklediği şeyin, maddeleşerek parçalanmış insanın beden-tin bütünlüğünün yeniden bir araya getirilmesi olarak yorumlanabilir. Konu ressamın birincil görevi olan iki boyutlu yüzeyde derinlik yanılsaması yaratmak olduğu fikri bağlamında ele alındığında, gerçekçi sanatçı için yaratılmak istenen yanılsamanın kurgusu tıpkı bir ‘sahne’ gibi işlev görmüştür. Dolayısıyla ressam sahnesini dünyevi olandan oluşturmuş ve doğadaki bedeni yaşam rolleri bağlamında eyleyen birer aktör olarak tüm doğal ilişkilerin bütünlüğü içinde betimlemiştir.

Gerçekçi sanatçıların benimsediği bu tutumun her ne kadar Romantik idealizme karşı olarak geliştiği düşünülse de Fischer (1959/2012:126) Romantik sanatla doğrudan doğruya birbirine aykırı olan görüşler olmadığını; Romantizmin, daha çok, sanatçının öznel yaklaşımından kaynaklı olarak eleştirel gerçekçiliğin ilk evrelerinden biri olduğunu, bu sanatsal tutumun tümüyle değişmediğini, sadece yöntemin daha ‘nesnel’ olduğunu söyleyerek iki tutum arasında muğlak bir izleğin süre geldiğini öne sürmüştür⁷.

⁶ Fetiş, ilkel toplumlarda tapınılan ya da uğur getirdiğine, kişiyi koruduğuna inanılan nesne olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla maddi dünyadaki üretimin dolayımına giren insan emeği de bir metaya dönüşerek fetişizme katılmaktadır.

⁷ Bir konuya açıklık getirmek faydalı olacaktır; yöntemin nesnelleşmesi durumu 17. yüzyıl natüralist (doğacı) resim anlayışı ile bir tutulmamalıdır. Öyle ki natüralizm aciz insan bedeni ve varlığı karşısında doğayı yüceltmek anlamında Romantik sanata temel teşkil etse de gerçekçi sanatın amacı natüralizmden farklıdır. Gerçekçilik, ana temayı, konuyu, çağdaş yaşamı gerçekte olduğu gibi betimlemeyi ifade ederken, natüralizm doğanın güzelliğini ya da bir başka deyişle nesneler dünyasının görüngülerinin güzelliğini resmetmeyi

Bu kuramsal çerçeve içinde dönemin sanat anlayışında tüm doğal ilişkilerin bir araya getirildiği gerçek bir nesne olarak sanatçıların kavradığı bedenin, tüm toplumsal ilişkileri bağlamında imgeleştirilen biçimleri irdelenmiştir.

Nesnel gerçeklik düşüncesine verilen önem 19. yüzyılın ikinci yarısında büyük oranda sanatçılar tarafından da benimsenmiştir. Dönemin sanatçılarının resimlerindeki beden algısı da dış dünyanın doğal bir parçası olarak nesnel gerçekliğin içinde şekillenen bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Her şeyden önce gerçekçi resmin asıl teması toplumun içindeki bireylerin ekonomik ve siyasi hiyerarşik farklılıklarının meydana geldiği sınıf meselesidir. 19. yüzyılda yaşanan endüstri devrimi işçi sınıfını ortaya çıkarmış, bu gelişmenin bir yansıması olarak da dönemin sanatçılarının konusu alt sınıftan işçi insanların bedenlerinin gerçekçi betimlemeleri olmuştur. Her şeyden önce dönemin sanatçısı için işçinin bedenini konu edinmek, toplumsal hiyerarşik ilişkilere protest bir tavır olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla gerçekçiliğin, özellikle Marx'ın düşünceleri üzerine yapılanmış bir işçi sınıfı hareketinin etrafında şekillendiğini söyleyebiliriz. Clark'ın (1997/2011:25) söylediği gibi "19.yüzyıl (politik) sanatçıları, işçi sınıfının yaşamını adaletsiz ve sefalet dolu olarak betimleme eğilimindeydi. Bu resimler, genellikle orta sınıfın vicdanını veya hayırseverlik duygularını hedef almıştır". Bu nedenle 19.yüzyılda bireyin işçi beden algısı, toplumsal beden imgeleminden bağımsız değildir. Toplumsal imgelemde işçinin bedeni halktan bireylerin bedensel gücünün bir simgesi olarak değerlendirilmiştir. Oysa Corbin'in (2005:194) değimiyle, "bu güçlü beden sık sık yorgunluktan, sağlığa zararlı uzun çalışma saatlerinden ve ciddi bir biyolojik zayıflıktan ötürü çökmüş, yıpranmış görüntü çizer". Örneğin İngiliz sanatçı Henry Wallis, dönemin en yaygın proleter iş kolu olan taş kırıcılığı konu aldığı *Taş kırıcı* (Resim 3.1.3.1.) adlı resminde, bir taş işçisinin bedenini tam da bu yıpranmış haliyle, doğada yer alan her hangi bir cansız varlık gibi betimlemiştir. Clark, (1997/2011:25) Wallis'in resmi için şunları söylemiştir, "Topraksız bir köylünün tekdüze ve bitkin tecriti, onu alet ve taşların cansızlığına dönüştürmüştür. Köylünün bükülmüş bedeni ile manzaranın huzuru ürkütücü şekilde çelişmekte ve köylünün dinlenmekte değil ölü olduğu izlenimini yaratmaktadır".



Resim 3.1.3.1. Henry Wallis, *Taş Kırıcı*, 1857, Pano Üzerine Yağlı Boya, 65,3 x 79 cm

Wallis, insan bedenini değersiz bir varlık olarak betimlemiş, toplum yaşayışının içindeki sınıfsal farklılıkların gerçekliğine, ayrıca cansız doğal nesne ile insan bedeni arasında benzerlik kurarak ‘madde’ haline dönüşen beden ve bedenin eylemlerine eleştirel bir göndermede bulunmuştur. Fransız ressam Gustave Courbet de Wallis gibi benzer bir konuyu aynı tarihlerde resmine konu edinmiştir. Courbet’nin *Taş Kırıcılar*’ı da Wallis’in ki ile benzerlikler taşır (Resim 3.1.3.2.). Her iki sanatçı da işçi bedenlerini idealize bir doğa tasviri içinde değil, nesnel, gerçek doğanın bir parçası olarak betimlemiştir. Ancak bu resimde Wallis’in resminin aksine insan bedeni kendi faaliyeti içinde canlı, yaşayan ve doğayı işleyen, tek üretim aracının bedeninin olduğu bir varlık olarak resmedilmiştir. Dolayısıyla Courbet, toplumun beden üzerinde oluşturduğu hiyerarşik düzeni eleştirerek işçinin bedenini yüceltmıştır.

Courbet *Ornans’da Cenaze* adlı çalışmasında benzer şekilde toplumsal bir faaliyet içinde tek tek bireylerin bedenlerini görselleştirmiştir (Resim 3.1.3.3.). Bedenlerin gerçekleştirdiği faaliyet ressamın şahit olduğu bir cenaze töreni olmasına karşın, ölenin cansız bedenini ve kimliğini ifşa etmemiş, cenazeye katılan insanların faaliyet içindeki bedenlerinin yarattığı kalabalık ile tüm resim yüzeyini kaplamıştır.



Resim 3.1.3.2. Gustave Courbet, *Taş Kırıcılar*, 1849, Tuvale Yağlı Boya, 165 x 257 cm



Resim 3.1.3.3. Gustave Courbet, *Orneans'ta Cenaze*, 1849-1850, Tuvale Yağlı Boya, 315 x 660 cm

Little (2006:83)'ın gözlemlediği gibi “resmin duygusal etkisi (uhrevi bağlamda bir ‘ölü beden’in gözlemine dayalı değil) Corbet'nin bir cenaze törenine katılan bir grup tanınmamış insanın fiziksel sükuneti üzerine yaptığı gözleme dayalıdır.” Buradan anlaşılacağı üzere Courbet, resimleri ile dönemini, insan bedeninin tüm gerçekliği, dünyevi faaliyetleri ve toplumsal etkileşimleri bağlamında kayıt altına almak istemiştir.

Ayrıca klasik resim anlayışı bağlamında Hristiyan dünyasının alışıla geldik cenaze töreni sahnesinin esas teması olması gereken ‘ölü beden’ in sanatçı tarafından imgeleştirilmemiş olması sanatçının dünyeviliğin içinde şimdi, burada olan bedene verdiği önemin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda Yılmaz’ın (2013:34) sözünü ettiği gibi sanatçının resimlerinde görselleştirmek istediği şeyin “ ‘gerçeklik’, herkesin gözü önünde cereyan eden ama kimsenin görmek istemediği (ya da herkesin kendi açısından gördüğü) toplumsal gerçeklik olduğu söylenebilir”.

Corbet’nin bir diğer beden betimlemesi *Dünyanın Kökeni* (Resim 3.1.3.4.) adlı resmidir. Resmin teması çıplak kadın bedenidir. Ancak Klasik Sanatın geleneksel konularından biri olan çıplak kadın bedeni Courbet’nin çalışmasında bütünlüğünden yoksun bırakılarak gizil bir hale dönüştürülmüştür. Çünkü Courbet’nin odak noktası tüm gerçekliği ile beden cinsel organıdır. Öyle ki izleyici ilk bakışta bütünlüklü bir çıplak kadın imgesi yerine sarsıcı bir şekilde beden bir bölümüyle, cinsel organın gerçekçi betimiyle karşılaşır. Bu gerçekçi betimde bütünlüğü gizil olan beden tüm kabalığı, cinsel organın ayrılığı ve organdaki tüylenmenin imgeleştirilmesiyle apaçık ve gizemden yoksun bir ‘parça’ ya dönüştürülmüştür. Bu çalışmada Courbet’nin amacı, beden bir ‘parçası’ olan bu apaçık



Resim 3.1.3.4. Gustave Courbet, *Dünyanın Kökeni*, 1866, Tuvalle Yağlı Boya, 46 x 55 cm

nesnel gerçeklik ile olgusalılık arasında alegorik bir bağ kurarak nesnel dünyanın kökenine göndermede bulunmaktadır. Bu alegorik yapıyı Thompson (2014:22) şöyle yorumlamıştır,

Halen resmin üst kenarında görülebilen son giysi katmanını kaldırmak suretiyle nihai bedensel gizemle, içerisi ve dışarıyı arasındaki ikilemle yüz yüze bırakılırız: yani yaşamın kaynağı; maskülen bakışın öznesi ve eril arzusun nesnel olarak bedenin dış görünüşünün altında/içinde kalan görünmeyen yüzü; içsel boşluk.

Bu bağlamda Courbet'nin eseri gerçekçi betimi ile resimde çıplak kadın bedeni imgeleminin geçirdiği başkalaşımın önemli örneklerindendir.

Courbet'nin çalışmalarında ele aldığı bedenleri imgeleştirirken ideal bir biçim aramadığını söyleyebiliriz. Aksine kullandığı kaba boyamalar ile doğanın içinde betimlediği bedenleri, doğanın karmaşık ilişkileri içerisine sokmaya çalışmıştır. Bu bağlamda sanatçının doğa ile bütünleştirdiği beden imgeleri ile gerçek hayatın sertliğini de izleyiciye duyumsatmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Sanatçının bu tutumu resim sanatında gerçekçi üslubun yaratıcısı olarak anılmasını sağlamıştır.

Yaşamın içinden 'tüm çıplaklığıyla' gözler önüne serilen beden betimlerinin destekçilerinden bir diğeri Edouard Manet'dir. Dönemin Bohem yaşam tarzı, dönemin sanatçı tipinin belirlenmesinde büyük ölçüde dandizmden etkilenmiştir. Erzen (1991:18)'de 20. yüzyıla doğru ilk önemli sanatçı tipinin altında bu etkilenmenin yattığını savunmuştur. Su (2014:82), Dandy olgusunun dönem ile olan ilişkisini şöyle açıklamıştır,

(sanatçıları etkileyen) (...) bedenini, davranışını, duygularını ve tutkularını, bizatihi varoluşunu bir sanat eseri kılan Baudelaire'nin 'dandy' (züppe) sidir. İlk 19. Yüzyılın başlarında İngiltere'de Beau Brummel⁸'le gelişen dandizm, tinsel aristokrasinin kitlelerden iğrenmesinde ve giyim, hal ve tavır ile kişisel alışkanlıklarında orijinalliğin ve üstünlüğün sağlanmasına duyulan kahramanca ilgiden tezahür eden uzlaşmaz bir hayat tarzının inşa edilmesi yoluyla elde edilecek özel üstünlüğü vurguluyordu.

Artun'un Baudelaire'nin 'Modern Hayatın Ressamı' adlı eseri için yazdığı sunuşta dediği gibi (2011:23) "asıl Dandy kendisi" olan Fransız şair Baudelaire'nin sözünü ettiği dandizmden etkilenen sanatçı tipi, 19. Yüzyılın ikinci yarısındaki teknolojik gelişmeler

⁸ İlk modern dandy olan İngiliz George Bryan "Beau" Brummell (1778-1840) aristokrat bir kökene sahip değildi. Ancak Brummell özenli giyimi, etkileyici hal ve tavır, elit sınıflara özgü yaşam tarzı ve sosyal manevra kabiliyeti sayesinde soylu kesimle yakın ilişkiler kurmuş, kral naibiyle yakın arkadaş olmuştu. Brummell çok pahalı ve gösterişli elbiseler yerine son derece sade, koyu renkli elbiseler giyiyordu. Ancak giysilerinin kumaşı, kesimi mükemmeldi, elbisesi vücuduna tam olarak oturuyordu. Brummell hem vücudunun hem de elbisesinin temizliği konusunda son derece titizdi, her zaman tıraşlıydı. Stile ilişkin bir tür züppelik yaratan Brummell saf bir erkek şıklığı idealini temsil etmekteydi. Ciddi, soğuk, mesafeli, resmi tavrılı idi, sosyal ortamlarda hep ölçülü davranır, asla soğukkanlılığını kaybedip sinirlenmezdi. Yerleşik âdetlerden sıkılıp bunlarla inceden inceye alay eden Brummell tasarlanmış bir ironiye sahipti. Belirgin bir biçimde "efemine" bir tavır sergilememesine karşın, cinsel kimliğine ilişkin bir muğlaklık hissi uyandırıyor.

neticesinde, insanın yerini alan makinenin her şeyi insandan daha iyi yaptığını görünce sanat normlarına ve dönemin değerlerine aldırış etmeyen bir tavır takınmıştır. Erzen (1991:18)'e göre "Courbet'de böyle bir şey belli belirsiz hissedilir. Fakat dandy, esas olarak Manet ile ortaya çıkmıştır". Manet'nin gerçekçi sanat normuna, biçime karşı aldırılmaz tavrı her ne kadar sanatın uygulama boyutu ile ilgili olsa da seçtiği konu ve içerik ile toplum ilişkilerinin gerçekçi çözümlemelerini ifşa etmiştir. Örneğin *Kırda Öğle Yemeği* adlı resmi uzamsal tutarsızlıkları ile klasik sanat pratiğine alaycı bir tavır sergilerken, geleneksel bir konuyu günlük hayata taşıyarak dönemin kadın bedenine bakışını ve sınıfsal ilişkilerin şemasını gözler önüne sermiştir (Resim 3.1.3.5.). Erzen (1991:18) 'e göre "Manet'nin çıplak kadınlarının karşısındaki kişiye adeta meydan okur gibi bakışı ve sanatçının o günkü toplumsal normların bütünüyle dışına çıkan bir insan ilişkileri şemasını ortaya koymasını -dandy yaşam tarzı- bağlamında ele alabiliriz".

Manet'in resimlerindeki çıplak kadın bedeni 'çıplaklık' kelimesinin en tümel anlamını kapsar. Bu bedenler, çıplaklığın resim sanatındaki 'nü' nün anlamının da ötesinde 'yalın, süssüz ve olduğu gibi' anlamlarını da karşılar. Sanatçının *Kırda Öğle Yemeği* ve yine aynı tarihli *Olympia* resimlerinde imgeleştirdiği çıplak kadın bedenleri soyunmuş durumda olmalarının yanında tüm çıplaklıkları ile oldukları gibi, gündelik hayatın içinde resmedilmişlerdir.



Resim 3.1.3.5. Edouard Manet, *Kırda Öğle Yemeği*, 1862-1863, Tuvale Yağlı Boya, 81,9 x 104,5 cm

Bu bağlamda Berman (1982/2010:151) Modern yaşamın içindeki çıplak bedenin yeni anlamından şöyle söz etmiştir,

Hakiki dünya burada ve bu anda bizler için var olan (ya da ortaya çıkış sürecinde olan) fiziki ve toplumsal dünyadır. Bu noktada yeni bir simgesellik ortaya çıkar. Giysiler eski, yanılmalı hayat tarzının amblemi haline gelir; çıplaklık ise yeni keşfedilen ve yaşanan hayatı temsil eder; birisinin giysilerini çekip çıkarma eylemi bir tinsel kurtuluş, gerçek oluş haline gelir.

Sözü edilen çıplaklığa yüklenen ‘tinsel kurtuluş’ anlamı, idealist düşüncenin ütopyan tavrından bağımsız, gerçekçilik bağlamında bedenin nesnel algısını ve doğal gerçeklikler ile uzlaşısını sağlamlaştırmıştır. Bedenin tin varlık ve tüm gerçekliği ile nesnel algısı, en çok Manet’nin Titian’ın *Urbina Venüsü*’nden kurgu bağlamında esinlendiği *Olympia* adlı çalışmasında sezilenir (Resim 3.1.3.6.). *Olympia*’nın bedeni klasik anlamda bir Venüs bedenine göre oldukça ince betimlenmiştir. Manet, çıplak kadın bedenini güzellik ideali normuna bağlı kalarak idealize etmek yerine kadın bedeninin gerçekçi normlarını tercih etmiştir. Bu nedenle Manet’nin *Olympia*’sı dönemin ‘çıplak beden’ anlayışına eklediği gerçekçi anlamın bir sembolü halini almıştır. *Olympia*, 1865 Salon Sergisi’nde sergilendiğinde izleyicinin yaşadığı şaşkın durumu Little (2006:81) şöyle dile getirir, “*Olympia*’da ‘gerçek’ bir çıplağın klasik dünyaya gönderme yapmaksızın betimlendiğini, klasik geçmişi değil Paris sokaklarını çağrıştıran bir fahişeyi görmüşlerdi”.



Resim 3.1.3.6. Edouard Manet, *Olympia*, 1863, Tuvale Yağlı Boya, 130,5 x 190 cm

Bu nedenle Thompson'un (2014:16) değimiyle resimde "bir yandan gayet aşık bir şekilde kendini sergiliyormuş gibi görünen figür bir yandan da bakışıyla izleyiciyi ahlakla ilgili konularda hayli kışkırtmaktadır". Briony (1993 / Aktaran Antmen 2014:145) 19. Yüzyıl eleştirmenlerinin ve sanat izleyicisi kitlenin *Olympia*'yı kışkırtıcı ve uygunsuz bir resim olarak görüp reddetmesinin nedenini şöyle açıklamıştır,

Büyük ölçüde Manet'nin genç modelinin (Victorine Meurend) beden imgesinden kaynaklanıyordu. Model, çirkin, pis, tuhaf, 'işçi sınıfından', erkek gibi görülmüştü. Gözlerini alıcısına alaycı bir şekilde dikmiş, beyaz tenli ve sert hatlı, eli ile cinsel organını kapayarak cinsiyetini açık etmeyen bir bedeni görmüşlerdi.

İzleyicinin ve eleştirmenlerin resme karşı takındığı bu tavır, resmin tamamen sınıfsal değerlerin bir yergisi olarak değerlendirilmesine dayanmaktadır. Manet, Olimpiya'nın cinselliğini muğlaklaştırarak öznelliğini de muğlaklaştırmış ve bireyler arası farklılıkları ortadan kaldırarak eşit, nesnel bir beden tahayyülünde görselleştirmiştir. Öyle ki *Olympia* çıplaklığı ile ait olduğu sınıfı, metresleri belgeler, ancak bu cinsiyetin gizliliği sınıfsızlığı irdelediği gibi görsel göndermeleri ile metresliği olağan bir mertebeye indirmektedir. Dolayısıyla bir metresin yaşam tarzının ve muğlak toplumsal cinsiyetinin, cinsel arzu gibi tinsel ve öznel olgulardan arındırılmış salt nesnel bir beden görüngüsünde, *Olympia*'nın bedeninde birleştirilmesi dönemin iktidarının *normalleştirme* söylemine karşı durarak *norm*⁹ dışı bulunmuştur. Veli Urhan'ın (2010:84) Fransız düşünür Foucault'u incelediği çalışmasında dile getirdiği gibi Foucault'a göre 19. yüzyılda, "Cinsellik aynı anda hem bedenin yaşamına, hem de insan türünün yaşamına giriş yolunu oluşturur." Bu bağlamda cinsellik, toplumun ahlak yargılarının ve yaşantılarının denetlenebileceği nüfusla bağlantı noktasını oluşturmaktadır.

Modernizmin inşa ettiği yaşam tarzı, hayatın içindeki bedenin eylemlerinin fragmanlar halinde resmedilmesine neden olmuştur. Dolayısıyla sanatçıların tavrı akıp giden hayatın içinden yakalanan kareleri resmetmek yönünde olmuştur. Bu tutumu en iyi örnekleyebileceğimiz resim yine Manet'nin *Folise-Bergere'de Bir Bar* adlı yapıtıdır (Resim 3.1.3.7.).

⁹ Michel Foucault, 19. Yüzyıl iktidarında disipline sokulmaya çalışılan bir bedene ve kontrol ile düzen altına alınmaya çalışılan bir nüfusa *norm* adını vermektedir. Bu anlamda Foucault, 19. Yüzyıl iktidarının bu tür düzenlemelerle yaşamı ele geçirdiğini düşünmüştür (bkz. Urhan. V. (2010). Foucault, Fikir Mimamları Dizisi-24, s.84-85).



Resim 3.1.3.7. Edouard Manet, *Folies Bergère'de Bir Bar*, 1881-1882, Tuvalle Yağlı Boya, 96 x 130 cm

Resmin konusunu yarılsamalı Modern yaşamın içindeki bedenler oluşturmuştur. Yaşamın bu yarılsamalı halini imgeleştirmek için sanatçı aynaları kullanmıştır. Resimde odak nokta gerçeklik ile yansıması arasında konumlandırılan bedenin gerçekçi betimidir. Şöyle ki bir hizmetkar olarak kadın bedeni, gerçek nesnelerle çevrelenmiş, kadının bedenini bölen bar ve arkasında yer alan, barın iç görüntüsünü yansıtan ayna arasında konumlandırılmıştır. Resimde sanatçının seçtiği kadraj, izleyicinin bedenini de resmin oluşturduğu uzama dahil etmektedir. Kadın bedeninin hizmetkar tutumu ve izleyiciye umutsuz bakışı gerçeklik ile yarılsama arasında kalan bedenin yabancılaşmasına işaret etmektedir. Minor (2001/2013:197)'e göre “gerçekten de birçok eleştirmen Manet'nin resminde bir yabancılaşma niteliği algılamaktadır”. Bir hizmetkar olarak kadın işçinin bedeni akıp giden hayatın gerçek ve yarılsamalı fragmanına sıkıştırılarak asla dahil olamayacağı gece eğlencelerine izleyici olarak mahkum edilmiştir.

Son olarak söylenebilir ki gerçekçilik, özne olarak sanatçının ve sanat nesnesi olarak öznenin beden ile kurduğu ilişki öznenin içinde yaşadığı toplumla kurduğu ilişkilerin bütünü olarak değerlendirilebilir. Fischer (1959/2012:128)'ın da dile getirdiği gibi, “gerçekçiliğin bütünü, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır: Yalnız geçmişteki değil, gelecekteki ilişkilerin, yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır”. Bu bağlamda ele alınan gerçekçi resimlerin temel sorunu bir sanat nesnesi olarak beden değil, bedenin gerçek görünüşleri

aracılığıyla izleyiciye duyumsatılmaya çalışılan tinselliğin nesnel olgular olmuştur. Little (2006:83)'nin değimiyle “sınıf, cins ve millet gibi belirleyici etkenler aracılığıyla fiziksel dünya insanın kimliğini, düşüncelerini ve deneyimlerini biçimlendirir”. Dolayısıyla sanatçılar için bedeni resimlerinde toplumsal faaliyetleri ve toplumla kurduğu ilişkileri bağlamında betimlemek, insanın hem tinsel hem de bedensel varlığının bütünlüğünün biçimlerini görselleştirebilmelerinde etkili olmuştur.

Gerçekçilik, beden-tin ya da beden-zihin ikilemini dünyevi bir boyuta taşıyarak, bedenin algılanabilen dünya da gerçek bir nesne olarak gözlemlenmesine neden olmuştur. Gerçekçi anlayışın hayatın sıradanlığından seçtiği bu bedenler ise tüm kabalıkları ile taşıdıkları tinsel olguları kamusal bir mesafeye çekerek algılanabilen bir boyuta yaklaştırabilmiştir.

Modernizmin mekanizmalarının denetim altına almaya çalıştığı bedenin nesnelliği, gerçekçi anlayış ile beden betiminin denetime karşı olan eleştirel bakışının etkisini artırmıştır. Örneğin bu bağlamda irdelediğimiz Manet'nin *Olympia*'sının dönemin ahlak yargıları ve cinselliğe bakışı bağlamında bedenin denetlenmesi üzerine oluşturduğu eleştirel söylem, günümüzde dahi beden politikaları üzerine yapılan tartışmaların ilgisinde olmayı sürdürmektedir.

3.1.4. Hareketin Geometrisi: Devingen Beden Temsilinde Tin

Önceki bölümde değindiğimiz düşün alanında gerçekçilik, 19. Yüzyılın son çeyreğinde yerini Olgucu düşünceye (Pozitivizm) bırakmıştır. Olgucu düşünce genel anlamda bilimsel bilginin doğru bilgi olduğunu savunmuş, deney ve gözleme dayalı olarak doğa gerçekleri hakkında ‘ne için’ yerine ‘nasıl’ sorusunun cevabını aramıştır. Bu bağlamda olgucu düşünce Aydınlanma düşüncesinin ve pozitif bilimlerdeki gelişmelerin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Olgucu düşünce, doğa bilimlerine olan ilgiyi büyük oranda arttırmış ve bu sayede 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde büyük teknolojik ve bilimsel gelişmelerin meydana gelmesini sağlamıştır. Özellikle atomun maddenin parçalanabilen en küçük birimi olmadığı onun da parçalanabilmesiyle kanıtlanmış, Einstein'ın görelilik (rölativite) kuramı ve üretim-tüketim ilişkilerinin doğurduğu makineleşme ile önem kazanan ‘hız’ kavramı, maddelerin olgusallığının bulundukları zamana ve uzama bağlı olarak devimlerinin (hareket) derinlikli bir incelemesine neden olmuştur.

Yine 19. Yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte gelişim gösteren şehirleşme, yerini metropol yaşamına bırakmış ve bu yaşam tarzı bireyin ve toplumun fenomenler üzerine olan algısını da etkilemiştir. Önceki bölümde sözünü ettiğimiz gibi metalaşma ve ekonomik ilişkiler nedeniyle üretimin ve tüketimin gerçekleştirildiği mekanlar olarak metropoller, para ekonomisinin merkezleri halini almışlardır. Bu yeni ekonomi düzeni içerisinde kasaba ve taşra hayatından kent hayatına akın eden toplumlar büyük bir duysal-tinsel başkalaşım geçirmişlerdir. Metropolün kasabaya göre farklı, daha karmaşık ve hızlı yaşam şekli, bu anlamda bireylerin duysal algıları üzerinde etkil olmuştur. Kasabanın hızlı ve çoğulcu bir imgeler düzenine ihtiyaç duymayan, statik, kolay anlaşılır ilişkiler biçimi karşısında metropolün an be an değişim gösteren çoğulcu imgeler düzeni ve hız, bireylerin de bu düzenin hareketli imgelerine zoraki olarak katılmalarına neden olmuştur. Simmel'in (2013:84) belirttiği gibi,

İnsan farklılıkları kaydeden bir varlıktır. Zihni, birbiri ardınca gelen anlık izlenimler arasındaki farkla uyarılır. Kalıcı izlenimler, çok küçük farklılıklar taşıyan izlenimler, alışıldık bir düzen içinde seyreden, kanıksanmış ve düzenli karşıtlıklar sergileyen izlenimler, bilincin uyanıklığına çok daha az ihtiyaç duyar – özellikle, değişen imgelerin yoğunluğuyla, tek bir bakışta görülenin süresizliğiyle, birbiri ardına akın eden izlenimlerin şaşırtıcılığıyla karşılaştırıldığında. Bunlar, metropolün yarattığı psikolojik önkoşullardır.

Metropolün bu hızlı ve sürekli değişken hareketliliğinin bireyler üzerinde yarattığı psikolojik etki ve tüm bu hareketliliğe bireyin bedeninin de dahil oluşu beden devingenliği bağlamında yeni bir beden algısı oluşturmuştur.

Tüm bu kültürel, teknolojik gelişim ve değişimlerin yanında o yıllarda gelişmekte olan fotoğraf teknolojisi Lynton (1980/1982:57)'a göre metropol insanını etkilemiş ve "görme biçimimizi, gözün ağ tabakasından beyne giden uyarıları da değiştirmiştir". Görsel algılamada sunduğu olanaklar ile zamanı 'an' lara bölebilen fotoğraf, nesnelerin uzamdaki hareketlerinin saptanmasında da en etkili araç olmuştur. Zaman içinde nesnelerin devinimlerini ya da bir durumdan başka bir duruma geçişlerini görsel olarak saptayabilen fotoğraf, hareket edebilen bir nesne olarak beden de zaman içindeki değişken hareket mekaniğini saptayabilmiştir. Kılıç'ın (2012:192-193) dediği gibi,

Fotoğraf, bulunuşuyla birlikte yeni bir resmetme ve çoğaltma tekniği olarak toplum içinde hızla yayılmıştır. (...) Eğer nesnelerin hareket sürecindeki belli durumlarının nasıl bir şey olduğu görsel olarak ortaya çıkartılması gerekiyorsa, tabii ki bu işin aygıtı an'ı resmeden fotoğraf olacaktır.

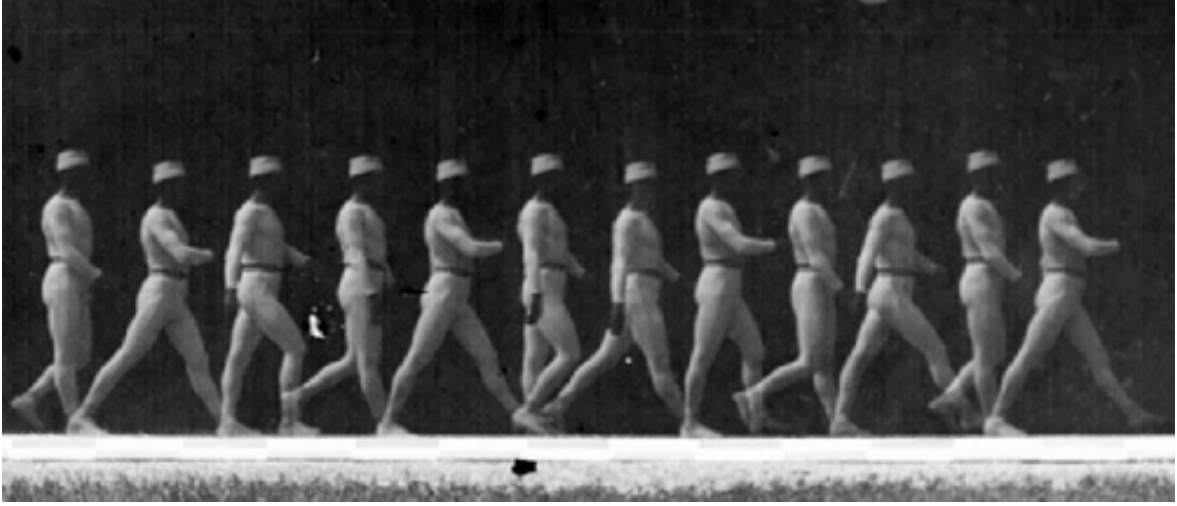
İlk olarak ABD’li Eadweard Muybridge 19. Yüzyılın son çeyreğinde fotoğraf teknolojisini kullanarak hareket mekaniğini çözümlemeye çalışmış ve hareketi durağan bir dizi fotoğraftan oluşturmaya yönelik çalışmalarda bulunmuştur. Muybridge, çalışmalarında uzama belirli mesafelerde sıralı olarak dizilmiş 24 farklı fotoğraf makinesi kullanarak bu sıranın önünde hareket eden bedenin hareketlerinin farklı ‘an’ larına dair fotoğraflar elde etmeyi başarmıştır (Resim 3.1.4.1.). Dolayısıyla Muybridge çalışmasında uzamda bir noktadan diğer bir noktaya devinimi kare kare görselleştirmesi ile zaman olgusunun önceden düşünüldüğü gibi akıcı bir süreklilik arz etmediği, küçük ‘an’ ların birleşmesinden oluştuğu savını güçlendirmiştir.



Resim 3.1.4.1. Eadweard Muybridge, *Merdivenden İnen Kadın*, 1872, Birbirinden Ayı Kare Fotoğraf

Aynı yıllarda Fransız bilim adamı Etienne-Jules Marey, Muybridge’nin çalışmasından farklı olarak devinimi birbirinden ayrı fotoğraf kareleri ile yakalamak yerine hareket eden nesnelerin 12 farklı hareketini aynı yüzey üzerinde art arda fotoğraflar (Kronofotoğraf¹⁰) halinde görüntülemeyi başarmıştır (Resim 3.1.4.2.).

¹⁰ Kronos, Antik Yunanca’da zaman anlamına gelen *Khronos* sözcüğünden türetilmiştir. Bu anlamda Etienne-Jules Marey’in ‘Kronofotoğraf’ deyiimi ‘zamanın fotoğrafı’ olarak ifade edilebilir.



Resim 3.1.4.2. Etienne-Jules Marey, *İnsan Devinimi-Yürüyüş*, 1883, Kronofotoğraf

Fotoğrafın bu ‘an’ ları görüntüleme ya da kayıt altına alma işi, insan gözünün zihinle gerçekleştirdiği görsel algılamanın gerisindedir. Algılamayı duyu organlarımızın koordineli çalışması sonucu meydana gelen bir ‘süreç’ olarak değerlendirdiğimizde, fotoğraf sadece hareket eden nesnelerin küçük bir zaman dilimindeki, ‘an’ içindeki görünümünü kayıt altına alabilmiştir. Bu nedenle dönemin sanatçıları fotoğrafın yaptığı işin ötesinde bir görüntüleme işine girişmişlerdir. Sanatçıların bu görüntüleme işi zaman, bilinç ve zihin gibi tinselliğe dayalı olgular ile nesnelerle kurdukları gözlem ilişkilerinin sonucunda gerçekleşen öznel algılarında gerçekleşmiştir.

Modernleşmenin yukarıda saydığımız yaşamı tümünden etkileyen makine, zaman, hız ve devim olguları etrafında toplanan şüpheci, sorgulayıcı oluşumları, doğanın katı olan kurallarını yıkmış ve bilinen kuralların fiziksel çözülmesine, parçalamasına neden olmuştur. Bu bağlamda sanat alanında görselleştirmenin de kuralları değişime uğramıştır. Modernleşme sürecinde Courbet ve Manet gibi gerçekçi ressamın ardından ortaya çıkan olgucu düşünceye dayalı ‘izlenimcilik’ anlayışını Fischer (1959/2012:94), “(...) dünyayı ışık içinde eriterek, onu renklere bölerek, birtakım duyuşsal algıların gibi kaydederek çok kısa süreli bir özne-nesne ilişkisinin dile getirilmesi” olarak tanımlamıştır. Resimde izlenimcilik, düşün alanında olguculuğun karşılığı olmuştur. Çünkü izlenimci resim, durağan ve tıpkı bir fotoğraf gibi ‘an’a dayalı olan resmetmenin doğasına bilimsel bir yaklaşım getirerek, doğa kurallarının işleyişine dayalı zamanın ve deviminin değişkenliğini betimlemeye çalışmıştır. Bu bağlamda izlenimci resmin konusu her ne kadar gündelik modern hayatın hareketli görüntüleri olsa da geliştirmiş oldukları renk

kuramları ve boyama teknikleri nedeniyle alımlayıcı tarafından aşına olunan konuya ilk bakışta tuval yüzeyinde rastlamak pek mümkün olmamıştır. İzlenimci ressamın anlık özne-nesne ilişkisi bağlamında beden ve nesne görünümünü tuval yüzeyinde fırça darbeleri ile gerçekleştirdikleri küçük renk lekelerini kullanarak karmaşık bir boya örüntüsü halinde parçalanmış, titreşen noktacılar şeklinde ifade etmeye çalışmışlardır. Bu karmaşık tuval yüzeyi yapısının amacını Gombrich (1950/1986:415) şöyle açıklamıştır,

İzlenimci bir tabloyu değerlendirebilmek için birkaç adım gerilemek gerektiğini ve bu bilmeceli lekelerin biçim kazanıp canlandıklarını görme mucizesindeki seyirciye anlatabilmek için epey zaman gerekti. Hem bu mucizenin, hem de görsel deneyimin, ressamdan seyirciye aktarılması, izlenimciliğin gerçek amacıydı.

Günün belirli anlarında sanatçılar tarafından görme ve zihinsel süreçle deneyimlenen bu görüntüler, özünde gün ışığının nesneler ve renk üzerindeki değişken etkileri ile ilgili olmuştur. Dolayısıyla sanatçı değişken ışık gözlemi ile farklı bir algı dünyası yaratarak süreç bağlamında gelip geçici, uçucu 'an'ın öncesini, şimdisini ve sonrasını resmetmek istemiştir. Eco'nun (2004/2012:359) belirttiği gibi,

İzlenimciler, aşkın güzellikler yaratma eğiliminde olmadılar. Zaman ve bilinç için yeni boyutlar bulmak isteyen Proust ya da psikolojik çağrışım mekanizmaları üzerinde derin araştırmalar yapmaya kararlı Joyce gibi onlarda resim tekniğinin sorunlarını çözmek, yeni bir mekan, yeni algılayış imkanları icat etmek istiyorlardı.

Bu nedenle izlenimci resmin problemi doğrudan beden olmamıştır ancak fotoğrafın zaman kavramını görsel manada irdemesinin bir sonucu olarak izlenimci resimde beden, doğası gereği uzamda belirli bir anda hareket eden bir nesne olarak, titreşen küçük noktacılar halinde betimlenmiştir. Bu bağlamda izlenimci ressamın nesneleri ve nesne olarak bedeni modernizmin 'hız' lı metropol yaşamı içinde hareket eden, oradan oraya koşuşturan küçük, biçimsiz parçacıklar halinde betimleme çabası içerisinde oldukları söylenebilir. Örneğin Claude Monet'nin Paris'teki pek çok izlenimci ressamı da konu olan Capucines Bulvarı'nı günün farklı zamanlarında defalarca resimlediği çalışmalarında zamanı statik nesneler üzerine düşen gün ışığının değişiklik gösteren renk skalasında duyumsatmaya çalıştığı gibi Bulvar'da hareket eden, koşuşturan bedenleri titreşen noktacılar halinde betimleyerek zamanın ve devrimin beden üzerindeki etkisini ifade etmeye çalışmıştır (Resim 3.1.4.3., 3.1.4.4.).



Resim 3.1.4.3. Claude Monet, *Capucines Bulvarı*, 1873, Tuvale Yağlı Boya, 80 x 60 cm



Resim 3.1.4.4. Claude Monet, *Capucines Bulvarı'nda Karnaval*, 1873, Tuvale Yağlı Boya, 60 x 80 cm

Ard izlenimci olarak bilinen Georges Saurat, izlenimcilerin zamana bağlı olarak nesnelerin değişken devinimlerinin öznel, geçici, anlık duyumlarını ifade etme uğruna oluşturdukları 'biçimsiz' resim tarzına tepki olarak çalışmalarında durağan, anıtsal ve biçime dayalı bir 'izlenim' yaratmaya çalışmıştır. Seurat'ın resimlerinde kullandığı rengin bütünlüğünü parçalayan 'divizyon' tekniğinin izlenimcilerin hareketli ve coşkulu renk uygulamalarından daha sistematik ve durağan uygulanış şekli, çalışmalarındaki durağan 'an' duyumunu arttırır nitelikte olmuştur. Sanatçı, günün belirli bir anı içindeki durağan duyumu, beden betimlemelerine biçimci yaklaşımı ile desteklemiştir. Aynı zamanda Seurat, Yılmaz (2013:39)'ın dediği gibi, "Courbet gibi ciddi bir sosyalistti; (izlenimcilerin tersine) sıradan yaşamı yüceltiyordu. Anlık coşkulardan ziyade akla dayanarak yaptığı resimlerinin modern görünmesinin bir nedeni de buydu". Seurat, *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü, Öğleden Sonra* adlı çalışmasında gerçekten de Paris'in gündelik yaşamını çalışmanın isminde belirttiği zaman diliminde anıtsallaştırmıştır (Resim 3.1.4.5.). Seurat bu çalışmasıyla tıpkı Corbet gibi görsel manada bir gerçekçilik sunmasa da içerik bağlamında La Grant Jatte Adası'ndaki bir anı gerçekçi bir bakış açısıyla kayıt altına alarak çalışmasının bir fotoğraf gibi işlev görmesini sağlamış ve resim uzamında devinimin ifadesinin olanaksızlığını kanıtlamaya çalışmıştır. Bu bağlamda görselleştirdiği bedenler Courbet'inkiler gibi bulundukları 'an' da eylem içinde olmalarına karşın, uzam içinde gerçekçi değil sembolik bir biçime büründürülmüşlerdir. Sanatçı dönemin hiyerarşik ya da sınıfsal anlayışını kıyafetlerin biçimlendirdiği bedenler ile sembolik bir hale getirmiştir. Benzer şekilde tıpkı Manet gibi dönemin sosyal kurallarını, tinsel yaşamını deşifre eden birçok ilişkisel zıtlığı da resminde sembolikleştirmiştir. Düchting (2000:35-36) Seurat'ı incelediği çalışmasında ressamın bu çalışmasından şöyle söz etmiştir,

Resmin perspektif derinliğine rağmen Seurat resim yüzeyini hareketsizleştirmeyi başarmıştır. Resmin sağ yarısındaki küçük kız zıplarken betimlenmiştir ancak oda tüm bedenler gibi hareketsizdir. (...) Bedenler tamamen gündelik Paris hayatını yansıtmaktadır. Seurat'ın bedenleri zaman ve uzama aldırmadan '*kutsal koruluk*'¹¹ da geziyorlarmış gibidir. Ressam onların ne beden dilleri ne de yüzlerini kullanarak onların kişilikleri hakkında bilgi vermez. Seurat, modern insanları kendi özlerinde tasvir etmek istemiştir. Frak, baston ve korse gibi elemanlar biçimsel niteliğe indirgenmiştir.

¹¹ Yazar burada Fransız sembolist ressam Puvis de Chavannes' in '*Sanatlar ve ilham Perileri için Kutsal Koruluk (1884-1899)*' adlı resmine atıfta bulunmuştur.

Seurat, resimde zaman olgusunu izlenimcilerin kavradığının da ötesinde bedenleri sosyolojik ve kültürel yaşantıları kapsayacak şekilde düşünerek biçimlendirmiştir. Görüngüye dayalı yaklaşımıyla dönemin kültürel yaşantısının biçimlendirdiği bedeni sembolikleştirerek, tinselliğin nesnel olgularını görselleştirmiştir. Seurat, aynı zamanda kendi izlenimini, kendi geliştirdiği teknikle tuval yüzeyi üzerinde renklere parçalayarak, izleyicinin gözden retinaya oradan da bilincine giden görsel algılama ağında yeniden birleştirmeyi amaçlamıştır. Dolayısıyla çalışmalarında rengin bütünselliğini parçalayarak oluşturduğu renk kuramı ile nesnelerin gerçekliğine dair bilincimizdeki değişken duyumsanışına bilimsel bir yaklaşım geliştirmiştir.



Resim 3.1.4.5. Georges Seurat, *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü Öğleden Sonra*, 1883-1886, Tuvalle Yağlı Boya, 205 x 310 cm

İzlenimcilerin ve Seurat gibi ard-izlenimcilerin yapmak istediği bir anlamda fotoğraf makinesinin mekaniğinin işlediği gibi süre gelen zamanın bir 'an'ının, öznelliklerinde açılan bir perdeden retinalarına yansıyan görüntüsünü tuvale boya ile sabitlemek olduğu söylenebilir. Bu anlamda izlenimci resim, sözünü ettiğimiz Muybridge'nin fotoğrafları gibi 'an'ı tutmaya dair bir mekaniğe sahip olsa da zamana dair öznel duyumsal bir ifadenin ürünleri olmuşlardır. Muybridge ve Marey'nin gerçekleştirdikleri fotoğraf çalışmalarında zaman ve hareket üzerine elde ettikleri bulgular, İzlenimcilerin ilgi odağı olduğu kadar ardıllarının da büyük oranda ilgisini çekmiştir. Corbin ve diğerlerinin (2013:344) belirttiği gibi "19. Yüzyılın sonunda Cezanne gibi sanatçıların tutumlarına damgasını vurabilmiş olan şekilleri parçalayıp yeni bir düzene sokma işlemi Muybridge ve Marey'in bilimsel ve

belgesel fotoğraf üzerine araştırmalarına paraleldir". Seurat gibi kendi resimleme yöntemini oluşturmuş Cezanne'nin resimlerinin de ana konusu 'beden' olmamıştır. Ancak Cezanne beden imgelerini konu olarak çalışmalarında pek çok kez kullanmıştır. Cezanne bu çalışmalarında bedeni resmin diğer nesnelerinden ayırt etmemiş, dolayısıyla bedeni de doğanın bir parçası olarak görmüş ve varoluş ile zihinsel algılama arasındaki ilişkileri çalışmalarına sorun edinerek resimde uzam, zaman ve hareket olgularına yeni bir anlayış getirmiştir. Kern (1983/2013:217) modernist anlayışta zaman ve uzam kavramlarını tartıştığı çalışmasında Cezanne'ın çalışmalarından şöyle söz etmiştir, "tek tuval üzerinde, aynı nesnenin çoklu perspektifini kullanarak, gerçekten heterojen uzamı ilk uygulayan Cezanne olmuştur". Lynton (1982:24) ise Cezanne'nin resimlerinin sorunsalını şöyle dile getirmiştir,

onun kendine özgü sanatı ışıktan çok önündeki nesneleri kavrama, bunların fiziksel varlıklarını gösterme ve aralarındaki çok yüzeyli ilişkilerle gerilimi ortaya koymayı amaçlıyordu. (...) Görme eylemine verdiği önem —İzlenimcilerde olduğu gibi, ağtabakasının (retinanın) nesneleri inceden inceye araştırması değil de, dünya ile aramızda kurduğumuz fiziksel ve tinsel bağın o çok daha karmaşık gerçekleşme süreci— onu modern resim sanatının en kesin öncüsü yapıyordu.

Cezanne'nin bedeni sanat nesnesi olarak kullandığı belki de en önemli çalışmaları '*Yıkananlar*' dizisi olmuştur. Cezanne bu konuyu birçok kez resimlemiş ve bedenin doğa içindeki nesnel yanını, varoluşun zaman ve uzam ile olan ilişkisini kavramaya çalışmıştır. Cezanne bu çalışmalarında cinsel çağrışımlar ya da kimlik gibi özneye dair tinsel bağlamlarından uzak durmuştur. Spence (2001:24)'nin dediği gibi "Cezanne '*Yıkananlar*' serisinin hiç birinde çıplak kadın bedeni ile erkek bedenini birlikte görselleştirmemiştir". '*Büyük Boy Yıkananlar*' adlı çalışmasında da bedeni doğa ile kurduğu nesnel ilişkilerin göstereni haline getirmek ve bedeni algılanan dünyanın bir parçası olarak gösterebilmek adına, bedenin bireysel ya da toplumun biçimlendirdiği özelliklerinin yerine resmin diğer elemanları gibi yapı, form ve şekillerine önem vermiştir. Bu bağlamda Cezanne dünyayı algılayan kendi bedeninin tüm algılama olanaklarını kullanarak resimlerindeki beden imgeleri ile tıpkı diğer nesneler ile olduğu gibi tinsel bir algılama sürecine girilmesi gerektiğini düşünmüştür. Dolayısıyla Cezanne, karşısındaki nesnenin varlığını resimde ortaya koyabilmek için nesneye dair tüm görünüşleri kapsayacak şekilde bütün yorum imkanlarını resmetmeye çalışmıştır. Cezanne'nin resimleme tekniğinde sanatçının bedeninin algılanan uzamda bulunduğu yerin devingenliği ya da bakış açısının

değişebilirliği birincil rol oynamıştır. Dolayısıyla sanatçı, resiminin konusuna tek bir bakış açısıyla bakmak yerine bedeninin hareket unsurunu kullanarak farklı zaman dilimlerinde süre gelen, birden fazla bakış açısı ile nesneyi tek bir uzamda resmetmeye çalışmıştır. Bu bağlamda algılamanın uzama bağlı değişkenliğinde bedenimizin rolünü Kern (1983/2013:208), fizikçi ve bilim felsefecisi olarak olguculuğa yaptığı katkılarla tanınan Ernst Mach'ın görüşlerine başvurarak şöyle dile getirmiştir,

Simetrinin bedensel bir kaynağı vardı, ayrıca Kartezyen geometrinin pozitif ve negatif koordinatları bedenimizin sol ve sağ oryantasyonundan türüyordu. Yüzey anlayışımız kendi derimizle ilgili deneyimimizden kaynaklıydı. 'Deri Uzamı' diyordu Mach. (...) Temel ölçü birimlerini ifade eden 'ayak', 'adım' gibi terimler anatomik kökenlerini açığa vurur ve dolayısıyla uzamın duyuşsal imajları, fizyolojik organizmamızdan kaynaklanır.

Dolayısıyla uzam içinde devinime dair değişken algılarımızın kökenini bedensel bütünselliğimiz ya da bir başka deyişle bedenimizin sahip olduğu bütünsel uzam oluşturmaktadır. Bedenimizin dış dünya uzamından deri ile ayrılan uzamı, nesnelerin algısının belirleyicisi konumundadır. Cezanne'nin kendi beden uzamının devingenliğini kullanarak resmettiği 1902-1904 tarihli *Yıkananlar* (Resim 3.1.4.6.) çalışmasında, sanat tarihinde birçok kez sanatçılar tarafından işlenmiş konuyu kendi duyarlılığında resmetmiştir. Cezanne, tüm tuval yüzeyini kaplayan suyun içinde devinen dokuz kadın bedenini resimlerken tek bakış açılı bir perspektif yerine çok açılı bir bakışla tek bir uzam içinde bedenleri zamanda devinen nesneler olarak resmetmeye çalışmıştır.



Resim 3.1.4.6. Paul Cezanne, *Yıkananlar*, 1902-1904, Tuvalde Yağlı Boya, 2,40 x 2,80 cm

Cezanne'nin '*Yıkananalar*'ının beden ile uzam arasındaki ilişkisinde bedenler suya dalmış gibi görünmekten çok su yüzeyine eklemlenmiş gibi görünürler. Geriye doğru derinleşen bir bakış yerine, bedenlerin etrafında dönen suyun kalın boya darbeleri ile güçlendirilmesiyle oluşturulan bir uzam mevcuttur. Cezanne böylece yıkanan bedenleri kendi çevresi içinde geriye doğru itmek yerine resim karesinin dışına doğru itmiştir. Cezanne resimde yaratmaya çalıştığı uzam ile Rönesans'tan beri süregelen alışıldık perspektife dayalı durağan resim uzamını çok açılı, devingen bir anlayışa dönüştürerek beden tıpkı diğer nesneler gibi uzam içindeki fiziksel varoluşlarını tinsel bir gerçekliği algılama boyutunda resimlemeye çalışmış ve izleyicinin de yaratılan bu uzam karşısında zihinsel bir süreçle gerçekliğin temsili olan resimsel uzamda dünya gerçekliği ile kurduğumuz tinsel temasları duyumsatmaya amaçlamıştır. Kern'nin (1983/2013:219) dediği gibi, "Cezanne, nesneleri uzamda şekillendirerek 'gerçekleştirir', nesne uzamda belirene kadar gözler görme alanını tarar, şeylerin etrafında dolaşır"

Cezanne'nin resim yüzeyinde oluşturduğu ancak farklı zaman dilimlerinde elde edilebilecek çoklu bakış açısı, sonraları kübistler tarafından görselleştirme anlamında daha da ileriye taşınmıştır. Kübistlerin resim uzamına Cezanne'den daha da radikal yaklaşımlar geliştirdiği söylenebilir. Ressamın modelinin etrafında sabit durması zorunluluğu düşüncesini savunmayan kübistler, modelin etrafında hareket edebilme serbestliği ile resim uzamını parçaladığı gibi resme zaman olgusunu da katmayı başarmışlardır. İzlenimciler nasıl Muybridge'nin fotoğraflarından etkilenmişler ise kübistlerin resimde uzam ve zamana olan yaklaşımlarında Marey'nin kronofotoğraflarından etkilendikleri söylenebilir. Bu bağlamda kübistlerin resim yüzeyinde yaptığı da Marey gibi farklı 'an'lara ait zaman parçalarını tek bir yüzey üzerinde birleştirmektir. Ancak resmin iki boyutlu uzamında hareket eden resmin konusu olan beden değil, sabit beden karşısında hareket eden ve sürekli bakış açısı değiştiren sanatçının bedeni olmuştur. Örneğin Picasso'nun 1907 tarihli Avignon'lu Kızlar adlı çalışmasında parçalanarak, kübist anlayışta betimlenen kadın bedenleri ilk bakışta parçalardan oluşturulan bedenlerin verdiği görsel etkiyle hareketli gibi görünmektedirler. Oysa bedenler durağan olarak sanatçıya poz verirken onların etrafında dolaşarak farklı görüş açıları yakalamaya çalışan sanatçının bedenidir. Sözgelimi sanatçı bedenlerin yüzlerini cepheden betimlemesine rağmen burunlarını

profilden betimlemiş ve oturan bedenın sırtı izleyiciye dönükken başını cepheye dönük olarak betimlemiştir. Böylelikle sanatçı farklı ‘an’lara ait farklı bakış açılarını bir düzlem üzerinde birleştirmeye çalışmıştır (Resim 3.1.4.7.) .



Resim 3.1.4.7. Pablo Picasso, *Avignon’lu Kızlar*, 1907, Tuvalde Yağlı Boya, 243,9 x 233,7 cm

Marey’nin bedenın zamana dayalı hareketlerini incelediği kronofotoğraflara benzer bir görsel etkiyi kübist resimde gözlemlemek mümkün olduğu gibi Marcel Duchamp’ın resimle ilgilendiği dönemlerine ait çalışmalarında da görmek mümkündür. Bir çok kez resimlerinde ele aldığı beden ve uzamdaki hareketi temalı çalışmalarının içinde 1912 yılında resimlediği *Merdivenden İnen Çıplak no.2.* adlı çalışması bu bağlamda en dikkat çekici olanıdır (Resim 3.1.4.8.). Resmin konusu itibariyle esin kaynağının Muybridge’nin daha önce fotoğrafladığı konu olduğu açıkça görülmektedir. Ancak Duchamp’ın resminde öne çıkan Muybridge’nin kare kare hareket teması ve Marey’nin aynı düzlem üzerinde hareketin aşamalarını oluşturduğu kronofotoğraflarının bir sentezi olduğudur. Resimde bir noktadan bir noktaya doğru bedenın hareketi ‘an’lara bölünürken aynı zamanda resim yüzeyine yayılan hareketin zamana dayalı devamlılığı da izleyiciye verilmek istenmiştir. Bu bağlamda resimde devinen beden değil bir öznenin uzam içinde hareketinin yaydığı bir ‘enerji’si gibidir. Bu iki fotografik bulgunun sentezi olması sebebiyle resim dönemin

eleştirmenleri tarafından ne tam olarak kübist bir anlayışta ne de yine o dönemde ortaya çıkan Fütürist (gelecekçi) anlayışta sayılmıştır. Ancak sanatçılar ister Muybridge'nin ister Marey'nin beden deviniminin üzerine elde ettiği görsel bulgulardan resim uzamı ve resimde zaman ve devinim bağlamında etkilenmiş olsunlar, resmin iki boyutlu düzleminin zamanı görselleştirmeye dayalı olanakları sınırlı kalmıştır. Dolayısıyla beden devingenliğini değiştirilebilen uzamda en iyi ifade edebilen dönemin önemli buluşu olan sinema olmuştur. Maurice Merleau-Ponty'nin (1964/2006:71-72) dediği gibi, "Marey'nin fotoğrafları, kübist analizler, Duchamp'ın *Çıplak*'ı kımıldamazlar: (...). Zırh gibi katı bir vücudun eklemlerini oynattığı görülür; o, bir sihirle, buradadır ve oradadır; ama buradan oraya gitmez. Sinema hareketi verir, (...)".



Resim 3.1.4.8. Marcel Duchamp,
Merdivenden İnen Çıplak no.2, 1912,
Tuvale Yağlı Boya, 147,9 x 89,2 cm

Pozitif bilimlere duyulan ilgi ile gelişim gösteren görselleştirmenin teknolojik olanakları, sanatçı ile beden arasındaki ilişkiyi büyük oranda etkilemiştir. Muybridge'nin ve Marey'nin zaman ve uzamda beden hareketlerini görselleştirdiği kronofotoğrafları sanatçıların resim uzamına ve beden devingenliğine olan yaklaşımlarını etkilemiştir. Devinim, nesnel bedenin kendisinde oluşan ve ancak algılarımızla duyumsayabileceğimiz tinsellik kurulan

bir temas noktası olarak, zihinsel ve düşünsel yaşantıları etkilemiştir. Kübistlerin resimde uzamı bedenlerinin hareketleri ile zihinsel bir süreç olarak değişikliğe uğratmaları resimde betimlenenin önemini ortadan kaldırarak, bedenin tuval resminden ihracına neden olacak düz yüzeyde renklerin belli bir düzende yerleştirildiği soyut sanat anlayışının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ancak çok geçmeden makineleşme ve hız tutkusuyla çılgına dönen dünyada patlak veren dünya savaşlarının bedeni ve zihne dayalı tinsel yaşantıları tahrip eden yıkıcı gücü, sanatçıların yaratımlarındaki beden ve duyumsamaya dayalı yaratıcı gücü ele geçirerek varoluşa duyulan endişenin bir temsilcisi olarak bedenin yeniden tuval resminde boy göstermesine neden olmuştur.

3.1.5. Savaş, Endişe ve Kaygının Aynası: Tahrip Edilen Beden Temsilinde Tin

Uygarlık tarihi süresince ülkeler ya da ülkeler içinde büyük gruplar arasında gerçekleştirilen kitlesel bir silahlı mücadele olarak savaş, her şeyden önce bedeni ilgilendiren bir olgu olmuştur. Çünkü silahlı mücadele içinde her türlü şiddetin uygulayıcısı ve uygulananı bedendir. Küresel Dünya Savaşları (I. Dünya Savaşı 1914-1918, II. Dünya Savaşı 1939-1945) sırasında toplumsal bir sorumluluk olarak kitlelerin savaşa katılması kaçınılmaz olmuştur. Şiddet ortamında gerçekleşen savaşların zorluklarına katlanmak öncelikle cephelerde silahlı mücadele veren askerin, erkek bedeninin zorunluluğu gibi görünebilir ancak Dünya Savaşlarının küresel boyutları göz önünde bulundurulduğunda cephelerde savaşanların yanında sivillerin bedeni de açlık, kitlesel göç gibi zorluklara ve tahribata maruz kalmıştır. Böylesi endişe verici ve bedeni doğrudan ilgilendiren bir yıkım olarak savaş, dönemin sanatçıları için de çalışmalarında psikolojik, tinsel endişe, tahrip edilen beden gibi bağlamlarla ele aldıkları kaçınılmaz bir konu halini almıştır.

Alman sanatçı Otto Dix, Birinci Dünya Savaşı'nda Alman ordusuna gönüllü olarak katılmış ve savaş sırasında bir çok kez ciddi yaralar almıştır. Dix, savaşta bilfiil deneyimlediği şiddet ve yıkımın travmatik deneyiminden çok etkilenmiş ve bu etkilenme neredeyse çalışmalarının tamamına yansımıştır. Bu yansıma savaşın beden üzerinde bıraktığı fiziksel ve psikolojik tahribatın sanatçının çalışmalarında bedenin biçimlendirilmesinde rahatsız edici bir boyutta kullandığı deformasyonda açıkça gözlenmektedir. Sanatçının 1920 tarihli *Skat Oynayan Savaş Malulleri* ve *Prag Caddesi* adlı iki çalışması deforme edilen beden betimleri açısından önemli örneklerdir. *Skat* oyunu, savaşta askerlerin mola esnasında

sıkça oynadıkları bir kağıt oyunu olarak bilinmektedir ve sanatçı *Skat Oynayan Savaş Malulleri* adlı çalışmasına bu oyun anını, yaşamla ölüm arasında bir kumar anını konu olarak seçmiştir (Resim 3.1.5.1.). *Prag Caddesi* adlı çalışmasında ise savaş malullerini savaş sonrasında Prag'ın modern, işlek caddelerine taşımıştır (Resim 3.1.5.2.). Bu çalışmalardaki bedenlere bakıldığında bedene uygulanan tahribatın (her ne kadar bu tahribatta sanatçının büyük payı olsa da) kaynağının savaş olduğu gözlenmektedir. Bu bağlamda bedenlerin görünümünün işleyişi hem yıkıcı hem de yapıcıdır. Dix, hoşlanılmayacak şeylere metaforik anlamların yüklenmesiyle deforme ettiği, yıkıma uğrattığı bedenleri birbirine uyumsuz parçalar ile yeni bir yapıda inşa etmiştir. Sanatçı, savaşın kendinde bıraktığı travmatik etkileri bu beden betimlerini şaşırtıcı olandan canavarca ve aynı zamanda 'gülünç' olana taşıyarak dışavurmuştur. Connelly'nin (2003:4) dediği gibi,

Skat Oynayan Savaş Malulleri'ndeki gibi bedenler groteskin Zeuxis¹² efsanesini nasıl tersine çevirdiği üzerinedir: Sanatçı insan bedeninin tüm güzellik bileşenlerini kusursuzca, ölçeklenmiş formunun bütününde eritmek yerine, Dix'in bedenleri canavarlar yaratır, kategorileri birbirine karıştırır, bedenin deliklerini yarıklarla harmanlar, onları saçmalamanın korkunçluğunda yaratır.

Çalışmalardaki beden betimleri arzusunun somutlaşmasına karşı koymakla birlikte çılgınlığın ve gülmenin birbirine karıştığı bir duygu uyandırmaktadır. Bu duygu karışıklığı içinde Dix'in bedenleri 'kentaür'¹³ ya da 'sayborg'¹⁴ gibi melez bir canlıya dönüşmüştür. Ancak Dix'in bedenleri makine-bedenin bütünlüklü parçalarının düzen ve uyumunu bozmaktadır. Bedenlerin bu formları karikatürün abartılı formlarına benzediği gibi gündelik hayatın bedeni yaralayan kazalarının yarattığı biçim bozuklukları ile bedenin bütünlüğünün dağıldığı görünümlere de benzemektedir. Bu bağlamda görüntünün bozulması bedenin idealleştirilmesinin kurallarını aşar, resmin kurallara uygun uzamı ise bedenlerin bu halini daha da çarpıcı hale getirmektedir.

¹² Zeuxis, M.Ö. 5. Yüzyılda yaşamış Heracla'lı ressam. Zeuxis, *Helen*'i bir resmine konu ederek onu dünyanın en güzel kadını olarak resimlemek istemiş ancak istediği güzellikte bir model bulamamıştır. Bu nedenle çalışmasında bedenin ideal güzellik bileşenlerini oluşturmak için beş ayrı modelin en güzel parçalarını birleştirerek *Helen*'i resimlediği söylenir.

¹³ Kentaür, yunan mitolojisinde vücutlarının yarısı at yarısı insan olan yaratıklar.

¹⁴ Sayborg ya da sibernetik organizma, yarı makine yarı canlı organizmadan oluşan bütün. Makinenin yaşamsal fonksiyonlardan birinde rol aldığı canlı organizma.

Dünya Savaşlarında kullanılan silah gücü, ilkel savaşılar göre fiziksel tahribatın da artmasına neden olmuştur. Ve ölümle sonuçlanmayan tahribatın ana hedefi savunmasız olan kol ve bacaklardır. Kollar ve bacaklar dışındaki bedenın torsu ya da başına yapılan tahribatın boyutu genellikle ölümcül olarak sonuçlanmaktadır. Dolayısıyla muhtemelen sanatçının kendisinin de gözlemlediği gibi çalışmalarda bedene yapılan tahribatın ana hedefi eklemeler, kollar ve bacaklar olmuştur. Baş, yüz ve tors bütünlüklerini kaybetmezler ancak yaralar içinde ya da eksik parçalar başka objelerle tamamlanarak bedenın bütünsel yaşamı sürdürülmektedir. Bu bağlamda sanatçı bedenleri hoş olmayan pek çok obje ile birleştirilen karikatürize bir beden betimi ortaya koyarken korku verici bir dünyadan gerçek dünyaya taşınan bir tür canlı 'brikolaj'¹⁵ oluşturmuştur. *Prag Caddesi* adlı çalışmasında bedenlerin eksik parçalarının tamamlanmasına olanak sağlayacak yapay parçaları, manken parçalarını cadde üzerindeki bir vitrinde göstererek maluller ile 'protez-estetik' arasında bir benzeşik bir ilişki kurmuştur. Sanatçı için bu yapay uzuvlar 'brikolaj' malzemelerine bir önermedir. Çalışmalarda aynı zamanda iğrençlik (abject) ve uzamı dağılan bedenın formsuzluğu eşit olarak bedenlerin bütünlükle olan ilişkisinin sınırında gezinmektedir. Bedenlerin üzerindeki anlamsız gibi görünen parçaların bütünlüğünden oluşan metaforik var oluşlar, onları bir formdan diğerine devindiren elemanlar olarak karşımıza çıkarır. Bu metaforik yapının devingenliği onlara bir film ya da animasyon ürünü gibi zamana dayalı bir görüntü olma olanağı sunmuştur. Bedenlerin eylemlerinin merkezinde duran kararsızlık ve tahmin edilemezlik bu etkiyi artırır niteliktedir.

Savaşın travmaları öncelikle görme duyusu olmakla birlikte duyu organlarının ruhta yarattığı izlere bağlıdır, dolayısıyla travmanın hedef aldığı psikolojik durum doğrudan bedenle ilgilidir. Bu bağlamda savaş alanında görme duyusunun psikolojiyi etkileyen mekanizması yaralanmış beden, ceset ya da parçalanmış bedenlerle karşılaşılması üzerine işlemektedir. Görme duyusu kendine olabileceklerin endişesinin görsel tanığı olarak işlev görmektedir. Dix'in savaş malulleri de bu mekanizmanın bir ürünü olarak sanatçının psikolojisinden, gergin tinsel yaşantısından görsele dökülmüştür. Dix, savaşın tüm dokusunda yer alan yıkım, ölüm, ceset, çürüme ve parçalanmaya dayalı görsel elemanları

¹⁵ Brikolaj, Fransızca önemsiz şey anlamına gelen 'bricole' teriminden türeyen ve kolayca elde edilebilen şeylerden oluşturulan çalışma anlamında kullanılan terim (Keser, Nimet. 2005. Sanat Sözlüğü. 1. Baskı. Ankara: Ütopya Yayınevi. s. 73).

çalışmalarındaki beden betimlerinde bir araya getirmiştir. Dix, boya resim çalışmalarında izlediği görselleştirme yöntemlerine benzer şekilde savaşın tanığı olarak gerçekleştirdiği *Savaş* adlı gravür serisinde de kullanmıştır. Gravürün ya da diğer bir deyişle kazı resmin pratik doğası, savaşın doğası ile benzer ilişkiler içerisindedir. Söz gelimi metal yüzeyin kazılması, çizilmesi ve asit ile parçalara, yaraya benzeyen alanlara ayrılması yıkım ile meydana getirilen bir görselleştirmeyi içermektedir. Bu seri içerisinde dikkat çeken bir çalışma, yukarıda sözünü ettiğimiz bedenin duyu organları ve psikolojik durum arasındaki ilişkiyi dokunma bağlamında ele almıştır. *İlerleyen Makineli Tüfekliler* adını verdiği bu çalışmada askeri birlik, ölü bedenlerin üzerine basarak ilerlemektedirler (Resim 3.1.5.3.). Dolayısıyla ölü hatta parçalanmış beden ile kurulan dokunsal temas yaşanan savaş travmasının bir diğer etkenlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 3.1.5.3. Otto Dix, *Savaş Serisinden: İlerleyen Makineli Tüfekliler*, 1924, Aquatint-Kuru Kazı ve Asite Yedirme, 70 edisyon, Baskı Kalıbı: 24,6 x 29,4 cm

Dix'in savaşın travmasından etkilendiği çalışmalarında görselleştirdiği beden betimlerinin parçalanmış plastik örgüsü, ifadeci yaklaşımla dışavuruma dayalı gerçek üstü bir tavırla ilişkilendirilebilir. Savaşın yıkım ve gerginliğini tinsel bir duyumsama ile sivil bedenler üzerinden çalışmalarında görselleştiren ve Dix gibi savaşta gönüllü olarak yer almış Max

Beckmann ise Dix'e göre daha gerçekçi bir yaklaşım sergilemiştir. Sanatçı, I. Dünya Savaşı'nın sonuçlarına bağlı olarak 1918-1919 yılları arasında Almanya'da yaşanan devrimin yarattığı iç savaşın sivil bedenler üzerindeki etkisini çalışmalarına konu edinmiştir. Sanatçının *Aile* (Resim 3.1.5.4.) ve *Gece* (Resim 3.1.5.5.) adlı çalışmalarında dikkati çeken bir sahne dekorunu andıran basık, dağınık ve mum ile aydınlatılan (muhtemelen karartma altında) odaların karmaşık



Resim 3.1.5.4. Max Beckmann, *Aile*, 1920, Tuvale Yağlı Boya, 63,5 x 100 cm



Resim 3.1.5.5. Max Beckmann, *Gece*, 1919, Tuvale Yağlı Boya, 133 x 154 cm

örüntüsüne karışmış umutsuz, endişeli bir tavır sergileyen beden betimleridir. *Gece* adlı çalışmada bedenler, odanın karmaşık dokusundan tıpkı diğer nesneler gibi kalın çizgilerle

ayrılmaya çalışılmışsa da çarpıtılmış uzuvları ile nesnel, karmaşık dokunun birer parçası olmaktan kurtulamamışlardır. Her iki resmin ‘ten’ ile nesnenin birbirine karıştığı karmaşık plastik örgüsü, teatral bir gerginliği ve endişeyi sahnelemektedir. Birbirine ardışık ve sıkışık yerleştirilen diyagonal ve çapraz elemanlar, bedenleri abluka altına alarak fiziksel ve psikolojik bir baskı uygulamaktadır. Lynton’un (1980/1982:191) belirttiği gibi, “kendilerini bekleyen fiziksel bozgun, ruhsal düzeyde gerçekleşmiştir bile. Hepsinin birbirine yabancılaştığını ve soluk soluğa olduklarını görürüz”. Dix, savaşın yarattığı psikolojik ve fiziksel tahribata dayanarak bedenleri parçalarken, Beckmann baskı altındaki bedenlerin endişeli betimi ile tinsel yaşantıları ve psikolojiyi parçalamıştır.

1933 yılında Almanya’da Hitler’in yönetimi devralmasıyla birlikte yükselen Nazizm’in gerçek yaşamdaki bedeni ele alış şeklini etkileyen ırkçı teorileri, kadın ve erkeğe cinsiyetçi yaklaşımı ve ulus-devletin organik bütünlüğü düşüncesine bağlı ideal güzel beden anlayışı önem kazanmış ve gelecek nesillerin sağlığı için ‘ari’ estetik beden projesi hayata geçirilmiştir. Bu proje devlet tarafından pek çok insanın ‘ari’ normlara uyup uymadığı konusunda denetimden geçirilmesine neden olmuştur. Bu bağlamda fiziksel ya da zihinsel engel ve homoseksüellik bedenın ‘ari’ ırktan sayılmamasına neden olacak ‘kusur’ lar olarak belirlenmiştir. Bu kusurlara sahip insanlar ya katledilmiş ya da genetik bilimsel araştırmalarda denek olarak kullanılmıştır. Clark’ın (1997/2011:82-83) belirttiği gibi,

Faşizmde bedenın yorumlanması, en üst aşamada bedenın devlet için bir model olduğu bir metaforla desteklenmiştir. Bedenın organları gibi devletin bölümleri de uyum içinde fakat eşit olmayan bir şekilde çalışmalıdır: başın kol ve bacaklar üzerinde egemen olması gibi hükümet de insanlar üzerinde egemendir.

Nazi ideolojisinin bu baskıcı iktidar söylemine bağlı olarak başta Yahudiler olmak üzere Slav halkları ya da başka bir deyişle Nazi’ler için ‘ari’ olmayanlar nihai II. Dünya Savaşı sonunda katledilmişlerdir¹⁶. Nazizm’in bu ideal güzel beden ideolojisi sanatta da bir metafor olarak kullanmıştır. Nazizm’in açık tenli ‘ari’ estetik beden anlayışı ile Helenistik döneme ait beden betimleri arasında bir ilişki kurulmuştur. Bu nedenle Otto Dix ve Max

¹⁶ Nazi ideolojisinin II. Dünya Savaşında sergilediği tutum ve soykırımın dünya üzerine saldıgı yıkım ve endişe duygusu savaş sonrası nesil için uzun yıllar silinmeyecek kültürel bir hafızaya neden olmuştur. Bu ortak hafıza modern sonrasında sanatçıların tinsellik, duyumsama ve kollektif bellek bağlamında beslendiği bir kaynak oluşturmuştur. Bu konu ‘Sanatın Modern Dönemi Sonrası Resimde Tin ve Beden’ bölümünde incelenmiştir.

Beckmann gibi sanatçıların çarpıtarak ya da kusurlu hale getirerek betimlediği bedenlerin söyleminin Nazi ideolojisine ters düştüğü ve halkı kışkırttığı gerekçesiyle yoz sanat olarak etiketlenmişlerdir. Genetik bozukluk anlamına gelen ‘dejenerasyon’, genel anlamda avangart ve modern sanat anlayışının deformasyona dayalı özgürlükçü beden söylemlerine bağlı olarak sanatçıların zihin ve algılarında oluştuğu varsayılan bozukluğu ifade etmek için kullanılmıştır. Bu bağlamda Nazi’ler için bu sanatçıların özgürlükçü çalışmalarının amacı ahlaki bozmak ve iktidara karşı halkı kışkırtmaktır. Nazizm, kendi projesinde bu çalışmalardaki beden temsillerini örnek olarak kullanmış ve bu sanatçılara ait 700 adet çalışma 1937 yılında ‘Yozlaşmış Sanat’ adı altında kötülemek için sergilenmiştir.

Otto Dix ve Max Beckmann gibi dışavurumcular savaş ortamının etkilediği öznel duyum ve endişelerini tinsel boyutta çalışmalarında yansıtabilmek için ideal güzel beden formunu reddetmiş, savaşın yıkımının tahrip ettiği bedenin görünümüne dair özgürlükçü formlar elde etmeye çalışmışlardır. Nazilerin bedene karşı bu tutumu ve dışavurumcu sanatın aşağılanan bedene özgürlükçü yaklaşımının ardından 1950’li yıllara kadar resimde beden sanatçıların ağırlıklı olarak kullandığı bir tema olmamıştır. Ancak II. Dünya Savaşı’nın küresel anlamda yarattığı kaotik gerginlik neticesinde Avrupa’yı terk etmek zorunda kalarak Amerika’ya göç eden pek çok sanatçının belleğinde sürekli yer eden bir yara olarak kalmıştır.

Dünya Savaşlarının yıkıcı ve kaotik ortamından, Freud’un psikanaliz yönteminden ve dışavurumculardan etkilenen İngiliz Sanatçı Francis Bacon, “II. Dünya Savaşı’nın sonunda, bilinçdışının hayal gücüyle korkunç biçimde dönüşmüş figürler resmederek ortaya çıktı (Fineberg, 2014:137)”. Bacon, I. Dünya Savaşı’nın sonlarına denk gelen çocukluk yıllarında zaman zaman yaşamını sürdürdüğü İrlanda’da İngiliz yönetimine karşı sivil ayaklanmanın tanığı olmuştur. Savaşın tanığı olarak Bacon’un resimlerinde savaşın izlerine rastlamak mümkündür. Ancak o bedeni genel olarak doğal ortamından yalıtık bir biçimde resmin, tuval yüzeyinin uzamına hapsedmiştir. Bacon tuvali bedenin ‘tecrit’ edildiği bir uzam olarak düşünmüştür. Tecrit, bir insanın dış dünyadan koparılarak kendi haline bırakılması durumudur. İnsanı, ilişkide bulunduğu topluluktan çıkarmak, sosyal, ekonomik ve kültürel olarak yalnızlığa terk etme halidir. Bacon’un resimlerinde, yuvarlak ya da kare pist, sandalye, yatak, bazen bir ipin üstü sahne işlevi görerek bedeni bulunduğu topluluktan

kopararak kendisi ile baş başa bırakmaktadır. Bacon bu görselleştirmeyi bedeni tecrit etmek için kasıtlı olarak yapmıştır. Bu tecrit alanları hiçbir zaman bedenin hareketliliğini kısıtlamaz aksine bedenle birlikte duyumsanan tinsel olgunun akışını sağlar. Bacon bedeni tecrit etmeyi 'figüratif' ya da daha da önemlisi 'illüstratif' anlatımı engellemek için tercih eder. İllüstrasyon, bir konuyu anlatan ya da konuyu anlatmaya yardımcı olan 'resimleme' anlamını taşır. Bacon, bu anlamda resimlemekten kaçınır çünkü onun anlatacağı bir hikayesi yoktur. Bacon'ın resminde beden resimsel bir eleman olarak figürdür ya da resmin figürasyonuna dayalı kurgu bedenlerden oluşur. "Şu halde figüratiften kaçınmak için iki yol olabilir: soyutlama yoluyla saf biçime doğru gitmek ya da söküp ayırma veya tecrit yoluyla saf figürale doğru gitmek. Eğer ressam figüre yatkınsa, ikinci yolu izliyorsa, bunu figüratif olanın karşısına 'figüral' olanı koymak için yapıyordur" (Lyotard, 1972 Aktaran Deleuze, 2009:14).

Bacon'ın ilk bakışta zamansal bir izlek bırakan triptiklerinde tecrit alanı, nesneler ve beden arasında öyküleyici bir bağ kurmaz. Çünkü Bacon, öykülemeciliğin iletilmek istenen duygunun gücünü azalttığına inanmıştır. Genelde resme hakim olan canlı renkli düz boyamalar plastik bir eleman olarak yapı kurmada yardımcı olur. Resim yüzeyinde geniş alanları düz boyama, onun resminde işlevsel bir ifadeye dönüşür. Bu yüzeylerin uzam oluşturma işlevi yanında bedeni saran, onunla birlikte yer alan ve -her ne kadar tecrit alanından kontur ile beden de biçimi ile ayrılıyor olsa da- algıda bütünleştiren bir işlevi de vardır.

Tecrit, kendisine ve çevresine zarar verme ihtimali gösteren, özellikle psikolojik patoloji¹⁷ gösteren bireylerin şizofreni, mani gibi tespit edilerek ayrı bir bölümde denetim altına alınmasını da içeren bir anlama sahiptir. Bu bağlamda Bacon'un çalışmaları Freud'un psikanalizine yakın durmaktadır. Psikanalize göre ruhsal sorunların kaynağı, hastaların bastırdıkları ve bilinçaltına ittikleri sorunlarda yatar. Toplum tarafından ahlak, din ve töre adına birçok duygunun kısıtlanması insanlığı felakete götüren en önemli faktör olarak görülür. Freud, psikanaliz kuramında bastırılan tüm bu duyguların ileride bir hastalık kaynağı haline gelerek 'nevrozlar'¹⁸ diye tanınan patolojik olayları yarattığını

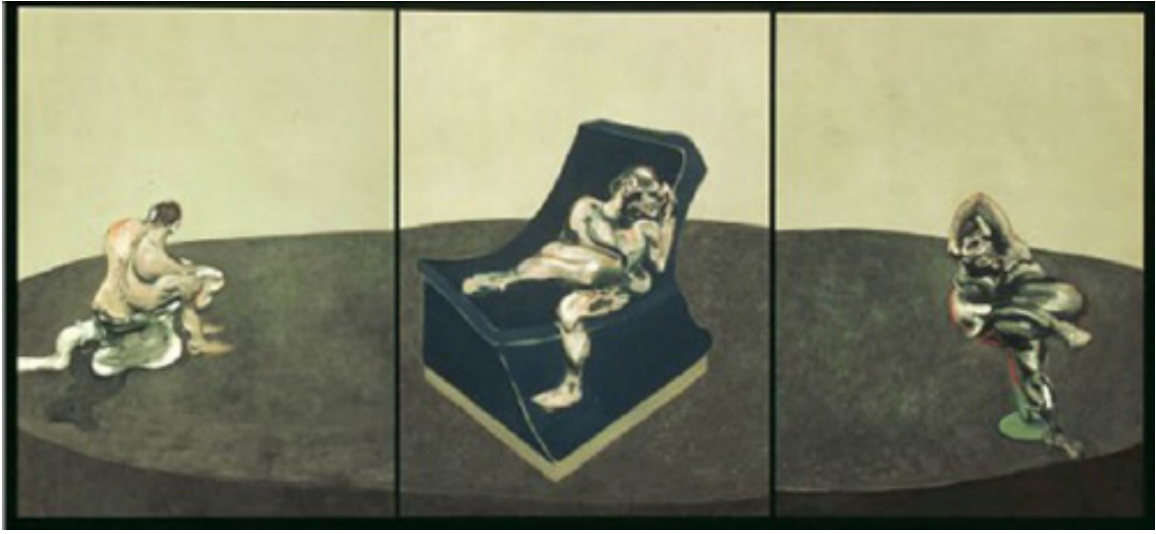
¹⁷ Patoloji, hastalık (Yunanca *pathos*) çalışması ve bilimi (Yunanca *logos*) kelimelerinin birleşmesi ile oluşmuş hastalıklar bilimi anlamına gelen bir sözcüktür.

¹⁸ Nevroz, toplumsal tavır ve davranışları tutuklayan ve kişide ruhen hasta olduğu bilinciyle birlikte bulunan tinsel bir hastalıktır.

düşünmüştür. Böylelikle Freud psikolojiyi, eski psikoloji anlayışının aksine dış etkenlere değil de, insanın içsel yaşantılarında yer alan bilinç dışı dünyaya bağlar. Bu nedenle Bacon'un çalışmalarının başarısı bilincin dışavurulması ve görüntüler arası çağrışımlar yoluyla duygusal bir gerçeklik yakalamış olmalarıdır. Bu anlamda Bacon'un yarattığı tecrit alanındaki bedenler nevrotik halleri ile denetim altında tutulurlar. İşte bedenlerin takındığı bu hapsolma ve nevrotik tavır Bacon resminin tinsel olgularını oluşturur. Bu, resimleme ile anlatılamayacak kadar imgesel bir olgudur. Bacon'ın resimleri 'iç açıcı' ya da 'güzel(!)' resimler değildir. Temelde resimler nesnel bedene dayalı yaşantıların yeniden düzenlenerek, tecrit altına alınışından oluşur. Bu düzenlemede nevrotik olguya destek çıkan elemanların kaotik ilişkiselliği, sınırda bir tedirginlik yaratır. Bu tedirginlik izleyiciyi amaçlanan imgeselliğe sürükleyerek izleyicide yüksek duyumsal bir yoğunluk uyandırır.

Bacon'ın sanatsal tutumu konunun derin gerçeğine ulaşmak için bedenın normatif görünüşlerini bozmaktır. Bunun sonucu olarak bedenleri farklı biçimlerde görülür. *Uzanan Figürler* serisinde modeller çıplak ve korunmasızdır. Bu ham cinsel görünüş, Bacon'ın insan bedenine basit bir 'et' gibi yaklaşımından kaynaklanmıştır. *Bir Odada Üç Figür* (Resim 3.1.5.6.) adlı triptikte insan varoluşunun anlamsızlığını ve hastalıklı durumunu görselleştirmiştir. Boşlukla çevrelenmiş gerilimli, yalnız bireyi günlük kullandığı nesnelerle resmetmiştir. Bedenler duyusal-tinsel terk edilmişlikleri içerisinde, insan yaşantılarının hayvan doğası gibi etrafındaki nesnel gerçeklikle ilişkisizlikte betimlenmişlerdir. Alışlagelmiş ideal, estetik beden temsili anlayışının dışında kurgulanan bedenleri, devinimlerindeki vahşilik, kabalık ile bir endişeyi, sıkıntıyı, yalnız ve mutsuz insanın içten gelen haykırışını görünür kılarken, onları yarı fantastik bir duruma da getirerek dışavurumcular ve grotesk beden algısında olduğu gibi neredeyse bu dünyaya ait olmayan, tekinsiz varlıklar haline dönüştürmüştür. Bedenler bu görünüşleri ile dünyanın sürekli ölüm ve yok olma tehdidi altında olduğu bir duyumsamada amaçsızlaştırılmışlardır. "Bacon'ın sanatında çürükler, yaralar, Nazi kollukları, kan ve şiddet de dikkat çeker. İnsanların acılarını ve derin duygularını resmetmesi onu dışavurumcuların yanı sıra Kafka'nın ve Beckett'in dünyasına da yakın tutar" (Yılmaz).

Resimlerinde bedenın görselleştirilmeı çoğunlukla insan, bazen de hayvan bedenleri ile kurgulanmıştır. Görselleştirmeye hayvan bedeni katılsa da görsel (fiziksel) olarak insan bedeninden ayrılması oldukça zordur (Resim 3.1.5.7.).



Resim 3.1.5.6. Francis Bacon, *Bir Odada Üç Figür*, 1964, Tuvalle Yağlı Boya, Triptik Her Biri: 198 x 147 cm



Resim 3.1.5.7. Francis Bacon, *Bir Maymun ile İki Figür*, 1973, Tuvalle Yağlı Boya, 147,9 x 198,3 cm

Derinin ve iç organların gerçekte kemiklerin üzerine yapılandırılması gerekirken beden temelden bozuma uğratılmıştır. Akışkan yapısı ile 'ten' i kemiklerden sıyrarak, bedene devingen, elastik bir yapı kazandırılmıştır. Bacon'ın beden temsillerinde önemli bir yere

sahip olan ve çoğunlukla otoportrelerden oluşan ‘baş’ betimlemelerinde, figürün karakteristiğinden çok silmeler ile kaybolmuş yüzün altındaki zihinsel kalıntılar aranmıştır. Bu kalıntıların ‘insan doğası’ nın gizemli gerçekliğinin izlerine, ‘ide’ lere karşılık geldiği düşünülebilir. Bir anlamda insan bedeninin fiziksel görünümü olabildiğince gizlenirken, içsel yaşantılara dair tinsel olgular tüm gerçekçiliği ile açığa çıkarılmıştır. Dayanağı olmayan ‘ten’ başkalaşarak ötekileşirken bir yandan da cinsi olmayan bir canlı haline dönüşür. Bu bağlamda Bacon, Darwin’in evrim kuramı ile ilintili olarak insan bedenini biyolojik canlı popülasyon zincirinin olağan bir halkası haline getirmiştir. Bu bağlamda Bacon, insan varlığı ile bir tuttuğu hayvanlara ‘acıyın’ demez, daha çok acıyı duyumsayan tüm insanlar da özünde birer et parçasıdır, demektedir. Deleuze’un (1981/2009:31) dediği gibi, “Et, insan ile hayvanın ortak bölgesi, ayırt edilmezlik bölgesidir, ressamın kendini, dehşetinin ya da merhametinin nesneleriyle özdeşleştirdiği durumun kendisi, ‘olgusudur’”.

Bacon’u büyük bir sanatçı olarak fark eden ilk eleştirmenlerden biri olan Robert Melville, *Horizon*’daki ilk yazısında Bacon’u Picasso ve Duchamp ile birlikte 20. yüzyıl Avrupa resmine dahil eder. Picasso ve Duchamp’tan sonra Bacon’a kadar adaletli bir şekilde gözlemlendiğinde, hiçbir yeni gelişmenin olmadığını ve Bacon’ın resimlerinin bütün yenilikleri barındıran birer tarih haritası olduğunu ima eder. Melville’ye göre,

Bacon ve Picasso’nun ortak ilgisi boşluktaki bedenin sınırlarının belirsizliğidir. Bacon, kübizm anının çizgisel/yüzeysel birleşmesini miras almamıştır, fakat tanımlanamayan şekiller ve benzer düzensiz yüzeysel değişimler yaratarak, resimsel olgusunu yeni araçlarla bedenin uzuvlarıyla temsil etmeyi araştırır. Bacon perdeler aracılığıyla yaptığı geçişi, yarısı tüketilmiş kafalar, açık ağızlar ve etkileyici dik bakışlar, doğrusal kutulardaki boşluklara sıkıştırılmış bedenleri çizer (Melville).

Bu anlamda çalışmalarında Bacon, bedinin aslında neyi temsil ettiğini merkeze koyarak, insan doğasının ve insanın ‘ne’ liğini problem haline getirmiştir. Bacon, bu sorgulamanın görselleştirilmesinde Amé Bourdan’ın tıbbi kitabından alıntılardığı 17. yüzyıl anatomisi dizini ve tıbbi araştırmaların bilimsel fotoğraflarından yararlanmıştır (Resim 3.1.5.8.). Bacon’a göre Bourdan, *‘Bizim bedenimizin içinde de böyle korkunç şeylere sahip olduğumuzu’* şaşırtıcı bir şekilde ifade etmiştir. “Bacon’da resimlerinde izleyen nefretle izlediği bir kasabın, sığırın gövdesinin içini boşaltması eylemini izletmek ister gibidir. Leiris, akademik olarak boyanan, geleneksel çıplaklığın temiz yüzeylerinin bedeni insanlıktan çıkardığını arz eder” (Melville).



Resim 3.1.5.8. Francis Bacon, *Başlar Serisinden Ağzlar (Ayrıntı)*, 1949

Bacon'un resimleri sanat tarihinden pek çok referanslar da taşımıştır. Örneğin ağız içi ve parçalanmış gibi duran gövdelerin resimleri, Rembrandt'ı hatırlatan 'kanın renginin güzelliği' üzerindeki benzer vurguları barındırmıştır. Bacon çoğu zaman acı ve şiddet olgusunu Çarmıha Geriliş konusu ile ilişkilendirmiştir (Resim 3.1.5.9./3.1.5.10.). Çarmıh konusundaki esin kaynakları ise oldukça ilginçtir. Özellikle bir röportajında Cimabue'nin 'Çarmıha Geriliş' i hakkında söyledikleri şöyledir: *"Tahrip olmadan önce Floransa'da Crucifixion (çarmıha geriliş)'unu görmüştüm. Gördüğüm en etkileyici Crucifixion (çarmıha geriliş)'du. Floransa'da iken sel baskını olmuş, korkunç zarar görmüştü, ancak geride kalan şeyin iskeletini görebildim ama hala etkileyiciydi"* Tarihsel esinlenmeler, fotoğraflar, psikanaliz ve anatomik araştırmalar gibi referansların tümü ışığında Francis Bacon resmini tanımlayacak olursak, uzam oluşturan büyük düz boyamalar, bu boyamalardan konturla ayrılan 'tecrit' alanları, figürlerin bedensel olguları temelinde biçimlenmiştir.

Sanayi Devrimi sonrası insan hayatını kolaylaştırma adına ortaya atılan makineleşmeyle birlikte insan-makine birlikteliğinin insan doğasına aykırı yanları çok geçmeden açığa çıkmıştır. Bu durum kaçınılmaz olarak insanların birbirlerine karşı değersizleşmesine neden olmuştur. Yabancılaşma böylelikle tüm toplumu sararken, toplumu oluşturan



Resim 3.1.5.9. Cenni de Pepo (Giovanni) Cimabue, *Crucifix (Çarmıha Geriliş)*, 1287-1288, Santa Croce Bazilikası, Floransa / Roma



Resim 3.1.5.10. Francis Bacon, *Crucifix (Çarmıha Geriliş)*, 1965, Tuvale Yağlı Boya, Her Biri: 198 x 147 cm

bireyler de yabancılaşmış ve yalnız insanlar halini almışlardır. Böylesi bir ortamda ve II. Dünya Savaşı gibi bir yıkımın tanığı olarak eser üretmiş olan Bacon, resimlerinde şiddet ve yalnızlık olgularını işleyerek, insanı sarsma ve ilksel tinsel değerlerine geri getirme çabası içinde olmuştur. Bacon, resimlerinde aslında tüm kaotik yaşantılar ortamının psikolojik etkilerini ve bu etkilerin taşıyıcısı olan bedeni resminin dörtgeni içinde tecrit altına alarak tedavi etmek istemiştir.

Bacon gibi Philip Guston da ilk olarak 1940'lı yıllarda Nazi toplama kamplarındaki ceset yığınları fotoğraflarından ve Max Beckmann'ın çalışmalarından biçim anlamında oldukça etkilendiği bedenler resimlemiş ve ardından 1960'lı yıllar boyunca başarılı bir soyut dışavurumcu olmuş ancak 1970'li yıllarla birlikte kendi iç sıkıntılarının resimsel ifadesini sunabilmek adına yeniden resimde bedene yönelmiştir. "Philip Guston, Yetmişlerde, sanatın yaratıcı çekirdeği olarak benliği yeniden ileri sürdü" (Fineberg, 2011/2014:397). Sanatçının benliği yeniden ileri sürmesi onun için çalışmalarında bir özgürleşme anı olmuş ve kendi iç çelişkileri bağlamında resimde bedeni yeniden ele alış 1970'lerle birlikte pek çok sanatçının ilgisini çekerek dışavurumcu biçimin yeniden ele alınmasına neden olmuştur.

Guston'un benliğe yönelişinin en büyük nedeni II. Dünya Savaşının yarattığı karmaşık duygulanımı bu yıllarda üzerinden atamamış olmasından kaynaklanmıştır. Ayrıca Vietnam savaşına karşı giderek artan protestolarla birlikte pek çok insan gibi 1950'ler ve 1980'ler arasında savaşın travmasına ek olarak Doğu'da sert komünist rejim ve Batı'da milliyetçi kapitalizm arasında jeopolitik bir gerilimin içersinde kalmıştır. "Bu dönemde sanatçılar Birleşik Devletler ve Almanya'da aradıkları bireysel hümanist alternatiflerini bu ideolojilerin darbesini yemiş ruh ve bedenlerinde bulmuşlardır" (Scala). Bu anlamda Guston'un çalışmalarının da soğuk savaşın son on yılında Almanya ve Amerika'da yükselen figür resmine olan sembolik yaklaşıma benzediği söylenebilir. Aynı zamanda erken 20. Yüzyılın Nazi belleğinden çıkan ve ardından 'dejenere' sayılan Alman Ekspresyonizminin biçim değiştirmesine olanak sağlayan Georg Baselitz ve R. Penck'in çalışmaları ile benzerlikler taşıdığı söylenebilir.

Sanatçı ilkin Ku Klux Klan'ın¹⁹ simgesi olan kukuletalı otoportreleri gündelik hayattaki sıradan eylemlerde takıntılı olarak betimlemiştir. *Atölye* adlı çalışmasında kukuletalının atölyede yine bir kukuletalı resmi yaparak sigara içtiği betimde kukuletalının sanatçının kendine göndermede bulunduğu açıkça sezilmektedir (Resim 3.1.5.11.). Sanatçı kukuleta ile kendine tanımsız bir kimlik yaratmaya çalışmış ve Ku Klux Klan gizli örgütü ile özdeşleşen 'kötülük' duygusunu sorgulamıştır. Kukuletalar 1972'de kaybolmaya başlarken, onların yerini sanatçının bedensiz gözünün ve başının *Ağ* resmindeki gibi görünüşleri yer almaya başlamıştır (Resim 3.1.5.12.). Guston'un *Ağ* adlı çalışması, sanatçının kuruntu ve davranışlarından oluşan, kendi karmaşık kişisel yaşantılarında kendini tuzağa düşürdüğü karikatür vari bir alegoridir. Resimde sanatçının somut tek gözlü 'baş'ı az sonra yeşerecek bir fasulye tanesi gibi toprağa gömülmüş ve örümcekler ağları ile bu 'baş'ı esaret altına almışlardır ('baş' burada muhtemelen sanatçının tüm varlıkssal yanının temsili olarak 'ben' olgusuna karşılık olarak kullanılmıştır). Guston, seçmiş olduğu kırmızının tonlamaları ve yağlı boyanın kalın dokusu ile 'ten' ve beden arasında plastik bir benzerlik kurmayı başardığı gibi savaşın ve 'kötülüğün' benliğinde ve tinsel yaşantılarında yarattığı kaygıları resmine taşıyabilmıştır.



Resim 3.1.5.11. Philip Guston, *Atölye*, 1969, Tuvale Yağlı Boya, 122 x 107 cm

¹⁹ Ku Klux Klan, 1865'de ABD'de kurulan siyahi karşıt ırkçı gizli örgüt. Örgüt iki defa dağılmasına rağmen 1950 ve 1960'larda tekrar canlanmıştır. Örgütün ırkçı söylemlerinin temelleri Amerikan iç savaşındaki zenci karşıtlığına ve Nazi Yahudi karşıtlığına dayanmaktadır.



Resim 3.1.5.12. Philip Guston, Ağ, 1975, Tuvalle Yağlı Boya, 170,2 x 247 cm

Soğuk savaş sürecinde 1965 yılında başlayıp 1973 yılına kadar 8 yıl devam eden Vietnam Savaşı'nın en büyük sebebi, yaklaşık on yıldır Asya bölgesine hakim olan komünist rejimin giderek güç kazanmasıdır. Asya'da komünist rejimin yükselmesi yakın vadede Amerika'nın bu bölge ile olan siyasi çıkarlarını olumsuz etkileyebileceği düşüncesi ile Amerika Vietnam'a asker göndermiştir. Amerika'nın Vietnam'a asker göndermesi ülke içinde büyük çalkantılara neden olmuş, Amerikan askerlerinin büyük kayıplar vermeye başlaması ile yerel halkın tepkisi büyük boyutlara ulaşmıştır. Yerel halk ve gençlik gurupları savaşın nedenini ve orada ölmenin gerekliliğine anlam verememişlerdir.

1971 yılında Chris Burden'ın *Vur! (Shoot!)* adlı, kendini arkadaşına kolundan tüfek ile vurduktuğu performansı (!) her ne kadar sanatçı "Bu basit acının Vietnam savaşındaki gerçek şiddet ile ne ilgisi var?" sözleri ile inkar etse de halkın çoğunluğunca şiddetin ve acının anlamsızlığına vurgu yapan savaş karşıtı bir 'eylem' olarak algılanmıştır. Halkın bu algısında Burden'ın bedenine uygulattığı 'şiddet' bağlamında haklılık payının olduğu söylenebilir. O yıllarda Burden'inki gibi bedenin sınırlarını zorlayan 'eylem'lerin, kökleri 1950'li yıllara dayanan performans sanatını da kemikleştirdiği söylenebilir. Mehmet Yılmaz 'Sanatın Günceli Güncelin Sanatı' adlı eserinde sanatta yaşanan temsil sorununun, bedeni ezeli yeri olan tuvalden kovduğunu ve performans sanatı ile 'şiddet' gibi tinsel bir olgunun bir şekilde fiilen ortaya çıkardığından söz etmiştir. Böylesi bir ortamda bir ressam olarak Golub, Vietnam savaşının yarattığı 'şiddet'in ya da en genel anlamda insanın insana

uyguladığı şiddetin anlamsızlığını, bedeni ve kaygıyı, bilinen iki boyutlu temsil mekanına kavuşturarak sorgu altına alan ender sanatçılardandır.

1922 yılında, Chicago, Illinois doğumlu olan Leon Golub, Vietnam Savaşı döneminde savaş karşıtı barış hareketi içinde aktif bir figür olmuştur. Bu sırada Amerika'nın genelini kapsayan savaş vahşetine karşı tepki, çalışmalarının ana ilham kaynaklarından biri olmuştur. Ve bu ilhamını Yunan tragedyalarından ve mitolojisinden aldığı dramatik yaklaşımlı, kaba boyama tarzı ile çalışmalarında bütünleştirmiştir. Vietnam Savaşı ilerledikçe siyasi duruşu da çalışmalarında açıkça görülmeye başlamıştır. 1960 ve 1970'li yıllarda resimlerinin çoğunda Vietnam Savaşı ile ilgili çarpıcı yorumları cesurca betimlemiştir. Golub'un bu Vietnam Savaşı'nı konu alan ilk çalışmalarında duyumsanan savaşın yarattığı şiddet ve acıdır. Bu acının mekanı ise elbette bedendir. Bu bağlamda Golub, acının merkezi olan bedene antropolojik ²⁰ bir yaklaşımın yanında salt organizmanın tahribatına eş değer bir plastik yaklaşımla, ham keten bez üzerine çalıştığı *Napalm* serisinde, Amerikan askerlerinin Vietnam Savaşı'nda kullandığı napalm bombasından yanan, kavrulan bedenlerdeki tahribat izini betimlemek için boyayı kazımış hatta yakarak kullanmıştır. Bu sayede duyumsal bir olgu olan acının merkezi olarak beden, Golub'un resimlerinde temsilin sınırlarını zorlayan bir nitelik kazanmıştır (Resim 3.1.5.13.).



Resim 3.1.5.13. Leon Golub, *Napalm I*, 1969, Keten Üzerine Akrilik, 295 x 503 cm

²⁰ Antropoloji en genel anlamda insan bilimidir. Tüm toplumları, kültürleri, insan kalıntılarını, fiziksel ve biyolojik yapılarını inceleyen bilim dalı.

Sanatçı çalışmalarını çerçevelemeden ya da ahşap şasi kullanmadan keten bezi duvara doğrudan çengellerle asarak sergilemiştir. Sanatçının bu sergileme şekli ve kullandığı boyutlar onun resmini ilk satırda sözünü ettiğimiz gibi ilham kaynağı olan arkaik dönem duvar resimlerine yakın durmasını sağlamaktadır. Gerçekten de beden temsilleri de o dönemi çağrıştıran ‘kaba’ bir biçime sahiptirler. Donald Kuspit (1980:52) sanatçıyla ilgili makalesinde sanatçının bu yaklaşımının acı ve bedenle kurduğu ilişkide farklı bir yüzey arayışından kaynaklandığını söylemiştir,

Burada modernizme egemen olan estetiğin, her zaman yatıştırıcı olmasa da her zaman incelikli olan, yani gerçek yaşamda bulabileceğimizden daha ince bir yüzey arayışının tam zıttı bir anti-estetik, bir çirkinlik, sinir bozucu, özümsemez bir yüzey arayışı iş başında.

Bu yüzey, keten bezle örtüşen, hırpalanan, kirletilen bedenin ve tenin yüzeyidir. Sözgelimi *Napalm V*’de kabaca boyanmış bedenleri keten bezin yüzeyinden ayırmak oldukça güçtür. Dehşeti ve kanı çağrıştıran uzamsız kırmızı zemin bile bu kirlenmiş, hırpalanmış strüktürel ‘ten’ yapısındaki bedeni yüzeyden ayırmaya yetememektedir (Resim 3.1.5.14.).



Resim 3.1.5.14. Leon Golub, *Napalm V*, 1969, Keten Üzerine Akrilik, 503 x 295 cm

Golub'un keten bez üzerinde hırpalanmış bedeninin acısı ve boya ile kurduğu ilişki daha sonraki çalışmalarında da devam etmiştir. Sanatçı, 1979 yılında başladığı ve tedirgin edici görüntülerin hakim olduğu *Paralı Askerler* serisinde silahlı askerleri resmetmeye başlamıştır. Vietnam Savaşı temalı resimlerinde ve *Napalm* serisinde temsil ettiği figürler savaş kurbanlarıdır ancak *Paralı Askerler* serisinde temsil edilen bedenlerin kimliği muğlaklaşmıştır. Dolayısıyla izleyici çalışmaların bağlamını salt 'şiddet' üzerine kurmaktadır. Suzan Sontag (2004:4), "savaş bir erkek oyunudur – ölüm makinesinin bir cinsiyeti vardır ve bu cinsiyet 'erkek'tir" demiştir. Golub'un bu serisine aşırı güç kullanımına bağlı acının ve zulmün kaynağı olan erkek bedeni hakimdir. Bu serisinin de uzamı *Napalm* serisinin bazı örneklerinde olduğu gibi kırmızı, düz zemindir. Yine Kuspit (1980:52) sanatçının kullandığı bu kırmızı zeminin yarattığı etkiyi şöyle açıklamıştır,

Golub'un kırmızısı ve ölçeği içselden ziyade dışsal olaylar; dünyada varlığımızdan bizi tümüyle kendimiz için 'varlık' gibi mutlak şekilde öz tanımlı ve soğukkanlı aşkın bir yanılsamadan dışarı çekmek yerine kendi dışı dönüklüğümüze doğru daha da fazla itiyor, dünyadaki rotamızı yansıtıyor.

Örneğin *Paralı Askerler IV* de kırmızı zemin üzerinde betimlenen çığ renkli asker figürleri, bir tiyatro sahnesine benzer dizilimleri ile iç dünyaları hakkında bilgi vermek yerine eylemin gerçekliğine izleyiciyi çekmektedir (Resim 3.1.5.15.).



Resim 3.1.5.15. Leon Golub, *Paralı Askerler IV*, 1980, Keten Üzerine Akrilik, 305 x 584 cm

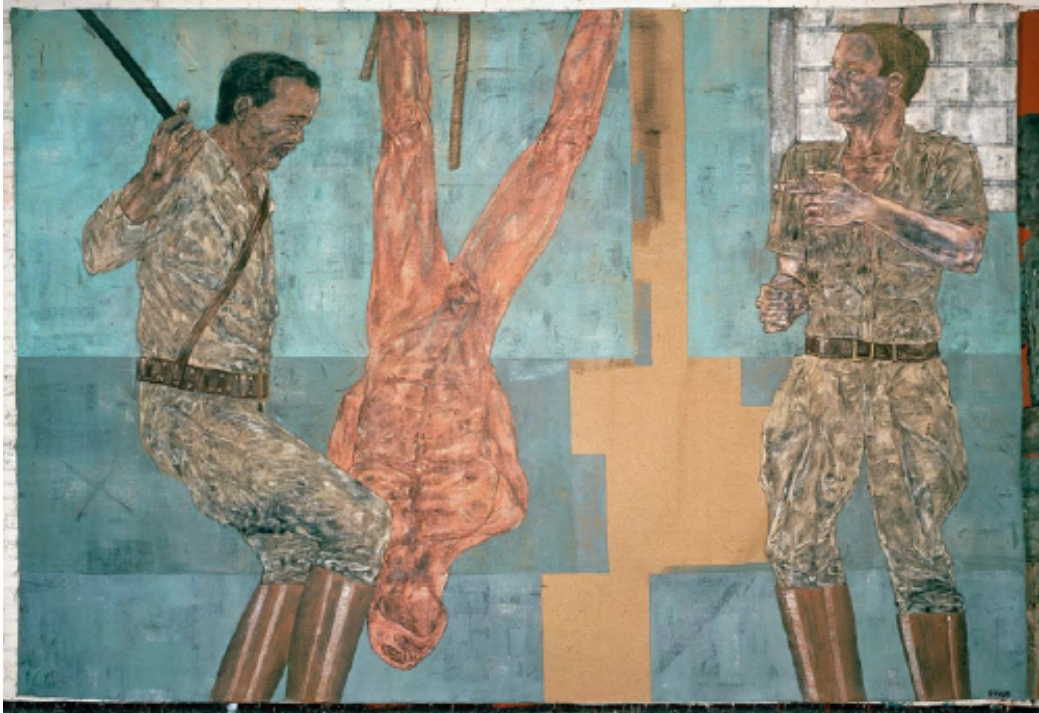
1980’lerde ise beden üzerine şiddet ve tahakkümün rol oynadığı *Soruşturma Serisi*, sanatçının en büyük ilgiyi toplayan çalışmalarından olmuştur. Bu serisiyle birlikte eserlerinin ana konusu olan şiddete bedenin tahakkümü ve saldırganlık öğeleri eklemlenmiştir. Bu serisinde şiddetin bağlamı siyasaldır ancak şiddeti uygulayan ve şiddet uygulanan bedenlerin kimlikleri belirsizleşerek ortak tinsel bir ‘acı’ ya dönüşmüştür. Betül Parlak (2007:3) “gereksiz şiddetin bileşeninin bir şekilde, bedensel utancın en etkin gerçeklerinden olan çıplaklık” olduğunu söylemiştir. Golub’da bu serisinde bu bileşeni kullanmış, işkence uygulanan bedenler kirli, savunmasızlık ve asillik arasında klasik sanatın ideal beden anlayışına daha yakın olarak betimlenmiştir. Şiddet uygulayan askerler ise çağdaşlıklarına vurgu yapılmak için giyinik ve idealden uzak bir beden betimine büründürülmüşlerdir (Resim 3.1.5.16.). Kuspit (1980:57) bu iki ayrıksı bedenin arasındaki ilişkiyi şöyle kurmuştur,

İşkence altındaki bedenleri zamansız ve özerk gibi görünerek eski çağın kuvvet ve gücün bir olduğu, toplumun doğaya egemen olmak yerine doğa ile bir olmaya dayandığı kayıp dünyasını temsil ediyor. Kurbanların kısmen idealize edilmiş bedenleri doğal asaletin keyfice kullanılmış toplumsal güç/iktidar tarafından bastırılmasının göstergesi.



Resim 3.1.5.16. Leon Golub, *Soruşturma II*, 1981, Keten Üzerine Akrilik, 305 x 427 cm

Golub'un ilk çalışmalarından itibaren kullandığı yüzeye sürdüğü boyayı kazıma yöntemi bu serisinde belirginleşmiştir. Bu yöntem sanatçıya resme bir 'ten' kazandırmasını kolaylaştırdığı gibi bedenlerin içleri ve dışları arasındaki engeli de ortadan kaldırarak onları saydam birer varlık haline dönüştürmektedir. Sanatçı bu kazıma yöntemi ile şiddeti, kendi eylemselliği ile resme aktarmıştır. Örneğin *Soruşturma I*'deki kurbanın derisi yüzülmüş gibi görünmesinin nedenlerinden biri de bu kazıma yöntemidir (Resim 3.1.5.17.). Sanatçı bu yöntem ile kurbanların derisini yüzer ve dahası bu durum soruşturmacıların 'zevk' ile bütünleşen hareketleri ile işkencenin bir an önce ölüm ile sonuçlanması arzusuna dönüşmektedir. İşkencenin kurbanları, kendi yaratmadıkları bir oyuna kazara karışmış gibi görünmektedirler.



Resim 3.1.5.17. Leon Golub, *Soruşturma I*, 1981, Keten Üzerine Akrilik, 305 x 427 cm

Golub, işkence gören bedenle izleyicinin gözlerinin temas içinde olmasını istememiştir. Bu nedenle kurbanlar ya gözleri bağlı, başlarına çuval geçirilmiş ya da sırtları dönük halde gösterilmişlerdir. Bu durumun tersine askerlerin gözlerinin izleyiciye dönük, alaycı bakışları izleyiciyi skopofilik²¹ konuma yerleştirmekte ya da Kuspit'in (1980:53) deyişiyle

²¹ Freud, skopofili kavramını izlemeden alınan cinsel haz üzerine kullanmıştır. Ancak Freud için cinsellikte şiddette bastırılan iki 'duygu' olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda skopofili, cinsel eylemin izlencesinde işlediği gibi şiddet eyleminin izlencesinde de işlerlik kazanabilir.

bizleri onlardan biri haline dönüştürmektedir, “Onlar bizim değil, biz onların arasındayız. Bize yakınlıkları (‘kesilmiş’ bacakları onları bizim dünyamıza yerleştirir) hem bizimle sıradan, günlük etkileşimlerine, hem de niyetimizin göstergeleri olarak konumlarına kuşku bırakmaz”.

Kurbanların çektiği bedensel ‘acı’, duyuları ile bütünleşerek ruhsal durumları konusunda izleyiciyi endişe ye sürükler. Tahriple tükenmiş bir beden, umutlarını yitirmiş bir tin ile bütünleşir. Bu durumu hiç yaşamamış bir izleyici için bile acının ve işkencenin nihai sonucu ölümdür. Kurbanın akıbeti hakkındaki bu ön bilinçli durum, izleyicideki endişenin dozunu arttırarak ‘korku’ ya dönüşmektedir. Golub’un resimlerinde duyumsanan bu ‘korku’ tin ile bedenin kesiştiği bir konumda yer almaktadır. Aynı zamanda sanatçının resimlerinde kullandığı uzam da bu korku duygusunu arttıran bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Şiddetin uygulandığı uzam kimliksizdir. Sanatçı için sahnelenen bu eylem, dünyanın her yerinde gerçekleşiyor olabilir. Parlak’a (2007:5) göre işkence mekanları, “bedensel aşağılama ile başlayıp süren ve bedenlerin bir tahakküm alanı olarak inşa edilmesini gösteren, insanları ‘nesnelleştirmeyi’ hedefleyen bu ‘nesnelerden’ her biçimde, her hal ve şartta yararlanan bir ideolojinin alanıdır”. İzleyicinin belleğinde kanıksanan eylem, seküler bir zeminde yer almasına rağmen uzamın kimliksizliği ile bütünleşen eylemin vahşiliği zemini ‘ahir zaman’a taşımaktadır.

3.2. Sanatın Modern Dönemi Sonrası Resimde Tin ve Beden

Modernizm terimi, yeni bir kültürün icadı olarak belirli bir tarihsel kronolojiye sahip bir dönemi ifade etmek için kullanılmıştır. Modernizm, sadece sanatları kapsayan kültürel bir yeniliği ifade etmeyip yaşamın her alanındaki yenilikçi düşünün adlandırılması olarak kabul edilmektedir. Temelde bu dönemin sona erdiği düşüncesi ile birlikte ‘Postmodernizm’ kavramının ortaya atılmasından itibaren postmodernizm üzerine geliştirilen teoriler çeşitlilik göstermiş ve bu nedenle kavramın net bir tanımına ulaşmak güç bir hal almıştır. Farklı alan ve disiplinlerin kavram üzerine geliştirdiği teorilerin yakınlık ve benzerlik göstermelerine rağmen birbirinden farklı yaklaşımlar sunmuş olması, postmodernizm kavramının tanımına yönelik çeşitliliğin kaynağını oluşturmuştur. Farklı alan ve disiplinlerin geliştirdiği bu teorilerin ışığında ortaya atılan tanımlara göre Postmodernizm, ‘post’ ön eki ile modernizm söylemini takip eden bir süreç, ‘post’ ön ekinin getirdiği olumsuz anlam ile moderniteyi öteleyen bir kopuş ya da modern söylemde

meydana gelen bir birikimin meydana getirdiği aşırılık ile ileri bir modernlik durumu olarak tanımlanmıştır. Ama nihai olarak Steven Best ve Douglas Kelner'in (1991/2011:47) 'Postmodern Teori' adlı çalışmalarında dile getirdikleri gibi,

(...) postmodern söylemler, modern söylemlerle ve pratiklerle bağlarını kopartan yeni sanatsal, kültürel ya da teorik perspektifleri ifade eder. Bu 'post' ön ekinin konulduğu terimlerin hepsi de modernizmi izleyen ve modernizmden sonra geleni tarif eden art arda gelişen birer işareti olarak işlev görür.

Buradan hareketle postmodernizm kavramına atfedilen karmaşık ve muğlak tanımların bir alternatifi olarak, modern söylemlerin bir eleştirisi olarak postmodern söylemlerin baş gösterdiği süreci işaret etmesi açısından postmodernizm terimi yerine başlıkta 'sanatın modern dönemi sonrası' terimi tercih edilmiştir. Ancak yine de 'dönem' kendi içerisinde tarihselliği ve bir zaman dilimini işaret ettiğinden ve bir dönemin bitip diğer dönemin başladığı bir izlek düşüncesi, modern dönem sonrası sürecin zamana dair kapsamını muğlaklaştırmaktadır. Bu muğlaklaşmanın nedeni ise modernliğin tarihsel dizgedeki ilerlemeci tavrının yeni süreç içinde yadsınmasından kaynaklanmaktadır. Modernizmin ilerlemeye dayalı, rasyonel zeminli düşünce sisteminin doğurduğu bilim ve teknolojiye olan inancın yadsınmasında II. Dünya Savaşı'nın getirdiği olumsuzluklar ve yıkımın büyük etkisi olmuştur. Best ve Kellner'e göre (1991/2011:32), "tarihte postmodern kopuşa ilişkin Fransız teorileri, II. Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda Fransa'daki hızlı modernleşmeden etkilenmiştir". Bu modernleşmenin hız kazanmasının ardından televizyon, bilgisayar ve iletişim teknolojileri kültürün belirleyicisi olmuş ve bu sayede modernizmin bilgi kuramına, söylemine ve tarihe bakışına karşı ortaya çıkan tartışmalar, modern sonrası dönemin siyasal, ekonomik ve kültürel düşünce söyleminin belirleyicisi olmuştur. Bu gelişmelerin ışığında 1980'li yıllara gelindiğinde, modern sonrası sürecin içinde bulunduğu durum, teorik bağlamda üzerinde en çok tartışılan konulardan biri olmuştur.

1979 yılında Fransız düşünür Jean-François Lyotard'ın yayımladığı 'Postmodern Durum' adlı kitap, modern sonrası süreç üzerine teorik tartışmaların kaynağı olmuştur. Bu çalışmada Lyotard, modernizmin ortaya attığı kavram ve öğretilere şüpheyle yaklaşmış ve postmodernizmi belirli bir tarihsel dönem olarak adlandırmaktan çok yeni bir filozofik ortamın ortaya çıkması olarak ele almıştır. Mehmet Yılmaz'ın deyimiyle Lyotard, "sanayi sonrasının kültürünü *postmodern* olarak tanımlamıştır" (2013:205). Önceki paragrafta sözünü ettiğimiz gibi modernizmin ardından gelişim gösteren bilgisayar ve yansıması

olarak bildirişim (enformasyon) teknolojisi, Lyotard’a (1979/1997:20) göre bilgiyi de üretim ve tüketim mekanizması içerisine sokmuştur, “Bilgi satılmak üzere üretiliyor ve satılmak üzere üretilecek, yeni bir üretimde kıymetlendirilmek üzere tüketiliyor, tüketilecek. (...) Bilgi kendinde bir amaç olmaktan uzaklaşmakta, ‘kullanım-değeri’ kaybetmektedir. Lyotard’ın sözünü ettiği bu sanayi sonrası süreç içerisinde enformasyona dayalı üretim ve tüketim ilişkilerinin meydana getirdiği liberal ekonomi, mal ve hizmetlerin küresel dolaşımına serbestlik vermiş, bu serbestlik reklam ve tasarım kültürünün bir endüstri haline gelmesine neden olmuştur.

Modern sonrası süreç teorisyenlerinden post-yapısalcı düşünür Jean Baudrillard ise 1970 tarihinde yayımladığı ‘Tüketim Toplumu’ adlı çalışmasında, tüketim kültürünün en önemli aktörlerinden bir olan medyanın modern sonrası süreçte hızla artan önemini ve etkisini açıklamaya çalışmış ve buna bağlı olarak gündelik yaşamda bir çılgınlık haline gelen tüketim etkinliğinin olası anlamlandırılmalarına yönelik bir çözümleme sunmaya çalışmıştır. Baudrillard, bu sanayi sonrası toplum anlayışını belirleyen medya, bilgisayar gibi büyük oranda eğlence endüstrisine hizmet eden teknolojilerin, meta üretiminin yerine geçerek her şeyi çok çabuk tüketilebilen birer işaret ve simgeye dönüştürdüğu düşüncesini savunmuştur. Best ve Kelner’in (1991/2011:35) de belirttiği gibi, “(...) yapısalcı²² devrim daha önceleri toplum bilimlerini şekillendirmiş olan hümanizmi reddederken, toplumsal fenomenleri dilsel ve toplumsal yapılar, kurallar, kodlar ve sistemler çerçevesinde betimledi”. Dolayısıyla Baudrillard’a göre her şeyin simgeye dönüştürüldüğu bu ortamda kimlik ve ben gibi zönenin tinselliğne bağlı olan kavramlar da anlamının alımlayan öteki tarafından belirlendiği birer simge halini almışlardır. Kimliğin ve ‘ben’in belirleyicisi ise tüketim etkinliğinin niteliğine bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Bu sayede gerçeklik yanılsamalı bir ‘var olma’ hali sunarak simülatif bir gerçeklik meydana getirmiş ve bu ortamın içinde her şey simülakrlara (taklitlere) dönüşmüştür.

Baudrillard, modern sonrası ortamda yoğun üretim ve tüketim ilişkilerinin yeni doğan medya kültürüne yansımalarının aşırı gerçek (hiperrealizm) kavramıyla tanımlamıştır. Baudrillard’ın ortaya attığı bu kavrama göre iletişim araçları sayesinde yoğun tüketim ilişkilerine dahil olan insanın da metalaşma ve nesnelleşme dönüşümüne girerek insanın

²² 19. Yüzyılın ikinci yarısında etkin olan yapısalcılık, genel manada bir kültürde anlamı ortaya çıkaran birimler arasındaki ilişkileri inceler. Sözelimi yapısalcı hareket psikanaliz, marksizim gibi yapıları açıklamaya çalışmıştır. Dilbilim, göstergebilim ve antropoloji yapısalcılığın etkili olduğu alanlar olmuştur.

‘gerçek’ doğası ve sosyal çevresinden koparılmasına neden olduğunu savunmuştur. Sonuçta genel olarak Lyotard ve Baudrillard gibi modern sonrası dönem teorisyenleri bilgisayarlar ve medya gibi teknolojilerin ürettiği ekonomik ve toplumsal başkalaşımların modern sonrası dönemde toplum yapısını ve bireyi belirlediğini iddia etmişlerdir.

Modern sonrası dönemin söylemine dair bu kısa tanımlamanın ardından ele alacağımız gibi modern sonrası sürecin nesnelleştirici etkisinden ‘beden’ kavramı da payını almıştır. Terry Eagleton ‘Postmodernizmin Yanılsamaları’ adlı çalışmasında ‘ben’ in kendini beden olarak nesnelleştirmeden, bedenler arasında bir ilişkinin doğamayacağından söz ederken modern sonrası süreçte ‘ben’in belirleniminin ancak öteki ile mümkün olabileceğini ima etmiştir. Buna bağlı olarak nesnelleşen beden, modern sonrası söylem içinde görünümünün yeniden üretilip tüketildiği ve anlamının ancak ötekinin dolayımında belirlendiği bir nesne olarak yer almıştır. Modern sonrası söylemin ürettiği çoğulcu medya kültürü, bu kültüre dayalı pratikleri içinde bedeni yeniden ele almış ve hatta Eagleton’un aynı adlı çalışmasında değindiği gibi beden olgusunu bir ‘takıntı’ haline getirmiştir, “Esasen, Bahtin’den Body Shop’a, Lyotard’tan taytlara dek beden, postmodern düşüncenin en fazla tekrarlanan takıntılarından biri haline geldi. Kesilip bozulmuş organlar, eza görmüş gövdeler, süslenmiş, hapsedilmiş, disipline edilmiş ya da arzulu bedenler”(2011:87).

Eagleton’a göre modern sonrası sürecin bedene olan bu takıntısı her şeye rağmen bedenin bir nesne olduğunun yeniden hatırlanmasından kaynaklanmaktadır. Ancak Baudrillard yine ‘Tüketim Toplumu’ adlı çalışmasında modern sonrası söylemin içerisinde bedeni diğer tüketim nesnelerinden farklı bir konuma yerleştirmiştir,

Tüketilen şeyler arasında diğer nesnelerden daha güzel, daha kıymetli, daha eşsiz bir nesne vardır: Bu nesne bedendir. Bin yıllık bir püritanizm²³ çağından sonra fiziksel ve cinsel özgürleşme biçimi altında bedenin ‘yeniden keşfi’ ve reklamda, modada, kitle kültüründeki mutlak-varlığı -bedenin etrafını kuşatan sağlık, perhiz, tedavi kültürü, gençlik, zariflik, erillik/dişilik saplantısı, bedenle ilgili bakımlar, rejimler, fedakarca uygulamalar, bedeni kuşatan arzu söyleni- bunların hepsi günümüzde bedenin kurtuluş nesnesine dönüştüğünün tanığıdır. Beden bu ahlaki ve ideolojik işlevde tam anlamıyla ruhun yerini almıştır (1970/2012:149).

²³ Maddesel dünyada mutlu olmanın en büyük günah sayıldığı, insanın doğuştan günahkar olduğunu ve bu yüzden acı çekmesi gerektiğini savunan Katolik mezhebi kaynaklı dünya görüşü. Ortaçağ’ın baskın dünya görüşü.

Baudrillard, genel anlamda çalışmalarında toplumsal gerçekçilik bağlamında referans verdiğimiz Karl Marx'ın incelediğimiz toplumsal gerçekçilik düşüncesini modern sonrası toplumdaki başkalaşımı bağlamında ele alırken göstergebilimsel terimlere başvurduğu gibi düşüncesini ruhbilimsel terimlerle de desteklemiştir. Çünkü ona göre modern sonrası süreçte nesnelleşen beden tam anlamıyla 'tin'in yerini aldığını ve bedeni kuşatan tinsel kavramların bedenle birlikte bütünleştiğini savunarak, modern söylemin düalist anlayışını eleştirmiştir. Bir başka deyişle, modern söylemin bedene olan seküler yaklaşımı bedeni öznenen ayırarak tinden ayrı tutmuş, nesnel olgular arasında ele almıştır. Seküler yaklaşımdan kurtulan modern sonrası süreç ise tüm tinsel olguları bedenin nesnellğine bağlı psikoloji ve kültürde aramıştır. Corbin ve diğerlerinin hazırladığı 'Bedenin Tarihi' nin üçüncü cildinde Yves Michaud'un değindiği gibi, "vaktiyle bilincin, ruhun, arzunun olduğu yerde şimdi sadece beden ve izleri var" (2005/2013:357). Modern sonrası süreç özne kavramının kendisini sorunsallaştırarak özneyi anlam yapıcı konumundan indirmiştir. Baudrillard'ın tin ile bedeni bütünleştirdiğini söylediğimiz düşüncesinden hareketle, özne de nesnel bedenin görünümüne bağlı olarak (simgeye dönüştürülerek) öteki tarafından belirlenen anlamlardan biri halini almıştır. Bu nedenle modern sonrası söylemde öteki tarafından belirlenen çoklu anlamlardan birine dönüşen öznenin, tekil bir özel özdeşliğine ulaşma düşüncesi muğlak bir zemine oturtulmuştur. Zeynep Sayın'ın Mithat Şen'in 'Beden Yazısı' adlı grafik dizisini konu edindiği çalışmasında dile getirdiği gibi modern sonrası dönemde, "anlamlandırmalarsa dilden bağımsız değil, tersine dilsel söylemlerin güdümünde gerçekleşebilmekte; dilsel anlamlandırmalardan bağımsız bir özne düşüncesi, olanaksız görünmektedir" (2003:115).

Öznenin nesnel bedenin görüngüleri ile belirlendiği modern sonrası süreç söyleminde beden ve tin, sanat alanında da benzeşik teoriler bağlamında ele alınmıştır. Her şeyden önce sanat da gösteren ve gösterileni içeren bir 'dil' olarak ele alınabilir. Ali Akay 'Sanatın Durumları' adlı çalışmasında, modern sonrası süreçte sanatın durumunu ele aldığı bölümde, modern sonrası süreçte sanatın belirlendiği üç kavramdan söz etmiştir. Bunlardan ilki olan Tekrar (repetition) kavramıdır. Akay, modern sonrası süreçte sanatı tanımlarken kullandığı tekrar kavramı ile eleştirel düşünce yöntemi (yapı-bozmacılık) nin kurucu düşünürü Jacques Derrida'nın 'dil' üzerine geliştirdiği yapı-bozmacı tutumu referans almıştır. Derrida'nın düşüncesinde yazı, dilden bağımsız olarak yer almıştır. Buna

göre Derrida, konuşmanın yazının varlığındaki rolünü yapı-bozuma uğratmıştır. Yazının dilden bağımsızlığı ise konuşmanın yazıya aktarımı değil, yazının yazılması sırasında konuşmanın ulaşması gereken kişinin o an orada olmamasından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda Derrida, yazının varlığını dil ile olan ilişkisel varlığından koparmıştır. Dolayısıyla yazı, yazarından çıktıktan sonra anlam değiştirerek kendini sürekli tekrar eden bir varlık olarak düşünülmüştür. Hilmi Uçan'ın Derrida'nın yapı-bozumcu yöntemini irdelediği makalesinde Derrida'ya göre modern sonrası süreçte her şeyin kaynağının 'dil' olduğunu ve ancak mutlak doğru bağlamında dile güvenilemeyeceğini de söyleyerek şunu belirtmiştir,

Derrida'da ve postmodernizmde, modernizmin tersine, seçim yaparken kendisini sınırlayan bir kural yoktur. Hiyerarşi yerine anarşi; net bir fotoğraf yerine bulanık, karmaşık bir görüntü, mutlak bir doğru yerine herkese göre değişen bir düşünce biçiminin seçimidir bu. Postmodern tutum, metinler arası geçişleri istediği gibi yorumlar, istediği gibi kolaj ve montaj tekniğini kullanabilir (2009).

Dolayısıyla modern sonrası sürecin belirlediği sanat biçimi eklektik bir yapıya sahiptir. Bu yapıda her şey sadece yoruma dayalı olarak değerlendirilmektedir. Chris Murray'ın yayına hazırladığı 'Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar' adlı çalışmada belirtildiği gibi, "Derrida'ya göre anlam sürekli bir evrim sürecidir ve gösterge tam anlamı vermez çünkü kendi içinde başka bağlamların 'izi' ni ve böylece (kendileri de sonsuza dek uzayıp giden izler taşıyan) başka anlamları taşır" (2012:117). Bu nedenle sanatın modern dönemi sonrası resimde beden konusunu içeren yapıtlar üzerinden gösterilen öznenin mutlak özüne ya da özneye dair mutlak tinsel olgulara ulaşma fikri muğlak bir zemine oturmaktadır. Bu bağlamda insanların ancak sadece yoruma dayalı (hermeneutik) seçkilerinden oluşan bir gerçeklikten söz edilebilir. Bu nedenle bu bölümde modern sonrası süreçte resim, tin ve beden bağlamında ele alınan sanatçıların çalışmaları yine modern sonrası sürecin konuyla bağlantılı teorisyenlerin teorileri ile ilişkilendirilerek yorumlanmıştır.

Akay'ın sözünü ettiği postmodern sanatın belirlenimini ortaya koyan ikinci kavram ise yeniden hatırlamadır. Bu sayede modern sonrası sanat, modernizme ait geçmişi bu güne taşıyarak kendine mal etmiştir (temellük). Dolayısıyla modern söylemin bir eleştirisi olan modern sonrası süreç, kaynağını yine modern süreçte bulduğu cinsiyet, kimlik, etnisite, kültür gibi bedenin toplumsal ve nesnel görünümünün belirlediği kavramları yorumsayarak kendine mal etmiştir. Dolayısıyla Akay'ın çalışmasında belirttiği gibi:

“geçmişî yeniden bu güne taşıyışım, bizim geçmişten kopmamızı sağlayan iyileşme anı” (2005:32), yani şimdiyi işaret etmektedir. Bu durum modern sonrası sürecin geçmişle bir uzlaşısı olarak ‘Güncel Sanat’ bağlamında ayrıca değerlendirilebilir. Çünkü anlam sürekli kendini üreterek şimdi fenomenine karşılık gelecektir. Modern sonrası süreçte geçmiş ile bugünü birleştiren temellük kavramına en iyi örnek Yasumasa Morimura’nın 1990 tarihli *Portre* adlı çalışması örnek verilebilir (Resim 3.2.1.).



Resim 3.2.1. Yasumasa Morimura, *Portre*, 1990, Akrilik ve Kromajenik Baskı, 210,19 x 299,72 cm

Morimura bu çalışmasında modern sanata ait Manet’nin *Olympia*’sını şimdide yorumsayarak kendine mal etmiştir. Otantik *Olympia* ‘Bedenin Dünyevileşmesi: Gerçekçi Beden Temsilinde Tin’ başlıklı bölümde sözünü ettiğimiz gibi bir hayat kadını olarak anamlanan ötekinin anlamca nesnelleştirilmesini içermektedir. Ancak Morimura, çalışmasının hem öznesi hem de nesnesi konumundadır. Bu bağlamda Morimura, önceki paragrafta sözünü ettiğimiz Akay’ın öne sürdüğü modern sonrası döneme dair sanat söyleminin her iki kavramını da yapıtına uygulamıştır. *Olympia*’nın otantik anlamını ‘şimdi’ de yeni bağlamlarda anlamlandırarak kendine mal etmiştir. Dolayısıyla *Olympia*’nın özgün özne-nesne söylem dilini yapı-bozuma uğratarak modern söylemin özne-nesne kavramlarının anlamlandırılmasını muğlaklaştırmıştır. Corbin ve diğerlerinin hazırladığı çalışmada Yves Michaud’un belirttiği gibi,

Yüzyılın sonunda beden artık sanatsal eylemin hem öznesi hem nesnesi haline gelmiş ve en önemlisi her an, her yerde-fotoğraf ve video görüntülerinde-daimi bir varlık kazanmıştır. 1990'lardan itibaren sanatta yüzde seksen, hatta yüzde doksan oranında bedenin bir nesne olarak ele alındığı görülür (2013:356).

Morimura'nın sanatsal aracı fotoğrafı ve geleneksel boyayı içermektedir, tam bu noktada modern sonrası süreçte sanatta özne-nesne diyalektiğinin yapı-bozuma uğratıldığı aşamada, geleneksel resim ile benzer işlevi paylaşan fotoğrafa ayrı bir parantez açmak gerekmektedir. Fotoğraf, ilkin modern sürecin metodik sanat anlayışına hizmet ederken modern sonrası süreçle birlikte fotoğraf, modern söylemi içten vurmuş ve onu yapı-bozuma uğratan bir araç halini almıştır. Çünkü Walter Benjamin'in modern söylemin kültürel yansımalarını ele aldığı 'Pasajlar' adlı çalışmasında değindiği gibi, yeniden üretilebilen bir mekaniğe sahip olan fotoğraf, modern söylemin metodik sanat yaklaşımının, 'aura' sının yitimine neden olmuştur. Dolayısıyla yapının tekrarlanabilir ve çoğaltılabilir olması ile 'orijinal'liğinin bir anlamı kalmamıştır. Bu bağlamda bölümün başında Baudrillard'ın teorisi üzerinden ele aldığımız çoğulcu medya anlayışında fotoğraf da kitle iletişim araçlarının baskın gücünün her şeyi simge ve sembole dönüştürdüğü bir ortamda yaşanan simülatif temsil krizinin içinde bir araç olarak yer almıştır. Aynı zamanda modern sonrası süreçte fotoğrafın sanatta özne-nesne diyalektiğinin yapı-bozumuna uğratılmasında yardımcı bir araç olduğu söylenebilir. Rifat Şahiner'in 'Sanatta Postmodern Kırılmalar' adlı çalışmasında vardığı yargıya göre, "fotoğraf üzerine eleştirel ya da teorik olarak yazılan neredeyse tüm makalelerde postmodernist sanatın müellifi, özneliği yok ettiği söylenmekte (2013:180). Örnek verdiğimiz Morimura'nın çalışması tam da bu yargıyı doğrulamaktadır.

Yine Akay'a göre üçüncü kavram ise Freud'a ait bir kavram olan ve kendi kendinin deneyim alanı anlamına gelen 'Per-Laboration'dur. Akay'ın değimiyle,

(...) belki de bugün Çağdaş Edebiyat'ta, Çağdaş Sanat'ta, sanatçıların yaptığı şey, yani telosu (amaç) olmayan, gelecekteki hedefi belirli olmayan bir tür laboratuvar, araştırma anı, yani sürekli bir şekilde kendisi üzerinde düşünerek kendini dünya ya açmak. Sanatçının tipik bir şekilde ne sadece yerel ne de evrenselden geçmemesi (2005:32).

Bu bağlamda gerçekten de sanatçıların modern sonrası süreçte Francis Bacon ile başlayan resimde kendi bedenlerine ve tinselliklerine yönelik anlayış geliştirme, bu bölümde çalışmaları konu bağlamında incelenen Marlene Dumas, Jenny Saville, Cindy Sherman,

Andres Serrano ve Christian Boltanski'nin çalışma alanı olarak yerelden evrensele doğru yönelim göstermeye çalışan kendi bedensel varlıkları ve tinselliğin konusu olan cinsel ya da toplumsal cinsiyet kimliklerine ya da etnisiteye bağlı ötekilikleri, sanatçıların kendi bedenlerini çalıştıkları bir laboratuvara dönüştürmelerine neden olmuştur. Eleanor Heartney 'Sanat ve Bugün' adlı çalışmasında, modern sonrası sanatçı için kendi bedeninin önemini şöyle ifade etmiştir,

Zaman zaman birey ve toplum arasındaki mücadelede bir muharebe alanına dönüşen beden, kendini sınamanın ve kendini keşfetmenin zemini işlevi de görebilir. Hiç bir özel masraf ya da uzmanlık gerektirmeyen bir sanat malzemesi olarak beden hayli demokratiktir; en uzak ve ekonomik bakımdan en mahrum bölgelerde bile sanatçının elinin altındadır. Bir konu olarak da bereketli ve rahatlıkla kullanılabilir (2008:238).

Morimura'nın çalışmasında olduğu gibi modern sonrası sanatta özne-nesne ve öteki kavramlarını 'beden' olgusu kapsamında ele alan ve bu bölümde incelediğimiz Jenny Saville'nin, Cindy Sherman'ın ve hatta Marlene Dumas, Andres Serrano ve Christian Boltanski'nin çalışmaları da bu bağlam ile ilişkilendirilmiştir. Sözgelimi feminist söylem içinde Saville'nin çalışmalarının büyük bir çoğunluğunu otoportreleri, Sherman'ın ise neredeyse tüm çalışmalarının kaynağını kendi ve kadın kimliğinin anlam bağlamları ve bedenin değişken fenomenlerinin meydana getirebileceği özne, nesne ve kimlik sorunsalı oluşturmuştur. Corbin ve diğerlerinin hazırladığı çalışmada Michaud'un dediği gibi,

(...) tıp, cerrahi ve genetik teknolojilerinin, ayrıca dijital teknolojilerin gelişmesi yeni hilelerin önünü açmıştır. (...) insan sonrası anlayışı, kimlik ve kendinden emin olma olgusu gibi konularda bilinenleri şüpheli hale getirmiş, krize sokmuş, feminist sanatçıların çalışmaları, eşcinsel sanatçıların katkıları, *queer* fikri de sarsıcı olmuştur (2013:356).

Marlene Dumas, yaşadığı toplumda bir öteki olarak yer alarak kendi bedeninin fenomenolojik kodları üzerinden otoportrelerinde ötekilik kavramını eleştirmiştir. Andres Serrano ise çalışmalarında, yaşadığı toplumun teolojik değer yargılarına eleştirel yaklaşımını beden bağlamında, modern sonrası sürecin eklektik sanat anlayışına bağlı olarak reklam-fotoğraf ilişkisine dayalı çalışmalarında nesnelleştirmiştir. Boltanski, geçmiş yaşamını şimdi ile buluşturarak kendi varlığını da nesnelleştirdiği çalışmalarında, bellek ve varlık olgularını ele almıştır. Antmen'in dediği gibi, "onlar, ötekini sergilerler, ama sergiledikleri, kendileridir" (2014:148). Dolayısıyla ele alınan bu sanatçıların çalışmaları, imgeyi ya da anlamı iletmek için iki boyutlu düzlemi (fotoğrafi ve ya resmi)

seçmiş olmalarına rağmen çalışmalarının nesnesi kendi beden imgeleri olması bağlamında bedenın bizatihi yer aldığı modern sonrası sanat içinde gelişim gösteren ‘beden sanatı’ ile ilişkilendirilebilir.

Son olarak, incelemeye alınan bu sanatçıların çalışmalarında kendi bedenleri ya da ötekinin bedeni sanatsal dil düzeyinde okunması gereken birer imgeye dönüşmüştür. Corbin ve diğerlerinin hazırladığı çalışmada Michaud’un belirttiği gibi,

İmgeler bizi bir anda çıplak bir hakikatle karşı karşıya bırakmaktadır, bu artık benimseyemez olduğumuz bir hakikattir, çünkü temsili yaratan sembolik ve metaforik anlam buharlaşmıştır. Beden bir bakıma kendiyile örtüşmektedir, öte yandan öznelleştirilmesi de nesnelleştirilmesi de mümkün değildir (2013:357).

Modern sonrası dönem içinde sanatta beden, ne özne ne de nesne olarak yer alamayan ve sadece kendinin anlam çeşitliliği ile örtüşen, ötekinin kendiyile ya da insanın kendisinin kendi hakikati ile yüzleşmesinde aradaki mesafeyi kaldıran bir zemine dönüşmüştür. Dolayısıyla ne nesnedir ne de özne ‘beden’ in kendisi konumundadır.

Modern sonrası sürecin tanımlanmasında sözünü ettiğimiz kapsamının müphemliği ve modernizmin tarihsel dizgeye karşı durması nedeniyle, özellikle 1980’den sonraki sanat anlayışında, modern süreçte olduğu gibi birbirini takip eden ya da devamı olan dizgeye dayalı sanatsal biçim ve üsluptan söz etmek mümkün olmamıştır. Bu nedenle alt başlıklar halinde çalışmaları incelenen sanatçıların çalışmaları, dönemsel bir üsluba dahil olmadıklarından tekil olarak konu ile ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Yine bu sanatçıların çalışmaları modern sonrası sürecin söylem yönüne tutunabildikleri ölçüde modern sonrası sürece dahil edilen postyapısalcı²⁴, toplumsal cinsiyet ve psikanaliz kuramlarının ele aldıkları beden ve tıne yönelik düşünceler ışığında incelenmiştir.

3.2.1. Bedenin Mahremiyeti: Marlene Dumas

1953 Güney Afrika (Cape Town yakınlarında Kuilsriver)’da doğan Marlene Dumas, 1975 yılında Cape Town Güzel Sanatlar Fakültesi’nden mezun olarak çalışmalarını halen Amsterdam, Netherlands’da sürdürmektedir. Dumas’nın sanat çalışmalarını geniş kapsamda boya resim, kolaj, baskıresim ve yerleştirmeler oluşturmaktadır ancak sanatçı son zamanlarda ağırlıklı olarak tuvale yağlıboya ve kağıda mürekkep tekniğinde çalışmalar

²⁴ Yapısalcılık sonrası teori olarak da bilinen ve yapısalcılığı sorunsallaştıran düşünce biçimi. Postyapısalcılıkta fenomenolojinin ve varoluşçu düşüncenin izlerini taşımaktadır. Dilbilim, Antropoloji, Psikanaliz, Sosyoloji gibi disiplinler bu düşünce içine aktarılmıştır.

üretmektedir. Dumas, özellikle çalışmalarında ideolojiler ile ilişkilendirilebilecek konular ile ilgilenmiştir. Bu izlekte eserleri tabulara meydan okuyan bir yapıya sahip olmuştur. Çoğu zaman tüm beden ile ilgilenen sanatçılar gibi kendi otobiyografisi üzerinden işler üretmiş olsa da sanatçının sanatının temelini doğrudan insan ve bedeni ile ilgili olan ırksal temelar, annelik, ölüm, şiddet, cinsellik, erotizm ve din temaları oluşturmuştur. Dumas bu konularla ilgilenen ressam kimliğinin yanında benzer konular üzerine argümanlar ortaya koyan yazar kimliği ile de dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır.

Duma'nın çalışmalarının merkezini tüm bu temaların birliğini meydana getiren beden oluşturmaktadır. Heartney'in sözünü ettiği gibi; "hep birlikte değerlendirildiğinde Dumas'nın resimleri, bedenin kaçınılmaz olarak siyasal ve toplumsal gerçekliklere sindiğini düşündürmektedir (2008:238). Bu bağlamda Dumas'ın çalışmalarında konuyla ilişkili olarak beden iki türde şekillendirilmiştir. İlkın yaşam ve ölüm konularını (yaşamı imleyen çocuk bedenleri ve ölümü imleyen yetişkin bedenleri) ele aldığı bedenin bütünsel yapısı, ikinci olarak ise sanatçının bedenin bir parçası olan 'yüz'ün ya da bir başka deyişle 'baş'ın beden ile kurduğu ilişkide, öznenin mahrem tinselliğine ulaşılabilceği düşüncesinden hareket ederek gerçekleştirdiği kendine özgü portre çalışmaları incelenmiştir.

Dumas'nın bedene olan ilgisi çoğunlukla sanatçının otobiyografisinin bütününden kaynaklanmıştır. Sözelimi Güney Afrika'da yaşayan bir beyaz olarak beyazlık ya da beyaz beden, Dumas'ın 1980'li yıllarda sıklıkla betimlediği bir konu olmuştur. Bu dönemde sanatçı çoğunlukla bedenin tinselliğine ait olan ırk ve öz-kimlik sorgulamaları üzerine durmuştur. Bu, sanatçı için içinde bulunduğu kaotik durumdan kurtulmanın bir yolu olarak görünmektedir. Tören'in belirttiği gibi, "Güney Afrika'nın 1980'leri, hem bir 'devrimci durum', hem de ırkçı (Apartheid) rejim ile karşıt güçlerin birbiri üzerinde egemenlik kuramadığı bir 'istikrarsız denge' dönemidir" (2013). 1980'lerin ortasındaki Güney Afrika'da beyaz Başkan Pieter William Botha, kendi kapitalist rejimini savunmak için ülkede yaşayan beyazları orduya çağırdığında ülkede bir ayaklanma meydana gelmiş ve ülkede yaşayan beyazların bir kısmı kendi geleceği ve güvenliğinden endişe duyduğundan ülkeyi terk etmiştir. Dumas'da bu durum karşısında daha sonraları ülkeyi terk ederek yaşamını Netherland'da sürdüren beyazların arasına katılmıştır. Çünkü Güney Afrika ırkçılığı süresince orada bulunmak, Güney Afrika'nın baskıcı rejiminin bir parçası olmak anlamına gelmektedir. Bu bağlamda sanatçının o yıllarda gerçekleştirdiği *Şeytan/Seviyesiz*

(Resim 3.2.1.1.) adlı otoportresi ve *Beyaz Hastalık* (Resim 3.2.1.2.) ile *Albino* (Resim 3.2.1.3.) adlı çalışmaları, onun ötekileştirilen kimlik olmasından duyduğu rahatsızlığın bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Boogerd'in değindiği gibi, "derinin ıstırabı beyaz Güney Afrika'da 'kara problem' olarak daha derin bir trajediye neden olmaktadır" (1999:44). 1988 yılında gerçekleştirdiği *Pamuk Prenses ve Kırık Kolu* (Resim 3.2.1.4.) adlı çalışması yaşamış olduğu bu sürecin izlerini taşımaktadır. Resimde kullanılan soğuk renkler ile ölü olarak betimlenen beyaz beden, etrafa saçılmış beyaz kadrajlı fotoğraflardan da anlaşılacağı üzere kırık kolu ile bir Polaroid fotoğraf makinesi tutmaktadır. Polaroid makine mekanizması itibariyle görüntüyü kadrajlarken bilgiyi kullanıcının kendi bilincindeki hali ile eş zamanlı olarak sunar. Bu bağlamda sanatçı Polaroid makineye benzer şekilde betimlediği resmin kadrajında hem kahraman, yaratıcı özne hem de dramın pasif bir objesi haline dönüşmüştür. Dumas burada beyaz bir Güney Afrikalı kadın olarak ötekileştirilmenin simgesel anlamlarını sorgulamaktadır.



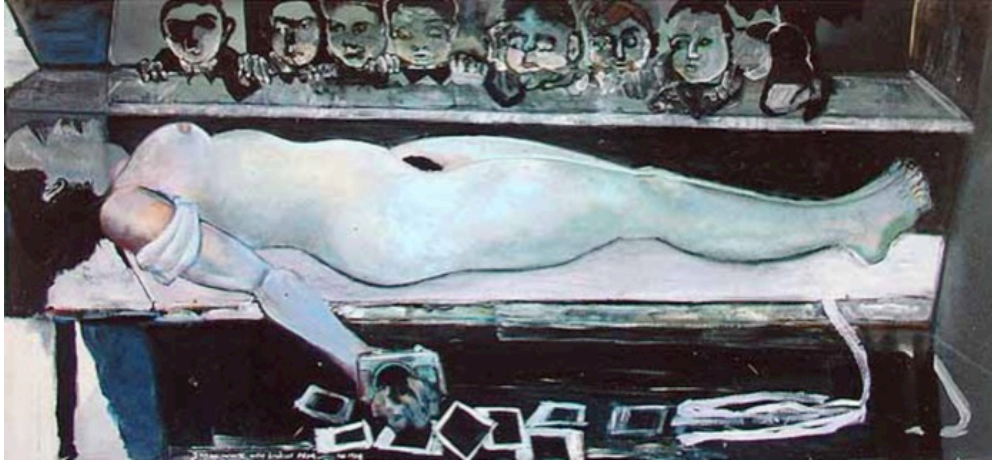
Resim 3.2.1.1. Marlene Dumas, *Şeytan/Seviyesiz*, 1984, Tuvalde Yağlı Boya, 125 x 105 cm



Resim 3.2.1.2. Marlene Dumas, *Albino*, 1985, Tuvale Yağılı Boya, 130 x 110 cm



Resim 3.2.1.3. Marlene Dumas, *Beyaz Hastalık*, 1985, Tuvale Yağılı Boya, 130 x 110 cm



Resim 3.2.1.4. Marlene Dumas, *Pamuk Prenses ve Kırık Kolu*, 1988, Tuvalet Yağlı Boya, 140 x 200 cm

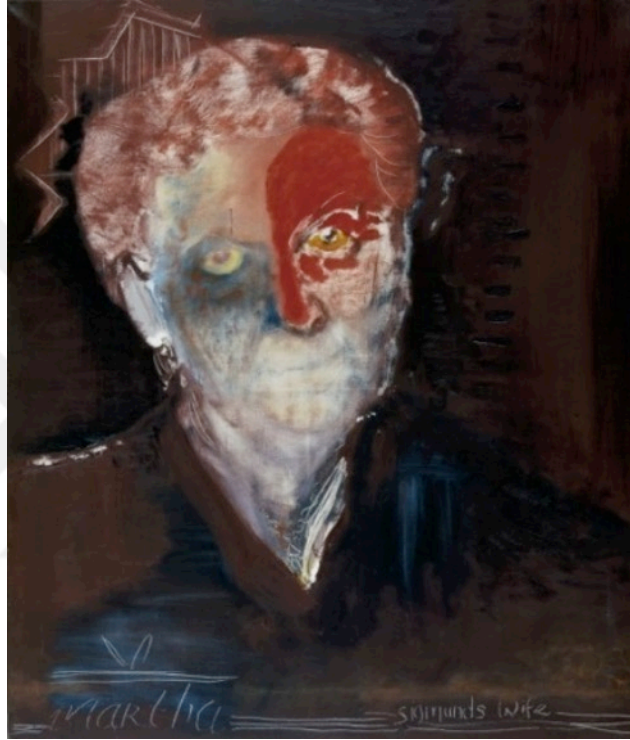
Bu sorgulama sanatçı için ırkçı olarak tanımlanmanın sorumluluğunu ve riskini üzerinde taşımaktadır. Butler'ın 'Bela Bedenler' adlı çalışmasında sözünü ettiği gibi, "anlamın öncülü olarak belirlenmiş beden her zaman *öncül* olarak *belirlenmiş* veya *anlamlandırılmıştır*. Bu anlamlandırma, kendi prosedürünün bir *sonucu* olarak bedeni üretir" (2014:47). Dolayısıyla bu anlamlandırma sürecinin sonucunda üretilen beden öznelleşerek bedel ödemek durumundadır ve öznellik bu bağlamda bir boyun eğmeyi ya da itaat etmeyi de beraberinde getirir. Dumas için bu itaat, öteki tarafından beyaz olarak anlamlandırılmak ile gerçekleşir. Bir diğer yaklaşım ile sanatçının betimlediği beyaz ölü beden ötekileştirilmiş ve dışlanmış bir bedendir. Aynı zamanda bir ruha sahip değildir. Tinselliğini ise sadece beyaz oluşunda gizlemektedir. Kristeva'nın 'Korkunun Güçleri' adlı çalışmasında belirttiği gibi,

Çürümüş, cansız, tamamıyla atık, canlı ve cansız arasında yeri olmayan unsur, geçiş kaynaşması, yaşamı simgeselle karıştırılan bir insanlığın ayrılmaz çiftine dönüşmüş beden: Kadavra, temel kirlenmedir. (...) kadavra, atık, geçiş maddesi, karışım anlamına gelse de, öncelikle tinselin, simgeselin ve kutsal yaşamın tersidir (2014:133-134).

Bu bağlamda sanatçının bu çalışmasında betimlediği beyaz beden, ötekileştirilmiş, ölümü ile tüm tinselliğini geride bırakmış, ayrımcılığın simgelendiği bir metaforuna dönüştürülmüştür.

Bu süreçten sonra Netharland'da yaşamaya başlayan sanatçının çalışmaları Güney Afrika'daki erken dönem çalışmalarından farklılık göstermeye başlamıştır. Bu çalışmalarında sanatçı, mahremiyet ve cinsel kimlik üzerine odaklanmaya başlayarak

modern sonrası süreçte bozuma uğrayan kimlik algısı üzerine ciddi sorgulamalara yönelmeye başlamıştır. Söz gelimi *Martha-Sigmund'un Karısı* adlı çalışması ile izleyicinin düşüncesinde cinsel kimlik sorgulamalarını tetiklemeyi amaçlamıştır (Resim 3.2.1.5.). İzleyici bu noktada Freud'un karısı olarak Martha'nın Freud'un cinsellik üzerine söylemlerinin ışığında toplumsal cinsiyet sorunsalında kendi cinsel kimliği ile nasıl başa çıkabildiği üzerine sorgulamada bulunmuştur.



Resim 3.2.1.5. Marlene Dumas, *Martha/Sigmund'un Karısı*, 1984, Tuvalde Yağlı Boya, 130 x 110 cm

Sanatçı özellikle Netharland'daki ilk yıllarında yüz ve portre geleneğinin estetik değerlerini kullanmayı ilgi odağı haline getirmeye başlamıştır. Dumas'nın bu çalışmalarının da temelini kimlik ve öncelenmiş kimlik kavramları oluşturmuştur. Sanatçının ileride daha ayrıntılı olarak ele alacağımız beden mahremiyeti konusuna olan ilgisi bu dönem çalışmalarında da gözlenmektedir. *Utangaçlık Serisi*'nde iç çamaşırına benzeyen mahrem kıyafetler içinde betimlediği çocuk bedenleri, utangaçlığın toplumsal cinsiyet söylemi içindeki belirlenimi konusunda izleyiciyi düşünmeye zorlamaktadır (Resim 3.2.1.6.).

Bu seride sanatçı çocuk bedeninin utangaçlığının nedenini beden önceden toplum tarafından belirlenen cinsel kimliğine yüklemektedir ve bu önceden belirlenmiş kimliğin

bedenin utangaç ifadesinde açığa vurarak izleyiciyi bedenin mahrem alanına müdahalede bulunmasını sağlayarak, utangaçlığın kaynağı haline dönüştürmektedir.



Resim 3.2.1.6. Marlene Dumas, *Utangaçlık Serisi: Schaammiesje*, 1990, Tuvale Yağlı Boya, 60 x 50 cm

Resmetmenin geleneksel yapısını kullanarak utangaçlık üzerine odaklanan Dumas, izleyici ile sanatın izleyiciye verebileceği rahatsızlık arasındaki samimiyetin sınırlarını zorlamaktadır. Bu bağlamda sanatçı portrenin estetik normlarını kullanarak izleyicinin gerçek insanların, gerçek portrelerini izlemelerini sağladığı söylenebilir. Bu sayede sanatçının çalışmalarında izleyicinin gerçek ile temsil arasında kurduğu bu samimiyet, izleyiciyi zorlayarak rahatsız edici bir boyuta ulaşmaktadır.

1990 yılında bir kız çocuğu sahibi olmasıyla çalışmalarının konusu değişkenlik göstermiştir. Bu yıllarda ele aldığı bir kaç hamile kadın temsili ile bedenin fiziksel değişkenliği ve annenin değişen kimliğine göndermede bulunmuştur. Yine benzer şekilde kendi otobiyografisinden yola çıkarak sanatçı, kız kardeşinin doğumundan iki yıl sonra 1989 yılında resimlemeye başladığı *İlk İnsanlar Serisi*'nde dört bebek bedenini yaşam ve ölüm ikilemi bağlamında betimlemiştir (Resim 3.2.1.7.).



Resim 3.2.1.7. Marlene Dumas, *İlk İnsanlar Serisi (I-IV)*, 1991, Tuvalle Yağlı Boya, 180 x 190 cm

Dumas'ın yorumunda bu bebek bedenleri, ölüm ile yaşamı aynı sınırdan birleştiren rahatsız edici bir hale dönüşmüştür. Çünkü bebek bedenleri yeni doğmuş izlenimi yaratırken aynı zamanda kullandığı soğuk renkler, açlıktan şişmiş karınları ve büyütürken belirgin hale getirdiği cinsel organları ile birer cesedi andırmaktadırlar. Buna ek olarak sanatçı bu bebekleri ürkütücü kılmak istercesine izleyici ile göz temasından kaçırarak bakışlarını farklı yönlerde sabitlemiştir. Ayrıca uzamsal olarak yatar pozisyonda olan bebek bedenleri dik olarak sergilendiğinden tuval yüzeyinde bir panoya tutturulmuş izlenimi yaratmaktadırlar. Dumas'ın bu çalışmasında ölüm ve yaşam konusu Ortaçağ ve Rönesans resimlerinde olduğu gibi ikonografik bir etki yaratmaktadır. Ancak bu ikonografi, sanatçının özgün renk ve doku kullanımı ile kişisel bir bakış açısını da meydana getirmektedir. Kullandığı renkler ve doku, temsil edileni yeniden canlandırmak için aynı kümede bulunması gereken elemanlar haline gelirken, kullandığı boyut ve temsil şekli metaforik anlamları da beraberinde getirmektedir. Bu sayede bedenin görünümü doğal ve biyolojik bir görünüm kazanırken, bedenin üzerine yüklediği temalar tıne işaret eden kavramsal ve sembolik birer ifadeye dönüşmektedir.

Dumas, yukarıda sözünü ettiğimiz gibi çalışmalarında 'mahrem' ve 'mahremiyet' olgusuna insan bedeni ile ulaşmayı amaçlamıştır. Dumas, bedenin dış dünya ile sınırında, teninde cereyan eden öznenin içsel alanına ait tinsel yaşamı açığa vurmak istemiştir. Öznenin mahrem alanı, Dumas'ın 'insan yüzü' çalışmalarında bedenin içine, 'gizil' olana karşılık gelmektedir. Ancak Yüksel'in işaret ettiği gibi mahremiyet en genel anlamda; "(...) kişilerin

yalnız başına kalabildikleri, istedikleri gibi düşünüp davranabildikleri, başkalarıyla hangi yer, zaman ve koşullarda ne ölçüde ilişki ve iletişim kuracaklarına bizzat kendilerinin karar verebildikleri bir alan ve bu alan üzerinde sahip olunan hakkı ifade eder” (2003:182). Bu bağlamda bir dizi halinde tamamladığı *Gözleri Bağlı* (Resim 3.2.1.8.) ve *İnsan Türü Serisi*’nin bir parçası olan *Gençler* (Resim 3.2.1.9.) adlı çalışmaları, betimlenen öznelerin sahip oldukları izole mahremiyetlerinin ifşası bağlamında dikkat çekicidir. Her iki seride insan yüzünün yakın planlarının bir dizisidir. Bu serilerde konu edilen ötekinin yüzü, mahrem anlamın konumlandırıldığı bir otantikliğe sahiptir. Sanatçı izleyicide ‘gerilim’ yaratabilmek için insan yüzünü bir metafor olarak kullanmıştır. Dizide ele alınan yüzlere dair her türlü alt yapı ortadan kaldırılarak, olduğundan büyük betimlenmiş ve ön plana taşınarak izole edilmişlerdir. Bu sayede yüzler çevrelerinden ve bağamlarından koparılmıştır. Dolayısıyla bu aşamada çevresinden ve bağlamından koparılan yüzü, beden bir parçası olan ‘baş’ olarak düşünmek daha anlamlı olacaktır. Deleuze’un iştret ettiği gibi beden; “bir başı vardır çünkü baş bedenin ayrılmaz bir parçasıdır. Hatta onun salt baştan ibaret olduğu söylenebilir. (...) Zira yüz, başı kaplayıp örten yapılaşmış bir organizasyondur, baş ise, uç noktayı oluştursa da, bedene bağlı bir uzuvdur” (2009:28). Dolayısıyla bedene bağlı bir uzuv olarak ‘baş’ın bedenin özneyle birleştiği ya da bir başka deyişle tin ile bedenin bütünlüğünün meydana geldiği yer olduğu söylenebilir. İzole alanlarında bağamlarından koparılan bu ‘baş’ların sunum şekli izleyicilerin onlara bakabilmesini sağlarken, onların izleyiciye bakabilmelerini engellemektedir. Bu dışarıdan içeriye bakış, ötekinin ya da ‘yabancı’nın tüm başı ile yüzleşme durumu, mahremiyetin içselliği konusunda izleyiciyi düşünmeye sevk etmektedir. Bu düşünme eylemi ötekinin izleyicinin benliğine olan yakınlığı nedeniyle, empatiye dayalı karmaşaya neden olmaktadır. Empatideki bu karmaşanın ise izleyicinin çalışmalara olan değişken mesafesinden kaynaklandığı söylenebilir.

Dumas her iki seride ve diğer tüm çalışmalarında da olduğu gibi canlı modeli kaynak olarak almamıştır. Sanatçının kaynağı gazete kupürleri ve dergilerden toplanmış fotoğraflardır. Bu sayede sanatçı kaynağa ne kadar bağlı kalsa da resimlerinde kaynak aldığı görsele getirdiği yorum ile bir anlamda kimlik ve temsiliğin zorluğu üzerine söylemde bulunmaktadır.



Resim 3.2.1.8. Marlene Dumas, *Gözleri Bağlı*, 2002, Kağıda Mürekkep, Her Biri: 47 x 36 cm



Resim 3.2.1.9. Marlene Dumas, *İnsan Türü Serisi: Gençler*, 2002-2005, Kağıda Mürekkep, Her Biri: 45 x 35 cm

Sanatçının *Gözü Bağlı* adlı çalışmasının kaynağını, 2000 yılı sonlarında Gazze Şeridi'nde başlayan İsrail ile Filistinliler arasındaki şiddetin arttığı ikinci Filistin ayaklanmasının o yıllara ait gazetelerde yayımlanan fotoğraflar oluşturmaktadır. Çalışmada bulunan yirmi

erkeğin on beşinin gözleri bağlanmış, bazısının başına çuval geçirilmiş, kimi aralarından dosdoğru izleyiciye bakıyorken kimi de kefene sarılı olarak 'ölü' halde betimlenmiştir. Bu betimde, ölüm ile yaşam arasındaki ince çizgide bazılarının halen yaşıyor, bazılarının açıkça ölmüş, bazılarının ise hapsedildiği ya da ölümün eşiğinde bir işkenceye maruz kaldıkları hissedilmektedir. Achille Mbembe ve Sarah Nuttall'ın Dumas'nın bu çalışmalarıyla ilgili 'İnsan Yüzü' adlı yazılarında değindikleri gibi, "dizi, gazete resimlerini hatırlatır ama Goya'nın savaşı bir felaket olarak resmettiği 'Savaşın Felaketleri' dizisine referanslar zerk edilmiştir, sonuçta gözü bağlı figürler bir atış mangasının önünde yalvarır" (2008:128). İzleyicinin bu temsil karşısındaki karmaşık zihni atış mangasının yerini almıştır. Sanatçı görselleştirdiği bu gözleri bağlı, görme yetisi engellenmiş 'baş' lar ile izleyiciyi temsil edilen kişilerin bulundukları duruma davet etmektedir. Dolayısıyla görmemenin görünmeyen yönü, izleyicideki mahrem alan gerilimini arttırmaktadır. Bu gerilim izleyicide, temsil edilen kişilerin bedeninin ötesindeki öznel yaşamları hakkında iz sürmeyi tetikler. Benzer şekilde *İnsan Türü* dizisinin bir parçası olan *Gençler*, on iki genç erkeğin yüzünü göstermektedir. Bu çalışmada da izleyici yüzlere yakından bakmaya zorlanmaktadır. Dolayısıyla izleyici bu kişilerin içsel yaşantılarına inmek zorunda bırakılmıştır. Bu sayede resimlere yaklaşıldıkça temsil edilen kişilerin kimlikleri, izleyicinin gözünde yabancılaşarak, anonimleşir. İzleyici, 'tanıma' eylemi ile bilmeye ulaşarak, mahrem olanı ortaya çıkarmaya çalışır. Bu sayede resim sadece ikonik bir işareti temsil etmekten çıkarak, tane dair bir gösterene dönüşmektedir. Resimde sunulan kaynağa özgü tema ve görüntünün birlikteliği, kaynağa benzerliği ile gerçek görüntüleri ikonik bağlamda refere etmektedir. Ancak her şeye rağmen izleyici tarafından kaynağı bilinmeyen bu görüntülerin sahipleri gerçek dünyada böyle görünmüyor olabilirler. Bu bağlamda denilebilir ki Dumas'nın bu çalışmalarındaki ikonik yapı, resimde var olan görüntüler ile gerçek dünya arasında bir bağ kurarak izleyicinin zihninde temsili özneleştirmesine neden olmaktadır. Bu özneleştirme 'baş' ların fizyonomik yapısı ile ilintili olarak değerlendirilmemelidir. Çünkü fizyonomi insan yüzünün biçim ve anlam özelliklerini kapsamaktadır oysa Dumas'nın bu 'baş' larında duygusal bir anlam temsil edilmemiştir. Slavoj Žižek 'İdeolojinin Yüce Nesnesi' adlı çalışmasında Hegel'in 'Tin'in Fenomenolojisi' adlı çalışmasının 'Tin Kemiktir' önermesini tartıştığı bölümde fizyonominin tinin temsilindeki başarısızlığından şöyle söz etmiştir,

Fizyonomi –(...)–hala dil düzeyine, anlamlandırıcı temsil düzeyine aittir: Belli bir bedensel unsur (bir jest, bir mimik) öznenin bedensel olamayan içini temsil eder, anlamlandırır. Fizyonominin nihai sonucu kesin başarısızlığıdır: Her anlamlandırıcı temsil özneye ‘ihanet eder’; açığa çıkarması gereken şeyi saptırır, deforme eder; öznenin ‘uygun’ bir göstereni yoktur. Fizyonomiden frenolojiye (iskelet-bilim) geçiş ise, düzeyi *temsil*’den *mevcudiyet*’e aktarmaya hizmet eder: jestlerin ve mimiklerin tersine, bir içi dışı vuran bir gösterge değildir; hiçbir şeyi temsil etmez; -eylemsizliği içinde-Tin’in dolaysız mevcudiyetidir (2011:220-221).

Buradan hareketle sanatçının bu çalışmalarının öznenin fizyonomik bir temsilinin ötesinde, bedenin bütünsel bir ifadesi olarak ‘baş’ın öznelleştirilmesi ile öznenin tinsel mevcudiyetinin birer yansıması oldukları söylenebilir. Buna ek olarak resimlerin dışavurumcu plastik yüzeyi, sanatçının sadece el hareketlerinin bir sonucu olarak değil bedensel varlığının bir kanıtı olarak da okunabilir. Bu okuma, resmin sanatçının bedensel varlığından hareketle onun duygularını da içeren bir görüntüye dönüşmesine neden olmaktadır. Bu nedenle bu resimlerin yüzeyi izleyici tarafından çalışmaların açılabilmesi için önemli bir yere sahiptir. Aynı zamanda sanatçının bu serilerinde kullandığı mürekkebin yüzeyde su ile dağılımı ve saydam tabakalaşan yapısının, başların sahiplerinin gerçek görüntülerinin de ötesinde öznenin özerk alanının açıldığı bir tinsel varoluşa işaret ettiği söylenebilir.

Sonuç olarak Marlene Dumas’ın retrospektifinde genel manada yer tutan beden temasını, kendi otobiyografisinin izleğinde, bedenin fiziksel gerçekliğine bağlı doğumdan ölüme kadar olan tüm tinsel değerlerini terör, şiddet ve korku; ırk ayrımı, cinsellik ve zihinsel bütünlüğün yitisi bağlamlarında ele aldığı söylenebilir.

3.2.2. Bedene Feminist Müdahale: Jenny Saville

1970 yılında İngiltere’nin Cambridge kentinde doğan Jenny Saville modern sonrası dönemde İngiliz okulunun yetiştirdiği en önemli sanatçılardandır. Saville’nin sanatının merkezini boya resim (pentür) oluşturur. Boyayı büyük boyutlu tuval resimlerinde öylesine etkili kullanır ki çalışmalarının temel sorunu olan ‘beden’ ve ‘et ’ temsilleri, maddesel gerçekliklerine olağanca yaklaşarak görsel-dokunsal bir yanılsama yaratırlar. Boya resimde göstermiş olduğu bu başarısı ile modern sonrası süreçte de boya resmin var olabileceğinin iddialı bir savunucusu haline gelen Saville, Donald Kuspit’in ‘Sanatın Sonu’ adlı çalışmasında listelediği ve ‘Yeni Eski Ustalar’ olarak tanımladığı sanatçılar arasında

yer almıştır. Kuspit'e göre modern sonrası süreçte Yeni Eski Ustalar şu özellikleri ile dikkat çekmektedirler,

Bu sanatçıların hepsi yetenekli, düşünsel yönleri ağır basan kişilerdir, işlerinde tam olarak usta, geleceği gören hümanistlerdir. Onlara göre dışavurumsal biçim, konuya ilişkin olarak düşünmenin bir yoludur. Onlar hem modern hem de geleneksel sanatı ayrıntısıyla bilirler. (...) Geçmişin gölgesi olan taklitçiler değildirler –sanatlarına model olarak onu almazlar; postmodernlerin yaptıkları gibi bu eski eserlerden mekanik kolaj çalışmalarında yararlanmazlar. Eski Ustaların sanatlarından ne kadar etkilenseler de onların üslubunu yapmacık bir şekilde kullanmazlar mükemmellik için olmasa da ilham almak için onlara yönelirler (2004:199-200).

Sanatın Modern dönemi sonrası süreci içinde modern anlayışın bile eski görüneceği bir ortamda Saville, klasik ve modern resim sanatını çağdaş yaklaşımları ile yaşatan sanatçılardan olmayı başarmıştır.

Glasgow Sanat Okulu'nda 1988 yılında sanat eğitimine başlayan Saville, öğrenimi sırasında altı aylık bir burs alarak bir süre eğitime Amerika'nın Ohio eyaletindeki Cincinatti Üniversitesi'nde devam etmiştir. 1992 yılında Glasgow Sanat Okulu'ndan mezun olan sanatçı mezuniyetinin ardından büyük ölçüde tanınırlığını sağlayan koleksiyoner Charles Saatchi ile 1994 yılına kadar bir anlaşma imzalamıştır. Sanatçının çalışmalarının izleği ve kariyeri için 1994 yılı önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu yılda New York'da plastik cerrah Dr. Barry Martin Weintrub'un yanında çalışmalarının konusu olan beden üzerine uzun gözlemler yapma fırsatı bulmuş ve aynı yıl Saatchi Gallery'de üçüncüsü düzenlenen 'Genç Britanyalı Sanatçılar' sergisinde bir çalışması sergilenmiştir. 'Genç Britanyalı Sanatçılar', sanatçı gurubu olarak çalışmalarında ne ulusal sanata ne de kendilerinden önceki sanatçıların yapıtlarına bağlı kalmışlardır. Bu nedenle 'Genç Britanyalı Sanatçılar' terimi, sadece gurup sanatçıları ve onların sanatsal çalışmalarını karşılamaktadır. Ancak Saville gurubun diğer üyelerinden farklı olarak pentür çalışmaları ile ayrı bir ilgiyi üzerinde toplamayı başarmıştır.

Saville'nin pentür çalışmalarında modern sonrası algıda bedenin incinebilirliği ve dışarıdan müdahale ile değiştirilebilirliği 'cinsiyet' ve 'kadın bedeni' bağlamlarında karşımıza çıkmaktadır. Sözgelimi erken dönem çalışmalarındaki obez kadın bedenlerinde bedene uygulanan tıbbi müdahalelerle modern sonrası süreçte bedenin değiştirilebilirliğine ve kadın bedeninin toplum içindeki rolüne dikkat çekmiştir. Buna bağlı olarak klasik resim

sanatı anlayışındaki kadın bedeni algısını da 'Rubenesk'²⁵ sayılabilecek bir yaklaşımla değişime uğratarak güzellik ve beğeni kavramlarını yeniden sorgulama eğilimi göstermiştir. Klasik resim sanatında çıplak kadın bedeni uzun yıllardır ince, zarif ve kanonik olarak betimlenmiştir oysa Saville kadın modelden bu beklenenlerin tersine bir tavır takınmıştır. Erkeğin cinsel bir obje olarak gördüğü kadın bedeninin biçimlendirilişini değiştirerek yüzyıllar boyunca öngörülen erkek fantezisinden kadın bedenini sıyırmaya çalışmıştır. Meger'in (2003:25) 'Jenny Saville ve İğrençliğin Feminist Estetiği' adlı yazısında belirttiği gibi, "Saville'nin çalışmaları geleneksel anlamda bedenin tüm güzel olmayan yanlarını betimleyerek güzellik hakkında varsayımlar sunma peşindedir"(2003:25). Saville'nin erken dönem resimlerinden biri olan *Desteklenmiş*, toplumsal cinsiyet kavramlarının içine gömülü olduğu ve belki de Saville'nin çalışmalarını feminist söylemin içine gerçekten koyan çalışmalarından biri olmuştur (Resim 3.2.2.1.).



Resim 3.2.2.1. Jenny Saville, *Desteklenmiş*, 1992, Tuvalde Yağlı Boya, 213,5 x 183 cm

Bu çalışma uzun ama dar bir tabure üstünde dengede oturmuş ve tuhaf, büyütülmüş bir Saville otoportresidir. Bu bedenin tümünü gerginlik kaplamıştır ve elleri ile bacaklarını

²⁵ Flemenk ressam Peter Paul Rubens'in resimlerinde betimlediği şişman kadın bedenlerini refere eden sanatsal biçim için kullanılan terim.

sıkıca kavrayarak başını geriye doğru çekerken bakışlarını izleyiciye yöneltir. Sanatçı resmin tüm yüzeyine Holmes'in belirttiği gibi feminist yazar Luce Irigaray'ın şu sözlerini yazmıştır; "eğer yüzyıllardır erkeklerin konuştuğu gibi konuşmaya devam edecek olursak biri birimizi yine başarısız kılacağız" (2003:146).

Bu mesaj bir anlamda zamanla kadın bedenini saran eril dile karşı yeni bir dile ihtiyaç olduğunun çağrısı niteliğindedir. Mesajın ters yönde yazılması izleyicide bir yansıma etkisi yaratarak, beden ile izleyicinin gerçek alanı arasında bir ayrıma neden olmaktadır. Bu ayrım resimde betimlenen bedenin resmin boşluğu içinde tecridine neden olmaktadır. Fallus söylemlerine dayalı bir toplum yapısı içerisinde kendine mesafe koyan gergin kadın bedeni, ihtiyaç duyduğu dili üretmeye bireysel bir ortam sağlar gibidir. Bu bağlamda Saville, kadının toplumdaki yerini yeniden belirlemek için betimlediği kadın bedenine feminen bir söylem alan yaratmıştır.

Üçüncü Genç Britanyalı Sanatçılar sergisinde sergilenen çalışması da *Desteklenmiş* adlı çalışmasıyla benzerlikler taşır. *Plan* adlı bu çalışması şişman bir kadın bedenini gösterir (Resim 3.2.2.2.).



Resim 3.2.2.2. Jenny Saville, *Plan*, 1993, Tuvale Yağlı Boya, 274 x 213,5 cm

Sanatçı, şişman bedenin üzerinde betimlediği yağ aldırma ameliyatı işaretleri ile kadın bedeninin topografik bir planını çıkarmış gibidir. Çabuklu'nun (2004:146) belirttiği gibi,

1980'li yıllar diyet ürünlerinin ve programlarının yanı sıra egzersiz aletlerinin, estetik cerrahinin, *fitness* salonlarının, *jogging*'in popülerlik kazandığı yıllardır. Modern sonrası toplum *light* yiyecek ve içeceklerin, yemeye ilişkin öz disiplinin önem kazandığı bir toplumdur. Din, iş, okul, kışla gibi kamusal kontrol araçlarının, ailenin disipliner güçlerinin zayıfladığı bu toplumda diyet söylemi özelleştirilmiş bir disiplinin, öz kontrolün bir aracı olarak işlev görmektedir.

Dolayısıyla modern sonrası toplumda öz kontrol toplumun dayattığı önemli bir olgu haline gelirken, bireyin kendi bedenini tanıması ise bu durumun ön koşulu halini almıştır. Bu bağlamda yağ aldırma işlemi izleri aynı zamanda bedenin keşfi ile ilgilidir. Bu keşif, kadının kendi bedeni ile barışık olması gerektiği düşüncesini akla getirir. Saville yağ aldırma işlemi ile ilgili olarak David Sylvester ile yaptığı söyleşisinde şunları söylemiştir, “(...) gidip yaptırmak için bazı riskleri göz önünde bulundurmak gerekir ancak bazı insanlar bunun bedenine yapılan sevgi dolu bir dokunuş olarak görüyor” (Sylvester,1994). Çalışmasında model kullanmış olmasına rağmen temsilin yüzü yine sanatçıya aittir. Saville tıpkı Francis Bacon gibi çalışmalarında otoportre ilgisini çoğunlukla barındırmıştır ancak bu ilgi daha çok sanatçının feminen tavrı ile ilişki içerisinde olmuştur. Sanatçı *Plan*'da bedeni bir baskül göstergesinin bulunduğu açıdan resmetmiş ancak gözleri izleyici ile temas halinde olacak şekilde kurgulamıştır. Bu bakış açısıyla ölçüsünü abartabildiği kalça genişliğine vurgu yapmak ister gibidir. Genişlemiş kalça ve az sonra gerçekleşecek yağ aldırma işlemi izleri ile izleyiciyi ideal olarak biçimlendirilmiş medyatik kadın bedeni arsında bir kıyaslamaya itmiştir. Yine benzer şekilde *İz* adlı çalışmasında da şişman kadın bedenini konu alır ancak bu kez kadın bedeni üzerindeki izler gündelik hayatın izleridir (Resim 3.2.2.3.). Sanatçı sıkı bir elastik durumun, rahatsız edici iç çamaşır kemerlerinin hafif benekli kadın teninde bıraktığı izlere izleyicinin dikkatini çekmek istemiştir. Kendi bedenimizde de rastlayabileceğimiz bu gibi benzer izlerle bir aşinalık bulunuyor olsa bile Saville, seçtiği mor renk skalası ile büyük oranda izlerin bedende bıraktığı acı hissini izleyiciye duyumsatmaya çalışmıştır. Ayrıca bu acı hissi bedeni daraltan kadraj seçimi ile de desteklenmiştir. Bu çalışma bu bağlamda modern sonrası kadının büründürüldüğü toplumsal cinsiyet ve kimlik söylemi ile ilişkilendirilebilir.



Resim 3.2.2.3. Jenny Saville, *İz*, 1993-1994, Tuvalet Yağlı Boya, 213,5 x 165 cm

Mackenzie'nin dediği gibi, "bireycilik güzelliğin içinde olabilir. Bir sivilce ya da yara izi varsa ve bunu resmettiğinizde bu bir anlamda güzellik olabilir. Bu kimliğinizin bir parçasıdır"(Mackenzie,2005). Sanatçı her iki çalışmada kadının kendi bedeninin gerçekte olduğu gibi görmediğini göstererek modern'in ideal beden normlarına göndermede bulunur. Sanatçı yine *Strateji- Güneyden Yüz, Önden Yüz, Kuzeyden Yüz* adlı çalışmasını altı metre genişliğinde ve üç metre yüksekliğinde triptik olarak kurgulamış ve üç aynı kadın bedeninin üç ayrı abartılı açıda betimleyerek inkar edilemez bir obez beden formunu görselleştirmiştir (Resim 3.2.2.4.). Yine gözlerin izleyiciye dikilmesi ile bedenlerin abartılı matematiksel perspektifin izleyici ile kurduğu mesafeye duyumsal bir mesafe daha ekleyerek çalışmayı anıtsal bir boyuta taşımıştır.

Yukarıda incelediğimiz çalışmalarda dikkati çeken bir diğer unsur ise bedeni saran 'deri' temasıdır. Derinin depolama işlemi (örneğin yağları) biyolojik bir olay olarak değerlendirilirken yaşama ait izleri gösteriyor olması ise belleğin depolama işlemi ile benzer tutulabilir.



Resim 3.2.2.4. Jenny Saville, *Strateji- Güneyden Yüz, Önden Yüz, Kuzeyden Yüz*, 1993-1994, Tuvalet Yağlı Boya, 274 x 640 cm

Bu benzerlikten Didier Anzieu kendi kavramı olan ‘deri-ben’ i tartıştığı çalışmasında şöyle söz etmiştir, “(...) derinin, bedenin tüm organlarındakinden daha geniş bir yüzeye ve daha büyük bir ağırlığa sahip olduğu olgusuna, benin, ruhsal aygıtın toplamını sarma ve işleyişinde en büyük ağırlığa sahip olma iddiasının karşılık düştüğü söylenebilir” (2005:152). Dolayısıyla Anzieu’nun sözünü ettiği gibi deri, tıpkı bellek gibi, tinsel bir olgu olan ben’i sarıp onun bir belirleyicisi haline gelmektedir. Bu bağlamda Saville’nin betimlediği kadın bedenleri ‘ben’ olgusuna bağlı refere ettiği cinsiyet ve kimlik kavramları çerçevesinde özneye dair tinselliğin gösterenleri haline dönüşmüşlerdir.

Saville’nin beden üzerine kalıplaşmış düşüncelere eleştirel yaklaşımı sadece kadın bedenin kapsamamaktadır. Saville’nin çalışmalarında transseksüel (transgender)²⁶ kavramı önemli bir yere sahip olmuştur. Kadın bedeninde, dişi genital organa sahip erkek ya da tam tersi bir kimlik sorgulaması, hatta cinsel kimlik sorgulaması basit, doğal ya da biyolojik bir sorgulamanın ötesinde kurgulanmıştır. Bu çalışmalarda ilkin cinsel kimlik ve cinsiyet

²⁶ Transgender (transseksüel): Kendisini karşı cinsten biri olarak tanımlayan kişidir. Hem erkek hem de kadın için geçerlidir. Kişi erkek olduğu halde kadın olmayı isteyebilir. Ancak transseksüel, daha çok ruhsal eğilimler için belirleyici bir kelimedir. Kişinin davranışlarından çok iç dünyasında kendisini karşı cinsten biri gibi görmesi, hissetmesidir. Transseksüellik cinsiyete dair kimliği ifade eder, bireylerin cinsel yönelimi ile ilgisi yoktur. Transseksüel bir birey, heteroseksüel, biseksüel ya da eşcinsel olabilir. (Kaos GL Derneği. Sıkça Sorulan Sorular. Ayrıntı Basımevi, Ankara, s.9)

kimliğinin karmaşıklığı olguları göze çarpar. Zehra Y. Dökmen'in 'Toplumsal Cinsiyet ve Sosyal Psikoloji' adlı çalışmasında tanımladığı gibi, "(...) cinsiyet kimliği kişinin kendini kişilik ve davranış olarak belli bir cinsiyette hissetmesi ve ona göre davranmasıdır. Cinsel kimlik ise, daha çok tercih edilen cinsel yönelimi ifade etmek üzere kullanılır (...)" (2014:27). Bu tanımlamadan anlaşılacağı üzere cinsiyet kimliği, toplum tarafından belirlenen bedenin morfolojisi²⁷ ile ilgili iken cinsel kimlik öznenin tinsel/psikolojik alanına ait bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Butler (2014:96-97), cinsiyet kimliğinin toplumsal tahakkümün altında belirleniminin yetersiz kalabildiği modern sonrası süreçte bedenin cinsel imgeleminin değişkenliğinden şöyle söz etmiştir,

Eğer yasaklar bir anlamda yansıtılmış morfolojileri tesis ediyorlarsa, bu yasakların koşullarını yeniden biçimlendirmek değişken izdüşümlerin, beden yüzeylerini tanımlamanın ve teatrelleştirmenin değişken yollarının olasılığını gösterir. (...) Ancak tamda yasaklar her zaman 'çalışmadığı' için, yani toplumsal ideale tamamen uyan uslu bedenleri her zaman üretmedikleri için, konvansiyonel heteroseksüel kutuplulukları imlemeyen beden yüzeylerini tanımlayabilirler. Dolayısıyla, bu değişken beden yüzeyleri ya da bedensel egolar artık herhangi bir anatomiye uygun bir şekilde ait olmayan özellikler için bir nakil sahası haline gelebilirler.

Erkek ya da kadın bedeni ve bunlara ait cinsel gösterenlerin değişkenliğine olan eleştirisi Saville'nin çalışmalarında gözlenmektedir. *Matrix* (Resim 3.2.2.5.) ve *Geçiş* (Resim 3.2.2.6.) gibi resimleri transseksüellerin bedenlerine yansıyan cinsel kimliklerini tüm çıplaklığı ile gözler önüne serer. Resimlerin isimlerinin seçimi de bu nokta da dikkat çekicidir. Sözelimi *Geçiş* açıkça 'geçiş'e işaret ederek cinsel kimliğin değiştirilme sürecindeki acıları imler. *Matrix* ise kelime olarak 'matter (mother)' ile aynı kökten gelmektedir. Matter-madde kadına karşılık gelirken material-malzeme ise erkeğe karşılık gelerek yaratımın kombinasyonuna bir gönderme olarak değerlendirilebilir. *Matrix* her şeyden önce bir erdişi olan Del La Grace Volcano'nun portresidir. De La Grace, bedenini kadından erkeğe değiştirmek için üç yılını harcamış ve bunun bir buçuk yılını testosteron hormonu alarak geçirmiştir. Erkek gibi görünmesine rağmen kadın olduğunu göstermek için genital bölgesini gösterecek şekilde bacakları açık olarak uzanmaktadır. Saville, La Grace'nin bedenindeki değişikliğe rağmen onu rahat bir pozisyonda betimlemek istemiştir. Bazı alanları renkli boyamış olmasına karşın tüm resimlerinde olduğu gibi resmin genelini 'ten' rengine boyamıştır. Ancak bedenin özellikle genital bölgesine

²⁷ Morfoloji, biyolojik bağlamda bir organizmanın ya da organizma bütünüünün biçimini inceleyen bilim dalı.

izleyicinin odaklanması için bu bölgede küçük parlak kırmızılar kullanmıştır. Ayrıca Saville, La Grace'in bedenini derinlik açısından genital bölgesi izleyiciye en yakın olacak şekilde başarılı bir şekilde kurgulamıştır.



Resim 3.2.2.5. Jenny Saville, *Matrix*, 1999, Tuvale Yağlı Boya, 213,4 × 304,8 cm



Resim 3.2.2.6. Jenny Saville, *Geçiş*, 2004, Tuvale Yağlı Boya, 336 × 290 cm

Resmin ön bölgesindeki kadın bedeni ile perspektifin odağında betimlenen dövmeli kol ve erkek portresi bir kontrast halindedir. Resmin hem kendisi hem de ismi 'Bedenin Dünyevileşmesi: Gerçekçi Beden Temsilinde Tin' konusunu irdelerken sözünü ettiğimiz Courbet'nin *Dünyanın Kaynağı* adlı resmini anımsatmaktadır. Ancak burada erkek ve kadın ya da başka bir deyişle 'yaratan' ve 'yaratılan' bir bedende temsil edilmiştir. Bedenin gerçekliği bireyin yaratıcı kişiliğine göndermede bulunur. Bu bağlamda modern sonrası dönemde bireyin kimliği onun değiştirebileceği ve şekil verebileceği bir şey haline dönüşmüştür. Dolayısıyla bireyin hem yaratılan hem de kendinin yaratıcısı olması yadsınamaz bir durumdur. Asıl sorun müdahale edilen şeyin cerrahi yollarla değiştirilen beden mi yoksa buna tesir eden kimlik mi olduğudur. Resimsel temsile net bir referans bulmak tabii ki oldukça zordur örneğin 'melez' kavramı pratik olarak bir çok unsurun birleştirilmesini de içerir. Sözelimi sanatçının bedenin melez hallerini araştırmaya başladığı yıllara denk gelen *Melez* adlı çalışmasında bu açıkça görülebilir. Sanatçı bu çalışmasında farklı bedenlere ait parçaları bir bütün oluşturacak şekilde birleştirmiştir (Resim 3.2.2.7.).



Resim 3.2.2.7. Jenny Saville, *Melez*, 1997, Tuvalet Yağlı Boya, 274,3 x 213,4 cm

Melez, Türk Dil Kurumunun hazırladığı Büyük Türkçe Sözlüğe göre “değişik ırkta ana babadan doğmuş olan (kimse)” olarak tanımlanmıştır. Aynı zamanda melezlik insanlar arasındaki ilişkilerin yaygınlaşması sonucu modern sonrası süreçte gittikçe yaygınlaşan bir durumdur. Ancak sanatçının melezlikte aradığı şey ırksal bir karışımdan daha ötededir. Sanatçının Simon Schama ile yaptığı görüşmede belirttiği gibi,

Travestilik ile cinsiyetler arası bir beden arıyorum. Bu fikri biraz olsun *Matrix*’de keşfettim. Değişken cinsiyet fikri sabit değildir. Birlikte çalıştığım travestinin normal bir penisi, silikon göğüsleri vardır. Otuz ya da kırk yıl önce böyle bir beden var olamazdı bu nedenle bedenin güncel yapılandırma biçimlerini arıyordum. Cinsiyetler arasında geçişi görselleştirecek bir resim yapmak istiyordum, bir tür cinsiyet manzarası. Penis ile başlayan sonrasında karına ve göğüslere ve sonunda başa kadar. Gözleri ve dudakları olabildiğince baştan çıkarıcı olarak ifade etmek istedim ve böylece tüm bu etin etrafında gözlere odaklanılmasını istedim. (Simon Schama’nın Jenny Saville söyleşisi,2014).

Bu bağlamda bu resimlerde melezlik, yalnızca tanımıyla sınırlı olmadığı gibi sadece iki cinsin birleştirilmesi olarak da değerlendirilmemelidir. Aynı zamanda eril kaynaklı sanatın doğasının kadın bir sanatçı olarak Saville’nin yaratıcılığından erkek egemen jenerasyonuna geçişi ya da bir başka deyişle geçmişin ve şimdinin bir birleşimi olarak değerlendirilebilir. Francesca’nın belirttiği gibi;

Eğer sanat kusursuz form yaratmak için varsa cerrahide deforme olmuş bedenleri normal hale dönüştürmek için vardır ve cinsiyet değişikliği de bir bedeni (ve kimliği) stabil duruma getirmenin bir yoludur, bu kararsız, kaotik ve karmaşık bir ilişkidir. (Francesca, 2010).

Saville yine benzer şekilde *Tire* adlı çalışmasında bedenın genetik ‘ucubeliği’ ile izleyicinin bedenini kıyaslamaya sokarak, bedenın görünen normları konusunda izleyicide bir şok etkisi yaratmayı amaçlamıştır (Resim 3.2.2.8.). *Tire*, biri kendine diğeri kardeşine ait portrelerden oluşan, yapışık ikiz görünümünde, iki başlı bir kadın bedeninin görselleştirilmesidir. *Tire*, kelimenin anlamı resme yüklenmez ise aslında tıpkı *Melez* resminde olduğu gibi bir birleşimi ifade etmektedir. Bu anlamda resim, ‘tire’ kelimesinin hem birleştirici hem de ayırıcı anlamlarının her ikisini de barındırır. Sanatçı modellerin her ikisini de bir omuzlarından birleştirilerek iki başlı bir kadın izlenimi yaratmıştır. Kelimenin hem bağlayan hem de ayıran ikili anlamını iki başlı bir kadın bedeni ile birleştirmiştir.



Resim 3.2.2.8. Jenny Saville, *Tire*, 1999, Tuvale Yağlı Boya, 275 x 365 cm

Bu çalışma bir anlamda bir kelime, iki anlam, bir beden, iki baş kurgusudur. Yüzler şişmiş dudaklar ise kanlı gibi betimlenerek yüzde ve tende kullandığı ufak parlak kırmızılar ile kana ve mukozaya işaret ederek bir yeni doğmuş izlenimi yaratmak istemiş gibidir. Ayrıca yüzlerin biri birine yakınlıklarından duydukları rahatsızlık da hissedilebilmektedir. Bu çalışma ile ilgili olarak sanatçının kız kardeşi ile kendini bir bedende birleştirmiş olması ile kız kardeşi ile kurduğu fiziksel ve duygusal bağın imasına kadar varılabilir. Ancak bu ‘melez’ ve ‘ucube’ beden, her şeyden önce norm dışı beden fenomeninin yarattığı tedirginliğe bağlı olarak izleyicide sınırlanamayan bir endişeye neden olmaktadır. Buradan hareketle bu endişenin kaynağını Merlaeu-Ponty’nin ‘bedenin gölgesi’ ve izleyici açısından başkasının bedeninde kendi bedenini ‘algılama’ bağlamında arayabiliriz. Dilthey anlama ve alımlama olarak ‘algılama’ yı şöyle değerlendirmiştir, “her şeyden önce biz bir diğer kişinin, bir yabancı halin anlaşılmasını bir analogik çıkarımla sağlayabiliriz. Bu çıkarım, *dışsal/fiziksel* olandan *benzerlik* yoluyla *içsel* olana giden bir çıkarımdır” (2011:39). Sanatçının yapmak istediği şey bir ‘yapışık ikiz’ temsili olsa da bu temsilin gündelik hayat ile olan ilişkisi oldukça sıkıdır. Dolayısıyla ‘tire’ gündelik hayatta sıkça karşılaşmadığımız bir ucube beden fenomeni sunuyor olsa da böylesi bir bedenin varlığı normal bir beden için endişenin kaynaklarından biri olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda *Tire*’nin ucube beden göstereni üzerinden, izleyicinin durağan normlara sahip bedeni arasında

kıyaslamaya gitmesine neden olarak, izleyicide bir gerilim yarattığı söylenebilir. Bu beden kıyaslama eylemi, 'tire'nin izleyicide yarattığı endişenin temel kaynaklarından bir olarak değerlendirilebilir. Acent, alışıldık bir oluşa sahip izleyici bedeninin ikiz beden karşısındaki fenomenolojik tutumunu şöyle açıklamıştır,

Hepimizin uzamsal özerklik, başkasından ayırt edilme vasıtası olarak beden kenarlarının sınırı üzerinde temellenen bir bireysellik fikri vardır: Ancak ikiz ucubelerin varlığı bu konuda kaygı verir (...) Gelgelelim ruhsal olarak ayrı olan bu iki kardeşin birbirleri olmadan fiziksel açıdan da biricik olmadıkları açıktır. Kendi bireysellikleri yoktur, ama bölünmez bir yapıdan oluşan bir ikilikleri yani bir *bireysellikleri* vardır. Alışıldık beden imgemizi bir kenara koyarak bunları organik ve hayati bakış açısından tek bir büyük beden olarak görmemiz gerek. İki yüzü olan bütün ucubeler, bireylerarası kaynaşma veya ikiye bölünme izlenimi yaratırlar, ancak bu, gündelik ruhsal yaşantımızda bilinmedik bir izlenim olmaktan uzaktır. Algılanan gerçeklik, temsil edilmesi güç olan bir kaygıyı biçime büründürür ve bunun sonucunda kendisi yaşanmış bir gerçekliğin yansıması haline gelir (...). (2006:115-119).

Bu bağlamda Saville'nin *Tire* adlı çalışmasının, temsil edilen ucube ya da 'grotesk' beden algısının gerçekliği ve derinin beden bütünlüğünü bozan yaralanma/delinme gerçekliğinin süje algısındaki beden imgelemine tinsel bağlamda karşılaştırarak aradaki gerilimi arttırdığı söylenebilir.

Saville, hastanedeki narkoz ya da tedavi halindeki hasta beden betimleri ile modern sonrası beden incinebilirliğine göndermede bulunmuştur. Bu çalışmaları önceki çalışmaları ile bağlantılı olmasına rağmen metaforik bağlamları nedeniyle renk skalasında değişiklik göstermiştir. Örneğin *Ters Yüz* adlı çalışmasında sanatçıya özgü alışlageldik ten rengi tonalitesini kullanmak yerine tenin iç yüzüne 'kan' ve 'et' e işaret edencesine çarpıcı kırmızı ve kahverengi tonları kullanmıştır (Resim 3.2.2.9.). Çalışmasının isminden de anlaşılacağı üzere yaratmak istediği 'zıt'lık, kullanmış olduğu soğuk renklerin deriyi ölü bir doku olarak göstermesi ile kanamaya işaret eden parlak kırmızılardan yarattığı canlılık arasında da gözlemlenebilir. Çalışmasında kurguladığı bu pratiğin zıtlığı aynı zamanda ölüm ile yaşam arasındaki ince karşıtlığa da işaret etmektedir. Bu durum resmin izleyici üzerindeki gerilimini artırır. Genel anlamda kullandığı renklerin uygulanışı bedeni etten örülmüş bir yamalar yığını haline dönüştürürken, aynı zamanda geleneksel portre anlayışının hiç uğraşmadığı gibi tenin yüzeyinden çok altı ile uğraştığının bir göstergesi haline dönüşmüştür.



Resim 3.2.2.9. Jenny Saville, *Ters Yüz*, 2002-2003, Tuvalle Yağlı Boya, 274,3 x 213,4 cm

Sanatçı burada kendi yüzünden duyumsadığı şeyi değişikliğe uğratarak, bedeninin derisini daha geçirgen hale getirip bedenin içine dair ip uçları arama eğiliminde olmuştur. Böylece sanatçı kendi yüzünün gerçekliğini açığa vurabilmiştir. Bu çalışmasında odak nokta ağızdır. Tükürüğünü tutamayan abartılı büyük ağız parlak ya da ıslak betimleyerek izleyiciyi bu yarıktan bedeninin içine doğru davet eder. Başını yerleştirdiği ayna gibi yansıtıcı yüzey ise başın bir kısmının yarım yansımalarını sunarak yine gerçeklik ve varoluş kavramları üzerine sorgulamada bulunur. Parlak zeminin yanılsamalı etkisi ile ilgili olarak Mackenzie şunları söylemiştir, “(...) baş bir ayna üzerine yerleştirilerek yüzün bir yanının yansıması gösterilmiştir, sanatçı artık bu noktadan sonra seçtiği konuya değil kendine gözlerini diker” (2005). Her şeyden önce bu çalışma sanatçının otoportresini kapsıyor olmasına ve sanatçının iç dünyasının bir dışavurumu olarak okunabilir olmasına karşın büyük oranda modern sonrası insanın yaşam ve ölüme getirdiği yeni anlamıyla ilişkilendirilebilir. Çabuklu’nun sözünü ettiği gibi;

Bireysel, özel hayatın önem kazanmasına paralel olarak sigara, stres, yüksek yağ oranlı besinler vb. ile ilişkilendirilen ‘yaşam tarzı hastalıkları’ yaygınlaştı. Modernlikten farklı olarak modern sonrası süreçte iyileşmenin ‘tinsel boyutuna’ olan vurgu arttı, çarenin içeriden geleceğine dair *New Age* söylemleri güç kazandı. Öte yandan hazzı, tatmine, hayattan zevk almaya, hıza yönelik onca gösterge bombardımanına karşın modern sonrası toplumda depresyon, içe kapanma, apati, kayıtsızlık, bıkkınlık öz tahribat eğilimleri arttı (2004:111).

Bu sayede Saville'nin özellikle hastanede narkoz altında ya da tedavi altında betimlediği bedenleri, modern sonrası bireyin karşılaştığı bedensel ve ruhsal hastalıklarla biçimlendirdiği kaotik kimlik bunalımının, yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgideki varlığına bir gönderme olarak okunabilir. Bu bağlamda Saville özellikle *Ters Yüz* gibi çalışmalarında betimlediği portrelerle yüzünü tanımakta zorluk çeken modern sonrası bireyin kimliğine göndermede bulunur. Gerçekten de bu portrelerindeki serbest boya kullanımı ile teni parçalayıp altında yer alan tinsel varlıkla ilgilenilmesi gerektiğine işaret ederken, bir yanda da yüzü tanınmaz bir hale getirerek yaratılan sahte ben'e göndermede bulunur.

Sonuç olarak Saville'nin çalışmalarında genel anlamda bedenin modern sonrası medya ve toplum göstergelerindeki ideal sunumları ve bedenin gerçekliği ile biri birinden keskin bir çizgi ile ayrılan yanlarını ortaya koymaya çalıştığı söylenebilir. Aynı zamanda Saville'nin bedeni bir temsil olarak izleyiciye sunmak yerine kendini keşfin bir aracı olarak sanatında kullandığı söylenebilir. Meager'in (2003:25) dediği gibi, "Saville'nin çalışmalarının başarısının sırrı estetiğin güzellik uygulamalarına bağlı değildir" aksine "iğrenç olarak kendini deneyimlemesi" ile ilgilidir. Bu nedenle Saville resimlerinde bedene tinsel değerler yükleyerek nesneden özneye dönüştürme çabası içersinde olmuştur. Ancak bedene yüklediği bu tinsel değerler tam da modern sonrası insanın peşinde koştuğu varlık arayışının bir sonucu olarak kimliksizleşen birer 'et' yığını haline dönüşmektedirler. Hartney'in (2008:225) Saville ile ilgili görüşünde belirttiği gibi, "(...) Saville'nin resimlerindeki kişiler, (...) bireysellikten yoksundur ve genellikle insanlıklarını kaybetmenin eşiğinde görünürler". Dolayısıyla Saville, modern sonrası sanatçı tipinin göstermiş olduğu gibi çalışmalarının temelini bir teori üzerine kurmaktadır. Bu bağlamda Saville resmi teorisini açıklamak için bir araç olarak kullanırken, teorisinin malzemesini beden ve bedene dair tinsel olgular oluşturmaktadır. Mehmet Yılmaz'ın (2006:371) dediği gibi, "Saville'in, sanat tarihindeki geleneksel çıplak figür ressamlarından ziyade, beden konusuna eleştirel bir açıdan yaklaşan Abramoviç²⁸ ve benzerleriyle akraba olduğu söylenebilir".

²⁸ Marina Abramoviç 1946 doğumlu Sırp asıllı performans sanatçısı. Abramoviç, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan performans sanatının önemli temsilcilerindendir. Abramoviç'in performansları en genel anlamda bedenin sınırlarını, zihnin imkanlarıyla zorlayarak deneyimleri ve sınırları yeniden tanımlayabilme serileridir.

3.2.3. Özne, Kimlik ve Beden: Cindy Sherman

1954 yılında New Jersey’de doğan Amerikalı sanatçı Cindy Sherman, New York Eyalet Üniversitesi’nde 1972-76 yılları arasında sanat eğitimi almıştır. Sanatçının bedeninin fenomenolojik yaklaşım ve kimliğin belirlenimine olan ilgisi okul yıllarında başlamıştır. 1975 yılında New York’a yerleşen Sherman’ın bir sanatçı olarak tanınması yine aynı yılda gerçekleştirmeye başladığı ve 1980’li yıllara kadar uzanan, sonunda 84 adet fotoğraf dizisine ulaşan *İsimsiz Film Kareleri Serisi*’yle gerçekleşmiştir.

Sherman’ın çalışmalarının ana malzemesi kadın ve bir kadın olarak kendi bedenidir. Genel anlamda çalışmalarında kendi bedeni üzerinden dönemin kadın bedenine olan bakışını güzellik, kadının toplum içindeki rolü ve cinsellik kavramları bağlamında alay edencesine eleştirdiği söylenebilir. Sanatçının kullandığı sanatsal temsil yöntemi ise fotoğraftır. Ancak sanatçının elinde bir sanatsal ifade yöntemi olarak fotoğraf Ayşegül Güçhan’ın belirttiği gibi, “artık gerçekliğin bir kesiti olmaktan çıkmıştır ve bu iki boyutlu imge izleyiciyi sınırlarının ardını; sorgulamaktan, hatta düşünmekten çekindiği konuları sorgulamaya yüreklendirmektedir”(Güçhan,2006). Bu anlamda sanatçının fotoğrafı salt biçimsel ifade aracı olarak kullanmaktan çıkararak kavramsal sanat alanında değerlendirilebilecek bir malzeme olarak kullandığı söylenebilir.

Sherman, *İsimsiz Film Kareleri* adlı fotoğraf serisinde nesne olarak kendi bedenini kullanmıştır (Resim 3.2.3.1.). Ancak kendi bedenini kendisinin fotoğraflıyor olmasıyla sanatçı aynı zamanda çalışmalarının öznesidir de. Bu çalışmalarının kurgusu B sınıfı Amerikan filmlerindeki klişe kadın görünümünün bir anlamda yeniden üretilmesine dayanmaktadır. Çalışmayı oluşturan fotoğraf dizisinin her birinde filmlerdeki kadın temsilleri gibi farklı bir kılığa bürünerek, New York’un muhtelif mekanlarında ve her seferinde farklı bir durumun içinde ‘yalnız kendini’ siyah-beyaz fotoğraflayan sanatçı, beden ve ona yüklenen görüngüsel anlamların belirsizleştirdiği kimliğin değişken zeminine ilgi çekmek istemiştir. Ahu Antmen’in sözünü ettiği gibi; “her fotoğrafta farklı bir kimlikte karşımıza çıkan Sherman, hem kendisidir hem değildir, aslında kendi ‘ben’ini paramparça ederek yapı söküne uğratmaktadır” (2010:280).



Resim 3.2.3.1. Cindy Sherman, *İsimsiz Film Kareleri No:58*, 1980, Siyah –Beyaz Fotoğraf, 16 x 20 cm

Sanatçının Amerikan B sınıfı filmlerindeki klişe kadın temsillerini fotoğraf ile yeniden üretmeyi tercih etmesinin nedeni, bu filmlerde temsil edilen kadın kimliğinin belirleniminin sadece ‘görüntü-imaj’ a dayandırılmış olmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla Sherman gerçeğe dair aldatıcı ‘görüntü-imaj’ın, gerçekliğin, ‘öz’ün önüne geçebileceği düşüncesini çalışmalarına temel almıştır. Jean Baudrillard (2012:57) ‘Gerçekliğin Şeffaflığı’ adlı çalışmasında fotoğraf ile oluşturulan ‘görüntü-imaj’ ın özneyi ‘öz’ünden uzaklaştırması durumunu şöyle açıklamıştır,

Fotoğraf makinesi kullanımında bu imkanlar, dünyayı kendi görüşüne göre ‘düşünen’ öznenin imkanları değil, objektifin imkanlarını kullanan nesnenin imkanlarıdır. (...) bakışın kendisi bile ortadan kaybolmuştur; çünkü nesnenin ve dolayısıyla görüşteki ani değişimin suç ortağı olan objektif, bakışın yerine geçmiştir. Büyülü olan şey öznenin kara kutuya kapanması ve öznenin bakışının yerine makinenin bakışının, kişisiz bakışının geçmesidir. Aynada kendi düşselliği ile oynayan öznedir.

Dolayısıyla Sherman *İsimsiz Film Kareleri’nde* kendi bedenine ayna tutarak kendi kimliğini izleyicinin gözünde ‘kişisiz’ leştirerek kendi gerçek kimliğini muğlaklaştırmaktadır. Zeynep Direk’in sanatçıyla ilgili makalesinde söylediği gibi,

İsimsiz Film Kareleri’nde onun bedenini Avrupalı-Amerikalı kültürü içine yerleştirebileceğimiz kadın imgelerine ödünç vererek kendi fotoğrafını çekmesi, onun gerçek kimliğinin ne olduğu, bu görüntülerin hangisinde Sherman’a ait bir içselliğin izinin sürülebileceği gibi bir soru getirir akla ister istemez. Fotoğrafı çekenle fotoğrafı

çekilenin aynı kişi olduğunu bilsek de, fotoğrafı çeken fotoğrafı çekilende görülmez kalır (1999:133).

Sherman, imge ve beden ilişkisi bağlamında kendi kimliğini muğlaklaştırarak modern sonrası süreçte kimliğin gerçekliğini sorgulamıştır. Modern sonrası sürecin kimliğe olan yaklaşımı farklılıklar ya da benzerlikler üzerine kurulmuştur. Bu nedenle kimlik söylemi heterojen bir bağlama dayandırılmıştır. Bu heterojen bağlamda kimlik, imajlar, görünüşler üzerinde şekillenmiştir. Sibel Karaduman'ın 'Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü' adlı makalesinde sözünü ettiği gibi,

İmaj ve görünüş, postmodern imaj kültürünün ve postmodern kimlik inşasının temel öğeleridir. İmajlar yoluyla inşa edilen kimlikler, çoklu, akışkan, hareketli ve hızlı değişmeye açık özellik göstermektedir. Çoklu kimlikleri besleyen postmodern kimlik, daha çok boş zaman faaliyetleri ve tüketim imajlarıyla biçimlenen, özgürce seçilen ve özgürce değişebilen bir yapı eğilimindedir (2010:2895).

Dolayısıyla modern sonrası sürecin yarattığı bedensel imaj ve görünüşlerin 'sanal' dünyası, öznenin taşıdığı değerlerin yitimine neden olmuştur. Baudrillard'ın 'Simülakrlar ve Simülasyon' adlı çalışmasında imge ile beden arasında olan ilişkide meydana getirilen sanal etkinin, öznenin asıl varlığını gizlediğinden söz etmiştir. Bu nedenle özneye ve onun kimliğinin gerçekliğine dair bir gerçeklikten söz edilememektedir. Ona göre herkes cinsiyet gözetmeksizin bir 'travestiye' dönüşmüştür. Bu travestilik 'imaj' yaratmayla ortaya çıkan öznenin bedensel imajının farklılaşması ve değişkenleşmesi halidir. Bu anlamda bahsettiği 'travestilik' aynı cinsiyet içinde gerçekleşmektedir. Direk'in Sherman'ın çalışmaları için bu bağlamda dile getirdiği gibi, "Cindy Sherman'ın ilk fotoğraflarında kadın gibi giyinen kadın bir travestiyle karşılaşmak mümkün" (1999:133).

Sherman'ın bu serisi bir başka açıdan, imaj ve görüngü bağlamında beden ile 'ben' in belirlenimi ile ilgili olarak okunabilir. Sherman, fotoğrafı kendini bir başkasının bedeninde gördüğü bir ayna gibi kullanmıştır. Bu bağlamda *İsimsiz Film Kareleri Serisi* postyapısalcı Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın 'ben' in belirlenmesinde önemli bir role sahip olduğunu düşündüğü ve 'ben' in ya da tinsel varlığın tanımlanma evrelerinden biri olarak gördüğü 'ayna evresi' teorisi ile ilişkilendirilebilir. Kaptanoğlu'nun belirttiği gibi, "Lacan'a göre gerçek olan sadece bir organizma olarak bedendir ve bu gerçeklik ayna evresinde (çocuğun ilk kez aynada kendi bedensel imgesini görmesi) 'beden' imgesiyle birlikte bir bütün olarak kavranır" (2015:21). Bedenin aynadaki imgesi, öznenin bedensel varlığı için

‘ötekinin bedeni’dir. Beden, ‘gerçek’ in imgesel veya simgesel bir yorumudur ve bu nedenle yanılsamayı barındırmaktadır. Bu sayede ötekinin bedeninin imgesinden kurtulunca ‘ben’ ve benim bedenim diyen bir özne olunmaktadır. Buradan anlaşılacağı üzere Sherman, *İsimsiz Film Kareleri Serisi*’nde kılıktan kılığa soktuğu kendi bedeninin imgesi ile gerçek öznenin ötesinde olan ‘ego’ ve ‘ben’ gibi tinsel olgulara vurgu yapmak istemiştir. Malcolm Bowie’nin Lacan monografisinde sözünü ettiği gibi,

İnsan aynada yansıyan imgesinin gerçekdışılığının gerçekliğini kabul ederek onun büyüsünü bozmak zorundadır. (...) Hakikate doğru bir ilerleme sağlanacaksa eğer, aynanın ötesine ‘aynanın parıltısız olan, ona üzerinde hiçbir şeyin yansıma olmadığı bir yüzey sunan’ tarafına geçmelidir (2007:31).

Bu düşüncüyü destekleyecek en iyi örnek Sherman’ın *İsimsiz Film Karesi No:2* adlı çalışmasıdır (Resim 3.2.3.2.).



Resim 3.2.3.2. Cindy Sherman, *İsimsiz Film Karesi No:2*, 1977, Siyah –Beyaz Fotoğraf, 24 x 19,2 cm

Fotoğrafta Sherman, bir banyodaki aynada kendi ‘kendi’ ne bakarken kendini fotoğraflamıştır. Yine Bowie’nin (2007:31) değindiği gibi, “beden, ortam ve aynanın oluşturduğu karışık geometri, birey üzerinde bir hile, bir aldatma, bir dolandırma olarak işler”. Sherman’ın bu çalışmasında bedene ve özneye dair yanılsamalı bir bakış söz konusudur. Aynada kendi bedenine bakan Sherman yukarıda sözünü ettiğimiz gibi

simgesel bir ötekinin bedeniyle özdeşleşmektedir. Ve bu özdeşleşme Sherman'ın kendi 'kendisi' ne baktığı bağlam ile bir özdeşleşmedir. Bu simgeyle özdeşleşme izleyici tarafından da görülür. Sherman, kendisinin gözlendiğini bildiği yerden kendine bakmaktadır ve Kaptanoğlu'nun dediği gibi, "gözlendiğimiz yerden bize bakan kendi gözlerimiz değil, sembolik ötekinin, (...) kültürün gözleridir. Onun gözüne girmeyi, onayını arzularız. Bir başka deyişle o, ego idealimiz, idolumuzdur" (2015:32).

Dolayısıyla Sherman, ego idealine, bir güzellik timsali olarak 'öteki' bedenine alaycı bir bakış atmaktadır. Ve kendi ego'sunu aynada baktığı 'öteki'nin bedeninde bulmaktadır. Bu nedenle bu ikili ilişki 'ego'yu narsisimle birleştirmektedir (bakan 'ben', bakılan 'ben'). Ancak beden imgesi ve gerçeklikle ilgili gerilimin arttığı yanılsamacı durum, tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Hall Foster'ın 'Gerçeğin Geri Dönüşü' adlı eserinde sanatçının bu çalışmasıyla ilgili düşüncesinde belirttiği gibi, "burada Sherman kendi-kendini-gören kadın öznelerini fenomenolojik bir içkinlik (kendimi kendimi görürken görüyorum) değil; psikolojik bir uzaklaşma (olmayı hayal ettiğim kendim değilim) içinde görür" (1996/2009:187). Dolayısıyla sanatçı modern sonrası süreçte üretim ve tüketim ilişkilerinin beden ve özne üzerinde yarattığı yanılsatıcı 'ego ideali' üzerine söylemde bulunmuştur.

Sherman'ın sanatsal kariyerinin başlangıcından beri çalışmalarının merkezinde beden ve kimlik kendi bütünlüğü içinde yer almıştır. Ancak sonraları bu bütünlük dışı taşarak yerini bedenin 'atık'larına ve 'parçalarına' bırakmıştır. 1985-91 yılları arasında gerçekleştirdiği *İğrenç Fotoğraflar* ve 1992-93 yıllarında gerçekleştirdiği *Cinsel Fotoğraflar* adlı serisinde, biri birinin devamı gibi gözüken bedenin 'atık'ları ve bedenin dış dünya ile temas kurduğu 'yarık' ve 'kesikleri' ile ilgilidir. Sanatçı bu kez her iki diziyi renkli olarak fotoğraflamıştır.

İğrenç Fotoğraflar adlı dizide sanatçı, adet kanaması, cinsel boşalma sıvıları, dışkı, kusmuk gibi bedenin içine ait 'iğrenç' (abject)²⁹ olanı konu edinmiştir. Bedenin atıkları 'ben'in inşa edilebilmesi için bedenden atılması gereken, kurtulunması gereken fazlalıklardır. Ayrıca bu fazlalıklar iğrenmenin başlıca kaynaklarıdır. Kristeva (2014:18) iğrençten kurtulunmayı

²⁹ Psikoloji bağlamında atılması, kurtulunması, defedilmesi istenen insanı rahatlatan nesne, duygu, dışkı ya da vücuttan çıkan her şey olarak tanımlanmaktadır. Ancak aynı zamanda toplum düzeninde sınıflandırılmayı ifade etmek için kullanılan terim.

psikanalitik bağlamda çocuğun gelişim sürecinde ‘ben’ ni oluşturabilmesi için ebeveynlerinden kurtulma dürtüsü ile ilişkilendirmiştir,

Ebeveynlerini çok erken yutmuş bir çocuğu tahayyül ediyorum; ‘tek başına’ onlardan korkan ve kendini kurtarmak için ona verilen hiçbir şeyi kabul etmeyen, armağanları, nesneleri reddeden ve kusan bir çocuk. Bu çocuk iğrenme duygusuna sahiptir, sahip olabilir. Bu çocuk, şeyler onun için var olmadan, dolayısıyla anlamlandırılabilir olmadan önce, onları itkinin egemenliği altında dışarı atar ve etrafı iğrençle çevrili kendi alanını oluşturur.

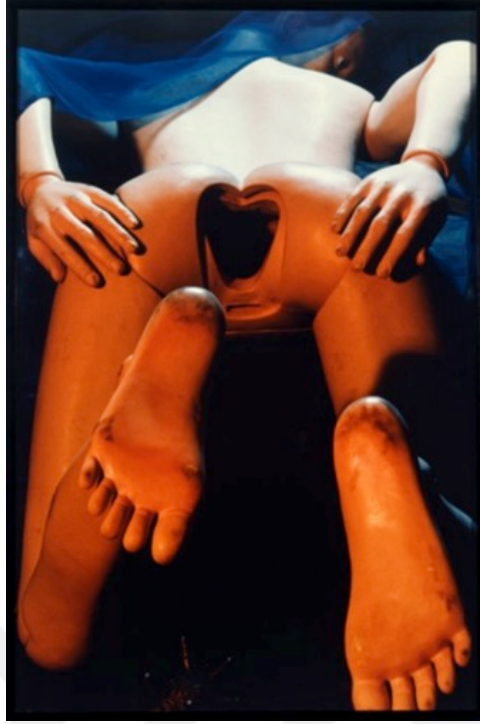
Bu bağlamda Sherman *İğrenç Fotoğraflar Serisi*’nin *İsimsiz 153* gibi örneklerinde kustuğu, dışarı attığı beden ‘iğrenç’ olarak adlandırılan atıklarıyla çevrili alanında, bir gözlükten yansıyan bedeninin görünümü ile kendi ‘ben’liğini aramaktadır (Resim 3.2.3.3.). Bu imge aynı zamanda Foster’in deyimiyle, “bedenin tersyüz edildiğini, özenenin kelimenin tam anlamıyla aşağılandığını, reddedildiğini akla getirmektedir” (2009:188).



Resim 3.2.3.3. Cindy Sherman, *İğrenç Resimler Dizisi: İsimsiz 175*, 1987, Kromojenik Renkli Fotoğraf, C Baskı, 119,1 x 181,6 cm

Cinsel Fotoğraflar Serisi’nde ise Sherman, fotoğraflarına protez beden parçaları ekledikçe ‘kendi’ bedenini daha az kullanır hale gelmiştir. Onun bedeninin yerini tıbbi protez beden parçaları ve plastik manken parçaları almıştır. Sherman bu fotoğraf serisinde plastik

‘parça’ları insanın maddi yanı olan bedeninin bir imitasyonu olarak sunmaktadır. Bu imitasyon beden parçalarını cinsel içerikli pozlarda gariplikleri içinde yeniden kurgulayarak bir pornografi yaratmaktadır. Çalışmalar, kadın ve erkek bedeninin pornografik pozlarda somutlaştırılmasının ve pornografi içerisindeki bir yorumudur. Bu yorumlama, açık ve çarpıcı cinsel görüntülerin yarattığı sosyal rahatsızlıkla ilgili olduğu gibi cinsellik ve şiddet arasındaki ilişkiyle de ilgilidir. Bu bağlamda *Cinsel Resimler*, aynı anda hem tanıdık hem de yabancı bir imaj üretmektedirler. İmajın yarattığı bu tanıdık ve yabancı birlikteliği, izleyicinin kendi bedeni ile parçalar arasında bir benzeşme ilişkisi kurarak kendi bedeninin çarpık bir yeniden üretimi ile karşılaşmasından kaynaklanmaktadır. Bir araya getirilen plastik parçalar, maddi bedeninin bir tasviri olarak yeniden üretildiklerinde, salt organizma ile eşdeğer bir konumda bütünlük bir özneye dair bedensel ve tinsel derinliklerini reddetmektedirler. Onlar öznenin bütünsel beden yapısından koparılan plastik birer organizma olarak cansız ve ‘ölü’ dürler. Oysa ki öznenin bütünsel birlikteliği ile imitasyon parçaların karşıtlığı, filozofik bir zeminde bir araya getirilmekte ve çalışmalarını ideolojik bir izlek alanına sokmaktadır. Sözgelimi *İsimsiz 258* adlı çalışmada cansız manken dizleri üzerine çökmüş olarak arkadan görüntülenmiştir (Resim 3.2.3.4.). Ancak mankenin genital bölgesine ait parça eksiktir. Dolayısıyla izleyicinin algısı ilkin bu eksikliğe odaklanmaktadır. İzleyici bu sayede bedene dair iç ve dış sınırların ikircimli ihlali ile karşı karşıya bırakılmaktadır. Bu ihlal eksik olan genital parçanın toplumsal cinsiyetteki karşılığının muğlaklığından kaynaklanmaktadır. İzleyici sadece bedeninin içi ile dışını ayıran bir ‘yarık’ ile karşı karşıyadır. Lacan, psikanalitik bağlamda bedeninin ağız, anüs, idrar deliği gibi dış dünya ile ilişki halinde olan yarıklarının zihinde parçalanmış beden imgeleri olarak meydana geldiğini öne sürmüştür. Bedene dair yarıklar bedeninin bütünsel yapısını bozmaktadır. Bu bağlamda Lacan, ‘ben’in oluşumu sırasında bütünlük içindeki iki yönelimden söz etmektedir. İlkin parçalanmış beden imgeleri ile geriye yönelik, ikincisi ise ‘ben’ e yönelik bir inşa sürecidir. Bowie’nin aktardığı gibi, “Beden *morcele* (parçalanmış) haldeyken parçalarına ayrılan şey, bir fiziksel organizmadan çok , ‘değişik parçalardan oluşan bir manken, Barok tarzda bir oyuncak bebek, kolları bacakları olan bir ganimettir” (Family Complexes, 60) (2007:34).



Resim 3.2.3.4. Cindy Sherman, *Cinsel Resimler: İsimlessiz 258*, 1992, Kromojenik Renkli fotoğraf, C Baskı, 176,26 x 116,84 cm

Sherman bu bağlamda *İsimlessiz 259* gibi çalışmalarında bedenın normatif bütünlüğünü parçalayarak ve biri birinden bağımsız parçaları bir araya getirerek ucube bir bedende yeniden toplamıştır (Resim 3.2.3.5.). Bu bir araya getirmeyi sanatçı, Direk'in (1999:139) dediği gibi bedene dair "bir ilk modeli varsaymayan, birbirine simetrik olmayan kollar ve bacaklar, bedene kendisinin olsaydı onu ancak bir hilkat garibesi haline getirecek keyfi organlar" ekleyerek gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla bu toplama bedenın çarpık ile olan ilişkisinde toplumsal cinsiyet söylemini çözüme uğratmıştır. *Cinsel Resimler*'de bedenın parçalanması aynı zamanda parçaların beden bütünlüğünden bağımsız olarak özneleşmesine işaret etmektedir. Bedenın birbirinden bağımsız, kopuk bir organlar çokluğu olarak yeniden bütünleşmesi, bütünleşik öznenin bu parçalar üzerindeki hakimiyetini yok etmektedir. *Cinsel Resimler*'in pornografinin bir yeniden kurgulanması ve yorumlanması olduğunu söylemiştik. Bu bağlamda imitasyon parçaların imaj yüzeyinde pornografik bir filmin kareleri gibi işlev gördüğü söylenebilir. Parçalar her ne kadar bütüne doğru giden bir eklemlenmeye yönelse de *İsimlessiz 257* gibi örneklerde kadrajlama, bedenın bütünlüğünü dağıtan birer fragman görüntüsü sergilemektedir (Resim 3.2.3.6.). Zizek'in (2013/2015:242) 'Bedensiz Organlar' adlı çalışmasında pornografinin izleyici



Resim 3.2.3.5. Cindy Sherman, *Cinsel Resimler: İsimsiz 259*, 1992,
Kromojenik Renkli fotoğraf, C Baskı, 152,26 x 101,6 cm



Resim 3.2.3.6. Cindy Sherman, *Cinsel Resimler: İsimsiz 257*, 1992,
Kromojenik Renkli fotoğraf, C Baskı, 172,07 x 114,06 cm

üzerindeki sinematik kare etkisinin yarattığı izlenimden bahsettiği gibi, “Ağız burada, işte göğüsler, orada anüs hemen yakınında da vajina. Yakın çekimler ve oyuncuların tuhaf biçimde bükülen ve dönen bedenlerinin etkisi, bu bedenlerin birliklerinden mahrum kalmasıdır (...).” Zizek bu bağlamda pornografik görüntünün yakın çekimlerinin beden bütününden parçaladığı organları ‘kısmi nesneler’ e dönüştürdüğünü söylemiştir. Ancak buradaki kısmi nesne söylemini yine Lacan’ın parçalanmış beden düşüncesi üzerine kurmaktadır. Dolayısıyla Lacan için kısmi nesne, beden bütününe uymayan, ondan çıkıntı yapan erotize edilmiş beden parçalarıdır. Bu durumda özne ve nesnenin aynı anda gerçekleşen karşıtlığı ile karşılaşmaktadır. Beden bir nesne olarak öznenin anlamlandırıldığı temsili karşılıdır. Dolayısıyla parçalar her ne kadar bütünlüğünden kopsa da özneyi parçalamaz, aksine kendi bağımsızlıkları ile özneyi var ederler. Bu noktada Zizek ‘Bedensiz Organlar’ adlı çalışmasında, tin ve beden birlikteliğini nesneleşme sürecinde parçalarına ayrılan organik bir bütün olarak görmeyi reddetmeyi önermektedir. Dolayısıyla *Cinsel Resimler*’de de parçalarına ayrılarak nesneleşen organlar, kendi başlarına öznenin birer temsiline dönüşmektedirler. Bu bağlamda Seherma’nın cinsel beden parçaları nesnelirken tin ve beden birlikteliği birbirinden ayrılmayarak, bütünlükten bağımsız bir beden parçasında ya da nesnede tin öznelmektedir.

Sonuç olarak Sherman’ın kendi bedeninin bir yansıması olarak ötekinin bedeni ile olan sıkı ilişkisi bağlamında söylenebilir ki çalışmalarında beden imaj temsillerinin ötesinde bir gerçeği arama peşine düşmüştür. Dolayısıyla onun ‘ben’in oluşumlarını ve kimliği kaygan bir zemine taşıyan gerçeklik arayışı, öznenin nesnel temsillerinin yani beden imaj değerinin yeniden keşfe çıkmanın bir yolu olmuştur. Bu bağlamda Sherman’ın ele aldığı özne, kimlik ve ‘ego ideli’ kavramları ister imajlarda parçalanmış isterse temsillerin yanılsamalı dünyasında olsun ancak bir beden aracılığıyla var olabilmektedirler. Bu nedenle sanatçının modern sonrası süreçte yaratılan imajların tine dair olguların üzerindeki muğlak etkisini nesnel dünyaya ait bedenle bir uzlaşi içinde sorunsallaştırmış olduğu söylenebilir.

3.2.4. Bedenin Akışkanları ve Kutsala Yergi: Andres Serrano

1980’li yılların Amerika’sında Cumhuriyetçi Başkan Ronald Regan’ın yeni-liberal, rekabetçi ve serbestlik politikasına dayalı ekonomik görüşü toplumda sosyal ve ekonomik eşitsizliğe neden olmuştur. Halkın yeni iktidarı olan ekonominin yarattığı sosyal ve ekonomik

eşitsizlik, pek çok tartışmayı beraberinde getirmiş, inanç, kimlik, sınıf ve toplum gibi olgular içinde bedenın oynadığı rolün yeniden sorgulanmasına neden olmuştur. Dolayısıyla bu sorgulama ve toplumsal tartışmaların içinde beden ve büründüğü rolleri sanatçıların çalışmalarına konu olmuştur. Böyle bir ortamda resimsel niteliğe sahip fotoğrafları ile Andres Serrano sanat, din-politika ve beden ile olan ilişkileri bağlamında gerçekleştirdiğı çalışmaları ile bütün ilgileri üzerine toplamıştır.

Andres Serrano 1950 New York doğumlu ve halen Yaşamını New York'da sürdüren Honduras-Küba melezi bir Amerikalıdır. Sanata olan ilgisi henüz on iki yaşındayken Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki Rönesans eserlerini saatlerce izlemesiyle başlamıştır. Çok geçmeden Rönesans dönemine ait bu dini içerikli resimler onu derinden etkilemiş ve Katolik Kilisesi'ne katılmaya karar alışında etken olmuştur. Ayrıca annesi ile yaşadığı evin Hristiyanlığa ait pek çok sembol ve simge barındırıyor olmasının da onun bu kararında etkili olduğı söylenebilir. O yaşlarda yaşadığı bu deneyimler onun büyük oranda olgunluk dönemindeki çalışmalarının dini içeriğini ve bu içeriğin beden ile olan bağlamını kuvvetlendirmiştir. On beş yaşına geldiğinde lise öğrenimini terk eden sanatçı, ardından Brooklyn Müzesi Okulu'nda iki yıl süreyle Afro-Amerikalı ressam Calvin Douglas'dan resim dersleri almış ve iki yılın sonunda sanat, Serrano'nun büyük ilgi duyduğu bir uğraş haline gelmiştir. Tuval resmi ile uğraştığı bu yıllarda Serrano, büyük oranda Fernand Legér'den ve Picasso'nun soyut dışavurum tarzından etkilenmiştir. Ancak çok geçmeden tuval resminde pek başarılı olmadığını fark eden Serrano, fotoğraf çalışmalarına ağırlık vermeye başlamıştır. İlk fotoğraf çalışmalarının konusu bulunduğı mahallenin sokak yaşantısından oluşan siyah beyaz görüntülerdir. Bu çalışmasının sonucunda sokak yaşantısına artan ilgisi onu bir uyuşturucu bağımlısı haline getirmiş ve çok geçmeden bu ilgi onu uyuşturucu satıcısına da dönüştürmüştür. Ancak Serrano sonraları bu bağımlılığı kırarak fotoğrafa yoğunlaşabilmiştir.

1983 yılında tamamladığı sokak fotoğraflarından oluşan dizisinin ardından 1984 yılında olgunluk dönemi eserlerinin ilk örneklerini sunmaya başlamıştır. Serrano'nun inceleyeceğimiz olgunluk dönemi çalışmaları büyük ses getiren, tinsel değerlere yüklediğı çarpıcı anlamlarla tartışmalara neden olan, aynı zamanda dünya çapında ona popülerliğini kazandıran kendi sanat anlayışına özgü çalışmaları kapsamaktadır. Her şeyden önce Serrano'nun bu çalışmalarında çarpıcılığı hedefleyen reklam ve moda fotoğraflama

tekniklerinin izleyiciyi etkileyen yanını estetikle birleştirerek sarsıcı görüntüler oluşturabilmiş olması teknik anlamda dikkat çekicidir. Susan Sontag'ın 'Başkalarının Acısına Bakmak' adlı çalışmasında sözünü ettiği gibi,

André Breton, 'Güzellik sarsıcıysa güzelliştir, yoksa bir şeye benzemez', diyordu. Breton, bu estetik ideali 'gerçeküstücü' diye tanımlıyordu, fakat merkantilist³⁰ değerleri üstün sayarak yol alan bir kültürde, görüntülerin insanı yerinden hoplatıcı, gürültü çıkarıcı göz açıcı olmasını istemek, iyi bir iş anlaşması yapmak kadar temel bir gerçek olarak ortaya çıkmaktadır (2004:22).

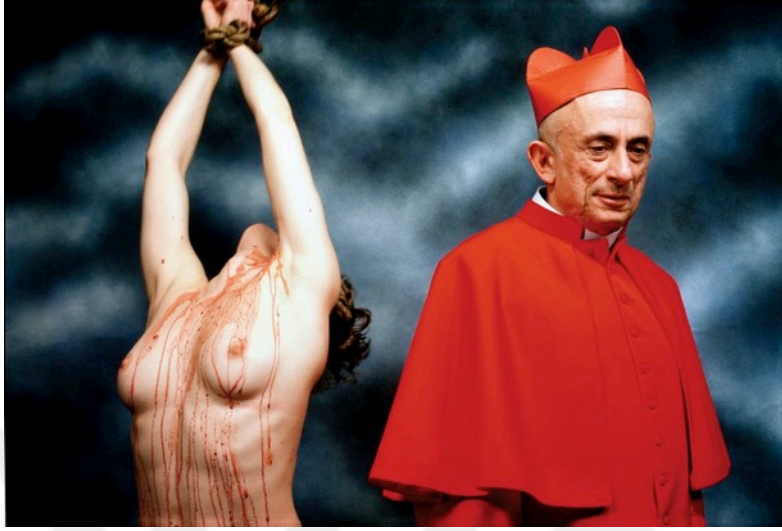
Serrano gerçekten de kendi sanatı içinde politik bir propaganda yapmak ya da fotoğrafın belgeleyici niteliğini kullanmak yerine sanat ile reklam arasında ince çizgide yürüyen bir iş anlaşması yapmış gibidir. Crockett, Serrano'nun sanat-reklam bileşeni çalışmaları ile ilgili şunları söyler,

Serrano kavramsal belge olarak fotoğrafın ikonografisini ele almış ve ikinci nesil için neredeyse havaya uçurmuştur, bir reklam kampanyası için çekilmiş, gösterişsizce, cilalanmış, özensiz bir yapımdan bizimle sahte bir güven içinde uyuşan zengin, parlak renkli fotoğraflara yükselmiştir. Renklerin ve görüntünün zenginliği ve bağlamlarının sade 'etlilik' ile çeşitlenmesi bizi baştan çıkarmaktadır (1989).

Serrano'nun bu dönem eserlerinin konusu büyük oranda Crockett'in sözünü ettiği 'et' ve bedenin maddi yanı ile buna sıkıca bağlanan tinsel varlığı üzerinedir. Bu anlamda Serrano'un çalışmalarında beden, tüm maddesel görünümü ile yer alır. Ancak bu bedenin maddesel görünümünün bütünlüğüne metaforik bir yaklaşım sergileyerek yüklediği tinsel anlamlarla bedeni şok edici bir nesne haline dönüştürmüştür. Bu bağlamda sanatçının 1984 yılında gerçekleştirdiği *Cennet ve Cehennem* adlı çalışmasında bedenin maddesel görünümü ve bu görünümle amaçladığı metaforik göndermeleri gözlenebilir (Resim 3.2.4.1.). Bu çalışma büyük oranda sanatçının çalışmayı yayımlamasının öncesinde tanıştığı ve resimlerindeki beden betimlerinde politik, provokatif bir yaklaşım sergileyen Leon Golub'un etkisindedir. Çalışmada sprey boya ile gökyüzü (Barok dönem resimlerini andıran kasvetli bir gökyüzü) izlenimi verilmiş bir fon önünde elleri yukarıdan bağlanarak belden yukarısı çıplak bırakılmış, üzerine kan damlatılarak işkence görmüş izlenimi verilen bir kadın bedeni, kadın bedeninin bu mağduriyetine arkasını dönerek kayıtsız kalan ve doygun kırmızı elbisesi ile bu sahneden

³⁰ Merkantilizm, 16. Yüzyılda Batı Avrupa'da baş göstermiş ekonomik bir teodir. Merkantilizme göre bir milletin refahı anaparanın miktarına bağlıdır. Sontag, 'Merkantilist değerleri üstün sayan bir kültür' olarak kapitalist Amerikan kültürüne işaret etmektedir.

tamamen koparılmak istenmiş Kardinal birlikte sahnelenmiştir. Sahnenin izleyici açısından odak noktası hem günahkarlığından dolayı cezalandırılarak acı çektirilen görünümüyle hem de yetişkin cinselliği ile kadın bedenidir.



Resim 3.2.4.1. Andres Serrano, *Cennet ve Cehennem*, 1984, Kibakrom, silikon, plexiglas, ahşap çerçeve, 69,9 x 101,6 cm

Serrano'nun bu çalışmasındaki kadın bedenini günahkarlık bağlamında ele alacak olursak, Kahraman (2005:58), dini gelenek içinde günahkarlığı 'ilk günah' kavramı ile temellendirmiştir,

Batı'nın kültürel ortamı içinde olan insana, sürekli olarak günahkar olduğu hatırlatılıyor. Yahudi-Hristiyan geleneğinin özü, o gelenekte yer alan 'ilk günah' kavramı bunu gerektiriyor. Kimliği, kişiliği bu bilinçle yargılı insan, sabahtan akşama kadar bu trajik aklının bir köşesinde duyumsuyor.

Kristeva (2014:155) ise Hristiyan dinine göre beden bağlamında günah kavramını şöyle açıklamıştır, "Günahın taşkın teni doğal olarak iki cinsin tenidir: Ama bu ten kökenini dişinin günaha kışkırtmasından alır ve temel temsili de bu dişil günaha kışkırtmadan başka bir şeye gönderme yapmaz". Dolayısıyla dini gelenekte günahkar olan eril beden değil dişil bedendir. Serrano'nun çalışmasındaki çıplak kadın bedeni ise Ademi baştan çıkararak 'ilk günah'ı işleyen ve bu sebeple insanın cennetten kovulmasına neden olan günahkar Havva'nın bedeninin bir tür modern sonrası temsili olarak ele alınmıştır. Eleştirmen Lippard'ın (1990:241) Serrano'nun kadın bedeni üzerinde gerçekleştirdiği kan izlerine getirdiği yorum ise çarpıcıdır, "Bu çalışmada kan ile oluşturulan yara izleri adet

kanamasına bir göndermedir. Çabukulu'ya (2004:155) göre ise, "(...) bedenın sıvılarını kontrol etmeyi öğreten sistem, adet kanamasını kadınlar için bir utanç kaynağı haline getirmeye çalışır". Lippard'ın çalışmayla ilgili yorumuna bağılı olarak gerçekten de katı, kendi sınırlarını denetleyebilen (!) eril söyleme, kadın bedeninin kontrol edilemeyen akışkanları Çabuklu'nun değimiyle bir utanç ve günah kaynağı olarak bir zıtlık meydana getirmektedir. Bu zıtlık içinde kadın bedeni otoriter eril bedenın tersine sızıntı ve akıntıları nedeniyle dış dünya ile arsına net sınırlar koyamayan ve günaha davet çıkaran, geçirgen bir beden olarak kurgulanmıştır. Dini gelenek içinde var olan 'günahkar'lık, zihni ve bedeni kuşatarak denetim altına almaya çalışırken ikircimli bir tinsel oluş meydana getirmektedir. Bu ikircimli durum, bedenın cinsel oluşunda günah işleme zemini olan arzu ve şehveti de barındırıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle Serrano'nun çalışmasına getirilebilecek bir diğer yorum ise kadın bedenine uygulanan işkence ve kadın bedeninin çıplaklığı bağlamındadır. Sontag'ın (2004:40) belirttiğı gibi "(...) acı çeken bedenleri gösteren resimlere karşı duyulan iştahlı merak, neredeyse çıplak bedenlere gösterilen arzulu merak kadar şiddetlidir". Serrano bu iki ögeyi de yani cinsel arzu ve şiddete bağılı acıyı aynı odakta, kadın bedeni üzerinde birleştirerek çarpıcı bir şekilde sahnelemiştir. Gerçekten de Serrano'nun kadın bedeninin bu kurgu gösterimi, ilk bakışta izleyiciyi şoke eden bir merak uyandırmaktadır. Ancak kurgudaki Kardinal iştah ve arzu uyandıran kadın bedenine kayıtsız bırakılmıştır. Yine Sontag'a (2004:41-42) göre "sanatta kanonik konulardan birini oluşturan eziyet çekme, genellikle, seyirlik bir manzara (başka insanlarca seyredilen –ya da görmezlikten gelinen- bir şey) olarak resimde temsil edilir". Sontag'ın söyleminden hareketle, Serrano'nun klasik sanatın işkence ve çıplaklık düsturlarını referans alarak acı çeken, günahkar fakat aynı zamanda cinsel arzu nesnesi olarak betimlediğı kadın bedeni ile cinsel ayrımcılığı hedef aldığı söylenebilir. Bu durum sahnenin ana meselesi olan acı çeken arzu nesnesine Kardinal'in kayıtsız bırakılışından anlaşılmaktadır. Serrano, Walker ile yaptığı söyleşide kendisi de bu çalışması ile ilgili olarak Katolik Kilisesi'nin kadın bedenine hastalıklı bakışına dikkat çekmeyi amaçladığını söylemiştir, "Bu fotoğrafta Kilisenin kadınlarla olan ilişkisine baş vurdum, Kilise'nin insan olarak kadınların farkında olmadığını ya da onları kovduğunu varsaydım. Resimdeki kardinal kadının acısına tamamen kayıtsız gibi görünür" (1990:39). Eski Ahid'e göre yaradılışda kadın ve erkek eşittir. Bu anlamda Tanrı, insanları yaratıp doğanın mutlak hakimi olmalarını emrederken, ahlaki ve zeka yönünden bir ayrım gözetmemiştir. Ancak

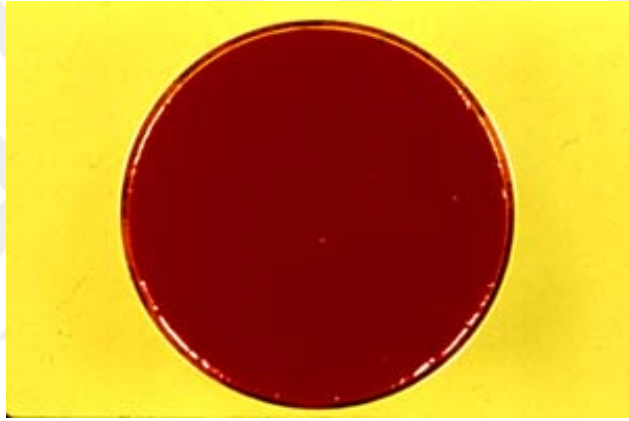
ilk yaratılanın erkek bedenini yani ‘Adem’ olduğu ve ‘Adem’ e yardımcı olarak kadın bedeninin yaratıldığı düşüncesi Hristiyanlıkla birlikte yeniden ele alınmıştır. Bu anlamda Hristiyanlıkta kadın bedenine bakış, “Mesih İsa’nın kadın hakkındaki düşüncelerinden çok Mesih’ten sonra Hristiyanlığın kurucularından olan Pavlus’un düşüncelerinin etkisinde olmuştur” (Taşpınar, 2011). Pavlus’un düşüncesine göre, ‘Adem’ in erkek bedeni Tanrı’nın süretinde ‘yüce’ bir bedendir ve kadın bedeni erkekten yaratılmıştır. Bu nedenle Hristiyanlık düşüncesinde kadın bedeni erkek bedeninden sonra gelen bir hiyerarşiye sahiptir. Dolayısıyla Kilise, devlet, ruhban sınıfı ve yasa koyucular kadının erkekten sonra geldiği ataerkil söylem üzerine temellendirilmiştir. Bu anlamda Serrano’nun, çalışmasında acı çeken-çıplak kadın bedenine Kardinal’in kayıtsızlığını Kilisenin kadın bedenine bakışının tinsel bir metaforu haline getirdiği söylenebilir. Serrano kadın bedenine Kilise’nin kayıtsızlığı ile cinsel ayrımcılığı ve kendisine de Katolik bir Hristiyan denmesinden rahatsız olmamasına rağmen Kilise’nin kadın bedenine uyguladığı eril egemen iktidarı ironi ile sahnelediği çalışmasında eleştirmiştir.

Serrano, Hristiyan dininin imgelerini referans aldığı çalışma dizisinde özellikle din olgusu içindeki beden algısını ters yüz edecek sorgulamaları temel alan bir strateji geliştirmiştir. Bir sonraki fotoğraf dizileri olan *Beden Sıvıları*, *Daldırmalar* ve *Morg* gibi serilerinde Serrano yine dini imgeleri şok edici sunumlar içinde kullanmış olsa da büyük oranda seksenlerdeki beden olgusunu derinden etkileyen bedenin dışarı taşan iç sıvıları ile ilgilenmiştir.

Beden Sıvıları Serisi, içinde *Süt, Kan* (Resim 3.2.4.2.), *Kan Çemberi* (Resim 3.2.4.3.), *Kan Akışı* (Resim 3.2.4.4.) ve *Çiş ve Kan* (Resim 3.2.4.5.) adlı çalışmaları Serrano’nun kan, süt, idrar gibi beden sıvılarını kullandığı fotoğraf dizilerinin ilk örnekleridir. *Süt, Kan* ve *Kan Çemberi* adlı çalışmalarında kan ve süt biri birinden ayrı iki kapta durağan, akışkanlıklarının kaybettirildiği sınırlarla kontrol altına alınarak görsel anlamda birer soyutlama gibi görüntülenmiştir. *Kan Akışı* ve *Çiş ve Kan* adlı çalışmalarında ise kan, süt ve idrar akışkan, kontrol edilemeyen, tehlikeli bir karışım oluşturuyorlarmış gibi biri birlerine karışır halde görüntülenmişlerdir.



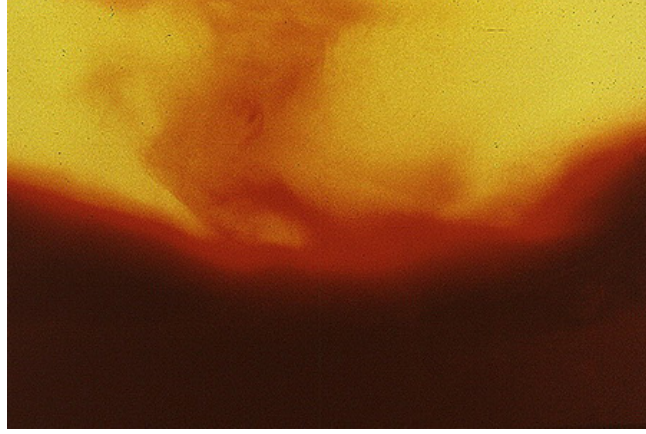
Resim 3.2.4.2. Andres Serrano, *Beden Sıvıları: Süt ve Kan*, 1985, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 101,6 x 152,4 cm



Resim 3.2.4.3. Andres Serrano, *Beden Sıvıları: Kan Çemberi*, 1987, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 101,6 x 152,4 cm



Resim 3.2.4.4. Andres Serrano, *Beden Sıvıları: Kan Akışı*, 1987, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 101,6 x 152,4 cm



Resim 3.2.4.5. Andres Serrano, *Beden Sıvıları: Çiş ve Kan*, 1987, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 101,6 x 152,4 cm

Bu çalışmaların amacı görsel anlamda bir soyutlama yaratmaktan öte izleyiciye duyumsal bir beden deneyimi yaratma eğiliminde olmuştur. İç sıvıları katı bedenin dışına taşarak akışkanlıkları ve geçirgenlikleri ile öznel bir bedenden toplumsal bir bedene dönüşerek, izleyicinin kendi bedenini de içine alan duyumsal bir beden deneyimi yaratmaktadır. Dolayısıyla Serrano'nun çalışmalarında kullandığı beden sıvılarına yüklediği metaforik anlamlar, bedenin toplumsallığının tinsel duyumu için büyük önem taşımaktadır. Bahtin'in pek çok romanında betimlediği 'karnavalesk'³¹ ortaçağ yaşamında yeme, içme, dışkılama ya da bedenler arası sıvı alışverişinin iktidar olarak kilisenin denetim altına almaya çalıştığı serbestliği, bedeni ortak – kamusal bir alana taşımıştır. Ortaçağ'ın bedeni katılımcı, çok-dilli ve toplumsal bir bedendir. Bedenin tarihsel inşası bağlamında ortaçağın tersine modernizm ve modern sonrası kültür beden sıvılarının tehlikeli olabilecek ihtivası nedeniyle 'bulaşmaya' sebep olacak her türlü temastan kaçınılmasına sebep olmuş ve bu düşüncenin sonunda ortaya çıkan hijyen kavramı tıbbi olduğu kadar toplumsal-politik bir mesafede konumlanarak bedenin her türlü temas ve sıvı aktarımından kaçınması gereken kapalı, özerk bir alana itilmesini sağlamıştır. Çabuklu'nun (2004:150) da belirttiği gibi,

³¹ Bir kutlama ve eğlence biçimi olarak karnavallarda, merkezi toplumsal yapının dikte ettirdiği tüm hiyerarşik düzenler, norm ve yasaklar tek dilliliğini ve önemini yitirir. Karnaval, yaşamın bir merkeze bağlı denetlenebilen bir yapıya sahip olduğu fikrine karşı çıkarak, çok-dillilik üzerine gelişen bir anlayışın ortaya çıkmasını mümkün kılar. Bu bağlamda Bahtin'in düşüncesinde 'karnavalesk' yapı sanatın en önemli parçasıdır. Dolayısıyla sanat, bu merkezi dilden kurtularak çok-dilli bir söylem geliştirerek, merkezi dil gibi bütünleştirilemeyen ve sabitlenemeyen dilsel ve anlamsal öğeler üretmektedir. Serrano'nun çalışmaları da bedenin sıvılarının merkezi dilin içindeki anlamlarının ortadan kaldırıldığı, Bahtin'in 'karnavalesk' teriminde anlam bulan bir çok-dilliliğe işaret etmektedir.

Akışkanlar (sıvılar, gazlar) konusu nötr bir çağrışım yapmasına karşın iktidarla, özellikle de iktidarın modern biçimiyle yakından ilişkili. Akışkanlık hem bedenle hem de toplumla bağlantılı bir metafor olarak disipliner söylemlerin, pratiklerin ilgi alanına girmekle kalmıyor, aynı zamanda özgürlükçü, feminist muhalefetin –bazı çekinceler taşıyarak da olsa- sempatiyle yaklaştığı bir var oluş hareketine dönüşebiliyor.

Serrano'nun beden sıvılarını içeren dizisi toplumsal-politik bağlamda Fransız düşünür Michael Foucault'nun modern ve modern sonrası kültürün yeni bir denetim mekanizması olarak planladığını düşündüğü ve ilk kez 1976 yılında ortaya attığı bedenin akışkan sıvılarının denetimini içeren 'biyoiktidar' söylemine metaforik bir gönderme olarak ele alınabilir. İktidarın özneyi biçimlendirme yöntemleri içinde beden çoğunlukla ötelenen bir olgu olmuş ve beden bastırılma yoluyla kontrol ve denetim altına alınmaya çalışılmıştır. Bu bastırılan bedenin kontrol mekanizmaları Foucault'ya göre 18. yüzyılda bedenin 'anatomipolitiği' ile başlamış ve sonrasında yerini modern kültürle birlikte 'biyopolitiği' ne bırakmıştır. Foucault'un 'biyopolitiği' nin ortaya attığı temel argüman, bedene müdahalenin nüfus, doğum, hastalık, ölüm ve çeşitli biyolojik yetersizliklerin iktidar tarafından denetlenip kontrol edilmesi teknolojisine dayanmaktadır. Nüfus, doğum ve bedenin sıvıları ile bulaşan hastalıklar gibi olgular ise bedenin cinsel oluşuyla ilişkilidir. Bu nedenle modern ve modern sonrası kültürde bedenin cinselliği bireysel bir alanda konumlandığı kadar tüm nüfusun oluşturduğu ortak bir bedeni ilgilendiren bir noktada konumlandırılmıştır. Bu sayede bedenin cinsel oluşu bireysel hastalıkları tüm topluma yayılabilme potansiyelini barındırdığından muhtemel bir toplumsal yozlaşmanın merkezinde yer alarak denetlenmesi gereken bir olgu haline dönüşmüştür. Kuşkusuz seksenli yıllarda baş gösteren AIDS salgını hem bedenin cinsel oluşunu hem de akışkan ve geçirgen sıvılarını kapsadığından 'biyoiktidar' söylemi içerisinde önemli bir yere sahip olmuştur. 5 ocak 1984 tarihinde Atlanta'da kaydedilen bir hemofili vakasında, hastalığın eşcinsel ilişki yoluyla geçtiği düşüncesi ile *New York Times* AIDS hastalığının heteroseksüel ilişki sonucunda kan yoluyla bulaşabileceğini yayımlamıştır. Çok geçmeden büyük bir tehdit haline dönüşen AIDS, çağın vebası olarak seksenli yıllara damgasını vurmuştur. Serrano'nun beden sıvıları kullanımını geçmiş deneyimleri ve 1987 yılında (beden sıvıları dizisini de aynı yıllarda gerçekleştirmiştir) AIDS salgınının büyük boyutlara ulaşmış olması ile ilişkilendirmek çok da zor olmamıştır. Denson'un (1990:38) Serrano'nun bu çalışmaları ile ilgili görüşü de bu durumu kanıtlar niteliktedir,

AIDS çağında (...) Serrano'nun biyo-ürünleri tamamen yalancı bir bedende gizlenen HIV ile ilgili bir projedir. HIV insan gözüyle görülmeyen bir hastalığın aktarım aracı olduğundan histeri sadece AIDS hastalığını kapsamaz aynı zamanda kliniksel bir günahı da kapsar (Denson,1990).

Serrano'nun çalışmalarında kullandığı kan, süt ve idrarın dışında *Mermi Menziline Cinsel Boşalma* adlı serisi eril meniye konunun merkezine aldığından AIDS ile ilişkilendirilmesi zor olmamıştır (Resim 3.2.4.6.). Bu çalışma dizisinde Serrano, siyah zemin üzerinde meninin bedenden atılma anlarını görüntülemiştir. Wallach'a göre boşalma anını siyah zemin üzerinde görüntüleme eylemi; "Bir bilim kurgu filminde ya da yaratılış kitabında olduğu gibi evrenin kökenini refere eder". Gerçekten de Sontag'ın 'AIDS Metaforları' adlı çalışmasında seksenler Amerika'sında AIDS olgusunu özetlediği şu sözleri de Wallach'ın görüşünü destekler niteliktedir, "Yıldız Savaşları ve Uzaylı İstilacılar çağında AIDS, ideal biçimde idrak edilebilir bir hastalık olduğunu kanıtlamıştır" (2005:113). AIDS tam da çağa uygun bilim kurgusal bir idealar dünyasına ait hastalıktır.



Resim 3.2.4.6. Andres Serrano, *Mermi Menziline Cinsel Boşalma: İsimli XI*, 1989, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 50,8 x 60,9 cm

Meninin bedenden ayrılarak ya da koparak boşluğa atılışı onu değersiz kılarken, kadrada bedeninin içerilmemesi bedeninin varlığına bir değerlilik katmıştır. Modern kültürde bedenden atılan ya da sızan her türlü sıvı eril ya da dişil olsun 'pislik (abject)' olarak tanımlanmıştır. Eşcinsel, yabancı ya da göçmen gurupları çoğunlukla bu hastalığın potansiyel taşıyıcıları olarak belirlenerek iktidarın denetim mekanizmaları tarafından ötekileştirilmişlerdir. Bu manada AIDS, beden sıvıları ile aktarılan ve gözle görülemeyen tinsel bir kirlenmeye de işaret eder. Gerçekten de AIDS hastalığına yakalanmış olmak

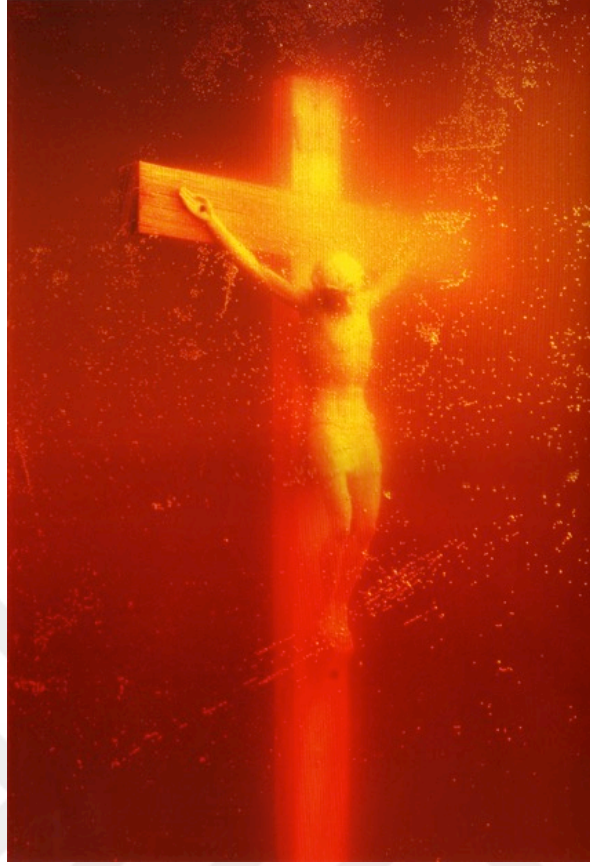
dokunulmazlar, dokunulması bile kirlenmek sayılabilecek bir topluluğun ifşa edilmesi ile aynı anlama gelmiştir. Bu bağlamda Serrano'nun meni temalı çalışmaları da yaşamın saf kaynağını refere ederek AIDS'in taşıyıcısı olabilecek meniyi boşluğa bırakılan değersiz bir 'pislik' olarak kurgularken ötekileştirilen bedenin tinsel varlığını da yüceltmıştır.

Serrano'nun bir diğer çalışma dizisi olan *Daldırmalar*'da bedenin tinsel varlığını bedenin maddesel atıkları ile sorgulamıştır. Dolayısıyla bu serisi kutsal olana bir yergiyi barındırırken, kutsal yadigarların merkezi dilsel bağamlarını ters yüz ederek yukarıda sözünü ettiğimiz Bahtin'in 'karnavalesk'inin kuralları gibi işlemektedir. *Daldırmalar Serisi*'nin görselleştirme kurgusu, sanatçının pleksiglas bir tank içine biriktirdiği kendi idrarının içine klasik dönemin bedeni yücelten heykellerinin küçük boyutlu replikalarını ve Mesih'in çarmıha gerilmiş halde betimlendiği küçük heykelciklerini batırarak özel bir ışılandırma ile görüntülemesine dayanır. *Kadın Büstü* ve *Çişli Disk Atıcı* adlı çalışmaları *Daldırmalar Serisi*'nin ilk örnekleridir. *Kadın Büstü* adlı çalışmasında Klasik sanat anlayışında güzelliğin simgesi olarak yer eden bir 'Venüs' heykelinin alçıdan replikasını kullanmıştır (Resim 3.2.4.7.). Sanatta güzelliğin ideal formu olan kadın büstünü bedensel atıkla bir araya getirerek çelişkili bir ifade yakalamıştır. *Çişli Disk Atıcı* adlı çalışmasında ise bir diğer Klasik görüntüyü kullanmıştır (Resim 3.2.4.8.). Sanatçı Myron'un *Disk Atıcı* heykelinin replikasını idrar içinde ışıkla doygunlaştırarak mitik bir figüre dönüştürmüş, idrar dolu tank onun önemsiz gibi görünmesi yerine insanüstü değerlerin mistik bir taşıyıcı bedeni olarak görünmesini sağlamıştır. Bu gibi ideal beden temsillerinin idrar içinde görüntülenmesi bir zıtlıkların birliğini oluştururken, 'pis' bir atık olarak 'çiş' in içine daldırdığı bir sonraki imge seçimi tüm eleştiri oklarının ve geniş bir kamusal tepkinin üzerine yönelmesine neden olmuştur. Bu nedenle serinin içinde hiç kuşkusuz en çok dikkat çeken parça *Çişli İsa* adlı çalışması olmuştur (Resim 3.2.4.9.). Kendi idrarının içine daldırdığı Mesih'in çarmıha gerilmiş dinsel ikonunun görüntülenmesi bir çok kesim tarafından sanatçının Mesih'e ve Hıristiyanlığa yaptığı bir hakaret ya da 'küfür' olarak algılanmasına neden olmuştur.

Resim 3.2.4.7. Andres Serrano, *Daldırmalar Serisi: Kadın Büstü*, 1988, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 101,6 x 76,2 cm



Resim 3.2.4.8. Andres Serrano, *Daldırmalar Serisi: Çişli Disk Atıcı*, 1988, Kibakrom, silikon, pleksiglas ahşap çerçeve, 76,2 x 50,8 cm



Resim 3.2.4.9. Andres Serrano, *Daldırmalar Serisi: Çişli İsa*, 1987, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 165,1 x 114,6 cm

Ancak Serrano Guthrie ile 1989 yılında yaptığı bir söyleşisinde bu son çalışmasındaki amacının beden sınırları dizisinde geldiği estetik noktayı insanlara göstermek olduğunu söylemiştir, “Ben resmimde bu basit materyali tamamen estetize ettim. Resmimdeki sidik iğrenç bir şey değil, güzel bir şey, ışıkla birlikte gelişen bir güzellik”. Her ne kadar sanatçı çalışmasındaki esas kaygının estetik olduğunu öne sürse de çalışmasının isminin seçiminde provokatif bir söylem kullanarak Mesih’in kutsal bedenine yüklenen değerleri alt üst etmiştir. Her şeyden önce Mesih’in acı çeken bedeninin betimleri Hristiyanlık dininde kutsal birer yadigardır. Bahtin’e göre Rönesans dönemi yazarlarından Rabelais’in zamanında “bu kutsal yadigarlarla dalga geçmek yaygındı, özellikle de Protestan yergisinde” aynı zamanda “çiş ile sırlıslamak etme” yine Rabelais’in yergilerinde kullandığı imgeler sistemi bütünüünün tipik bir örneğidir (2005:381-413). Serrano’da çalışmasında tıpkı Rabelais’in yergilerinde olduğu gibi Mesih’in kutsal bedeninin temsilini kendi çiş ile sırlıslamak ederek Ortaçağ yergilerindeki gibi dini yadigara alaycı bir tavır sergilemiştir. Mesih’in kutsal bedenini çiş içinde kurgulaması aynı zamanda onu seküler bir alana taşıyarak kamusal beden algısını içine dahil etmiştir. Dolayısıyla ‘kutsal beden’ kutsallığını

yitirerek insani, beden atığı bir sıvının içinde korunmasız, geçirgen bir halde anonim bir varlığa dönüşmüştür. Serrano'nun bu çalışma dizisinde dikkat çekmek istediği esas nokta bu diziye yaptığı yıllarda uyuşturucu kullanıcılarını belirlemek adına yapılması zorunlu kılınan ve gittikçe yaygın bir denetim mekanizması ağına dönüşen 'idrar testi' ile ilgilidir. 1985 yılında çalışanların alkol ve uyuşturucu testinden geçirilmesi iş verenlerin hakları arasına girmiş ve bu maddeleri kullananların dışlandığını savunan sivil hak savunucularının sayısını ve iş gücü derneklerinin testlerin güvenliğine karşı duruşları ile ve özellikle bu işlemi yaptıran Afro-Amerikan ya da İspanyol'lara karşı ön yargıyı da arttırmıştır. Kendisi de Hispanik olan Serrano'nun potansiyel bir uyuşturucu kullanıcısı olarak kendisine ön yargıyla yaklaşılmasının artması sonucunda kendi idrarını çalışmalarında kullanması şaşırtıcı değildir. Bu ötekileştirilenlere karşı yaygın ön yargıların nedeni haline dönüşen kendi çişini bedenin ideal form temsillerinde, kutsal yadigarlarda kullanarak onları ironik bir biçimde kişiselleştirmiştir.

Serrano'nun *Morg Serisi* çalışmasının görünen yüzündeki ölü bedenler anlam derinliğinde üç kavram ile ilintilidir: Kimlik, temsil ve öznellik. Kimlik, başkaları tarafından belirli şekillerde tanımlanan ve önemli kabul edilen özellikleri içermektedir. Kimlik sadece diğerlerinden tekillik ve ayrım belirten bir kavram değil aynı zamanda gurup ya da benzer kimlik kategorilerini kapsayan bir kavramdır. Grosz'un belirttiği gibi; "Kimlik içselleştirmenin bir ikili hareketinin sonucu olarak kendini başkalarının yerine koyma ve konu ile bazı temel benzerlik ve ya 'değer' i tanımlama üzerine bir yansıtma olmasının sonucunda ortaya çıkar (Grosz,2005). Grosz, evrimsel bir yaklaşıma bedenin zamansal yanını dahil ederek kimlik üzerine düşünme konusunda benzersiz bir yol önerir, "Kimlik birinin yaptığı şey (ve birilerine yaptırılmış şey) in bir sentezi değil fakat aynı zamanda açık bir geleceğin karşılaşılabileceği alışkanlıkların ve kalıpların bir dağılımıdır da" (Grosz,2005). Kimliğin akılda kalıcılığı onun bir çözümden akışkanlığa dönüşümünü anlayabilmek için bir yoldur. Kimlik bağlamında insanın nasıl öldüğü -hayatta iken neyi seçmiş olabileceğinden ayrı olarak- bilgi veren insan üstü bir konudur. Temsil ise Kath Woodward'ın öne sürdüğü gibi "kendi kendimizi kim olduğumuzun ötesinde sunabilmemizin bir kontrol derecesidir" (Woodward,2000). Temsil, kişinin bakış açısıyla belirli bir toplumsal bağlamı içinde kendinin görünür ve sesli halde somutlaştığı, politik ya da sosyal bir şekilde kendini savunma yeteneği olarak görülebilir. Temsilin kimlik politikaları ve görsel sanatlardaki

uygulamalarının değerinin potansiyeli sosyal bağlamı ierilmediğinde önemlidir.

Bu anlamda temsil, kimliğin gelişimi ile yakından ilgilidir. Çünkü bir birey olarak temsil asıl kişinin bakış açısına sahip olarak değerlere karşı çıkma, zulüm ve yasaklara karşı çıktığı sosyokültürel, kurumsal, yasal, ekonomik ve bu gibi kişiler arası uygulamalardan doğmaktadır. Temsilin kendisini korumasının kaynakları olarak ses, görüntü, temas ve düzenleme kurumları temsilin ölçülerini kabul eder. Bu bağlamda Serrano'nun serisinde bir temsil olarak 'l' temsil sürecinde merkezi öznelliği meydana getirmektedir. Öznellik psişik, dilsel, sosyal ve kurumsal bir süreçtir. Bu anlamda Serrano'nun görüntülediği l bedenler zneldirler. Daniel Aresse (200:31), Paris sergisinin katalogundaki yazısında Serrano'nun *Morg Serisi*'nin modern sonrası kültürün yaygın olan ölümü reddine önemli bir panzehir oluşturduğuna dikkati çekerek, sanatçının bu serisine farklı bir bakış açısı getirmiştir,

Bu medyatik ve büyüleyici ktrde artık ölmek yoktur, sabit kalan gençlik ve masraflı güzellik işlemleri bir yandan da Amerikan ütopyasını yaratan Disneyland, büyük Walt, donmuş hayata dönmek için bekleyen modelleri ile beden görüntüleri bizi korkutur. Serrano bu serisinde ölümü tasarlayarak ölen insanlara yüzünü geri verir. Fotoğrafik sanat yakın çekim, l bedeni farklı yönleri ile fiziksel eti, orada olanı gözlerimizin önüne serer (Resim 3.2.4.10-11)



Resim 3.2.4.10. Andres Serrano, *Morg Serisi: Darbeyle lm II*, 1992, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ağşap ereve, 101,6 x 152,4 cm



Resim 3.2.4.11. Andres Serrano, *Morg Serisi: Boğularak Ölüm II*, 1992, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 124,4 x 151 cm

Serrano aynı zamanda retrospektifinde bulunan çalışmalarının dini içeriğini devam ettirircesine bu serisinde görselleştirdiği bazı bedenlerin de dini imalar taşıyabileceğini düşünmüştür. Heartney'in dediği gibi,

Bu kişilerin hepsi şiddetli ve beklenmedik bir ölümle bu dünyadan ayrılmışlardır, fakat Serrano'nun elinde bu bedenler İsa'nın Doğumu ve Haç Biriktirme gibi dinsel motifler uyandıracak bir görünüme sokulurlar. Bunlar hep birlikte Serrano'nun daha büyük amaçlarından birine hizmet etmektedir: dinsel sanatta sunulduğu şekliyle beden ile ruh ilişkisine ciddi ve saygılı bir şekilde ulaşmak (2008:269).

Sözelimi *Bıçaklanarak Ölüm I-II* adlı çalışmasında kurbanın ellerini birbirine doğru ters çevirerek Michalengelo'nun Sistine Şapel'inde bulunan *Adem'in Yaradılışı* adlı freskine göndermede bulunmuştur (Resim 3.2.5.12.).



Resim 3.2.4.12. Andres Serrano, *Morg Serisi: Bıçaklanarak Ölüm I-II*, 1992, Her Biri: Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 139,1 x 165,7 cm

Yine benzer şekilde *Zatüreden Ölüm* adlı çalışmasında İsa Mesih'in Rönesans ve Barok betimlerinde olduğu gibi arkasına yaslanmış görüntüleri ile benzerlikler kurmuştur (Resim 3.2.5.13.).



Resim 3.2.4.13. Andres Serrano, *Morg Serisi: Zatüreden Ölüm*, 1992, Kibakrom, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 96 x 115 cm

Sonuç olarak Serrano, kendi ruhani özlemlerini keşfetmek için sanatı kullandığı gibi reklam gibi kültürel yapıları dikkate alınması gereken bir soruşturma aracı olarak kullanarak beden üzerinde uygulanan politika için bu iki yöntemi birbirine birleştirmiştir. Sanatçının beden sıvılarını kullanması belki de modern sonrası süreçte insan bedeninin aldığı durumun bir metaforu olarak düşünülebilir. Aynı zamanda AIDS, uyuşturucu için idrar testi, yaşam öncesi üzerine tartışmaları ile sadece bu sorunları çözmeye çalışmamış, onları farklı materyaller ile arzusun yeni objeleri halinde sunarak kışkırtıcı görüntüler yaratmayı başarmıştır. Kutsal yadigarlar ile ideal ve kutsal bedeni seküler bir zemine taşımış ve kutsal değerlere alegorik bir yergide bulunmuştur. Aynı zamanda reklam ve moda fotoğrafçılığının dilini kullanarak, beden ile kurduğu tinsel ilişki sayesinde insanlığın durumuna dikkati çekerek geç yirminci yüzyılda bedenin gerçekçi metaya dönüşümünü sanat alanında görselleştirmeyi başarmıştır.

3.2.5. Belleğin İzi: Christian Boltanski

1944 yılında Ukrayna kökenli Yahudi bir babanın ve Kostarikalı bir annenin oğlu olarak Paris’de dünyaya gelen Christian Boltanski’nin sanat çalışmalarının kaynağını II. Dünya Savaşı sonrasında Anti-Semitizm’ (Yahudi Düşmanlığı) nın yaygın olduğu yıllarda Fransa’da ailesiyle birlikte geçirdiği zorlu çocukluk döneminde yaşadığı deneyimler oluşturmaktadır. Sanat hayatına ilkin tuval resmi ile başlamış olmasına rağmen sanatçı, yaklaşık elli yıllık sanat hayatında fotoğraf, sinema, video art ve yerleştirme türünde pek çok eser vermiştir.

Konumuzla ilişkili olarak sanatçının fotoğraf ve yerleştirme sanatını birbirine harmanladığı 1980 sonrası çalışmaları dikkat çekicidir. Tarihsel olayların deneyimini yeniden gözden geçirmek ve fotoğrafın geçmişi hatırlatma gücü, bu çalışmalarında sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Bu bağlamda sanatçı geçmişin tanığı olan bir obje olarak fotoğrafı kendi geçmişi ile ilişkilendirmiştir. Bu yerleştirmelerinde orijinal çekilmiş fotoğraf kullanmak yerine gündelik belgeler, pasaport fotoğrafları, okul yıllıklarından fotoğraflar, gazete resimleri ile aile albümlerinden gündelik insan fotoğraflarını yeniden fotoğraflayarak kullanmıştır. Bu sayede sanatçı geçmişe dair hatıra kalıntılarını sanat alanına yerleştirerek, öznel kimliği aşan insan belleğine dair ortak kültürel anılara tanık olarak bu tanıklığı birer toplu ritüel gibi izleyici ile paylaşma amacını gütmüştür. Emanuela Saladini’nin belirttiği gibi; “geçmiş ve bellek, zaman ve akışına olan ilgi Christian Boltanski’nin sanatında belirgindir”(Saladini,2011). Sanatçı bu çalışmalarında zamanın tanığı olan fotoğrafı kullanmıştır. Boya resmin tersine fotoğraf, bedenin bir imgesini vaat etmek yerine bedenin fizyolojik bir izini yansıtmaktadır. Dolayısıyla fotoğrafın gerçeklik ile ya da ‘zaman’ ile kurduğu ilişki boya resimden farklı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sontag’ın belirttiği gibi,

(...) tek bir fotoğrafın ya da film karesinin iddiası, kameranin görüş açısının önünde meydana gelen şeyi tam olarak göstermektir. Bir fotoğraftan da herhangi bir duygu uyandırması değil, bir şeyi aynen göstermesi beklenir zaten. Fotoğrafların-elle çizilmiş resimlerden farklı olarak- kanıt sayılabilmelerinin nedeni de budur (2004:46).

Bu bağlamda Boltanski’nin çalışmalarında kullandığı fotoğraf, yerleştirme kurgusundan bağımsız olarak değerlendirildiğinde, o ana ait bedenin fiziksel gerçekliğine dair izini izleyiciye taşımaktadır. Sanatçının kullandığı fotoğraflar bedenin fiziksel görünümünü günümüze taşıırken, görünümün bağlı olduğu içeriği ise ‘bellek’ gibi geçmişten günümüze taşımaktadır. Barthes’in belirttiği gibi,

Fotoğrafın sonsuza dek kopyaladığı şey aslında yalnız bir kere olmuştur. Varoluş açısından asla yinelenemeyecek olanı, mekanik olarak yineler fotoğraf. Onda olay hiç bir şey uğruna aşılmaz: gereksinme duyduğum bütünü görmekte olduğum bedene geri götürür o her zaman (...)(2011:16).

Fotoğrafın, bu özelliğinden dolayı modern sonrası süreçte sanatçılar için tarihi ve öznel belleklerini beden olgusu üzerinden keşfetmeleri konusunda yardımcı olduğu söylenebilir. Boltanski'nin bu çalışmaları sanatçının öznel belleğine daha yakın bir konuma sahip olsalar da belirli bir gurubun ya da daha genel anlamda 'ikinci nesil', anne ve babaları soykırım deneyimini yaşamış ve bir şekilde hayatta kalabilmiş çocukların fiziksel varlıklarının bir belgesi haline dönüşerek öznel ve kolektif bellek arasında bir bağlantı oluşturmaktadır. Ancak tam da bu noktada Boltanski'nin izleyiciye akıbetleri hakkında bilgi aktarmayan ötekinin fiziksel gerçekliğinin fotoğrafla görüngüsel aktarımının sanat alanında bir değere sahip olup olmadığı sorunsalı ortaya çıkmaktadır. Bu değer sorununu sanatçı topladığı fotoğrafları yeniden fotoğraflayarak ve fotoğrafları yerleştirme düzeni içinde farklı bir atmosfere taşıyarak aşmaya çalışmıştır. Bunun sonucu olarak sanatçı fotoğrafı sadece fiziksel gerçekliğin bir izi olmaktan çıkararak bellek ve zihni, tinsel olguları duyumsatan, sanat alanına ait bir temsil aracı haline dönüştürmeyi başarmıştır. Sanatçının yukarıda belirttiğimiz gibi fotoğraf toplamada başvurduğu kaynakların gösterdikleri II. Dünya Savaşı sırasında Holokost'a (Yahudi Soykırımı) maruz kalan ya da sonrasında hayatta kalmayı başaran ancak olayın travmasını halen üzerinde taşıyan kişilerin portre fotoğraflarıdır. II. Dünya savaşı sonrası ortaya çıkan kayıt ve belgelerde benzer fotoğraflara rastlamak mümkündür ancak bu fotoğraflar savaşın gerçekliğinin birer delili olarak karşımıza çıkmaktadır. Sözelimi Sontag'ın (2004:119) 1943 Getto'sunda çekilen bir fotoğraftan söz ettiği gibi,

Bazı fotoğraflar (örneğin, 1943'te Varşova gettosunda, bir ölüm kampına nakledilmek üzere itile kakıla yürütülürken ellerini havaya kaldırmış küçük çocuğa ait kareler gibi ıstırap simgeleri), insanın gerçeklik duygusunu derinleştirmeye yarayan 'tefekkür nesneleri' olarak (eğer demeyi tercih ederseniz, 'seküler ikonlar' olarak) 'ölüm sembolü' yerine geçebilir (Resim 3.2.5.1.).

Sontag'ın belirttiği gibi söz konusu fotoğraf (ya da benzerleri) seküler bir alana ait olarak II. Dünya Savaşı Nazi zulmünün bir belgesi niteliğindedir. Fotoğrafta görüntü, travmanın kaynağından ortaya çıkmaktadır ve soykırıma ait olduğu bilincinde bulunan bir fotoğrafı izlemek, fotoğrafın travmatik etkisini artırmaktadır. Boltanski ise foto yerleştirmelerinde

kullandığı görüntüleri bir kopyadan yeniden üreterek, fotoğrafın otantik iletisi ile izleyici arasına saydam bir mesafe koymuştur. İzleyici bu gibi savaş fotoğraflarına baktığında kurbanların akıbeti konusunda zamansal izleğe bağlı olarak bilgi sahibi olurken, Boltanski'nin çalışmalarındaki kişilerin tarihe dair izleri ve akıbetleri saklı kalmaktadır. Dolayısıyla Boltanski'nin çalışmalarındaki fotoğrafların içerdiği öykü müphemleştirilmiştir.



Resim 3.2.5.1. Fotoğrafı Çeken Bilinmiyor, 1943,
Orijinal Fotoğrafda Yazılan Altyazı: 'Şiddet Yoluyla Sığınaktan Çıkarıldı'

Sanatçının *Dijon'un Çocukları* ve *Chasse Lisesi için Sunak* adlı çalışmaları *Anıtlar* adı altında 1980 ve 1990 yılları boyunca pek çok farklı varyasyon ve kurguda yeniden sergilenmiştir. *Anıtlar: Dijon'un Çocukları* adlı yerleştirmesi için Boltanski, sergileme alanı olarak İtalya'daki Palazzo delle Pirogione hapishanesini seçmiştir (Resim 3.2.5.2.). Sergileme alanının bir hapishane olduğu düşünüldüğünde hapishanenin travma ve acı deneyimler bağlamında, tutsakların yaşanmışlığını barındıran atmosferi izleyiciyi rahatsız edici boyuta taşımış olduğu söylenebilir. Boltanski yeniden fotoğrafladığı ve hapishanenin duvarlarına astığı küçük boyuttaki çocuk portrelerini, hapishanenin karanlık ortamından ayırarak, basitçe kurgulanmış lambalar ile aydınlatmıştır. İzleyiciler fotoğraflardaki çocukların ve hapishanedeki tutsakların kim oldukları ya da akıbetleri konusunda bilgi sahibi değildirler.



Resim 3.2.5.2. Christian Boltanski, *Anıtlar: Dijon'un Çocukları*, 1986, Değişen Boyutlarda Siyah –Beyaz fotoğraflar, metal çerçeveler, cam, ampuller, kablo

Dolayısıyla bu lambaların görevi bir anlamda çocuk portreleri üzerine ışık tutarak belleğimizin karanlık bölgelerini aydınlatmaktır. Jenna A. Altomonte'nin belirttiği gibi, "fotoğraflardan gelen belleğe dayalı izlerin iletimi geçmiş ile dünyevi bir bağlantıyı beraberinde getirmektedir"(Altomonote,2009). Bu sayede Boltanski'nin foto-yerleştirmesi geçmişe dair izler halinde algılanan bedenler ile izleyicinin şimdiye ait bedeni arasında ortak belleğe dair tinsel bir deneyimi ortaya koymuş olduğu söylenebilir. 1987 yılında Kunstverien of Dusseldorf'daki sergisinin ana teması olan *Anıtlar: Chasse Lisesi İçin Sunak* adlı çalışmasında kullandığı fotoğraflarda da sanatçı gerçek bir kaynaktan, Yahudi öğrenciler için bir Viyana Lisesi olan Chasse Lisesi 1931 yılı mezunlarının bulunduğu yıllıktan yararlanmıştır (Resim 3.2.5.3.). Sanatçının ele aldığı bu öğrenciler savaş ve zulmün hakim olduğu bir zamanda büyüyorlardı ve önlerindeki on yıl süresince bir savaş mağduru olmaları muhtemel gözükmekteydi. Yerleştirmede bu fotoğraflar da Boltanski'nin diğer çalışmalarına benzer şekilde yeniden boyutlandırılmış ve basit masa lambaları ile ışıklandırılarak paslı teneke kutular ile desteklenmişlerdir. Sanatçının paslanmış teneke kutular ile desteklediği ve hayaletimsi tanınmazlığa gelene kadar büyüttüğü öğrenci portrelerinin fotoğraflarında, gözleri ve ağızlarının oluşturduğu derin karanlık boşluk 'ölüm'ü çağrıştırdığı gibi izleyicinin zihninde fotoğrafların sahiplerinin bedensel varlıklarının birer izi haline dönüşmesi fikrini desteklemektedir.



Resim 3.2.5.3. Christian Boltanski, *Anıtlar: Chasse Lisesi İçin Sunak*, 1986-1987, Değişken boyut ve düzenlemede Siyah –Beyaz fotoğraflar, metal çerçeveler, metal kutular, cam, ampuller, kablo

Bu sayede fotoğrafların yarattığı bu görünüm savaş sırasında Yahudilere yapılan zulmün mağdurları olduğu bilincini izleyicinin zihninde pekiştirmektedir. Onlar sadece fiziksel varlıklarının izleri ile izleyicinin belleğinde kendi tinlerine dair bir bağlantı kurmaktadır. Bu bağlamda Boltanski'nin farklı kurgu ve varyasyonda yeniden düzenlediği çalışmalarının merkezinde yer alan 'ölüm' konusu, bir sunak gibi dizdiği ve biçimlendirdiği yerleştirmelerinde anıtsal bir ölüm simgesi haline dönüşmüştür. Bu simge aynı zamanda insanın fiziksel geçiciliği fikrini de akla getirmektedir. Gülizar Büyükkara'nın sanatçı hakkında bir yazısında sanatçıdan aktardığı gibi,

Ölüm ve geçicilik fikri de Boltanski'nin sanatında her zaman yer buldu. O, insanı çok önemli bulmasına rağmen geçiciliğini de göz ardı etmiyor: 'Hepimiz çok karmaşığızdır, ama daha sonra ölüyoruz. Kibirlerimiz, sevgilerimiz, endişelerimiz... Ve bir gün aniden bir nesne dışında hiç bir şey oluyoruz. Kesinlikle işe yaramaz bir pislik parçası. Bir dönemden öbürüne çok hızlı geçiyoruz. Bu çok gariptir. Hepimize ve çok çabuk şekilde olur. Elinizde tutup fırlatabileceğiniz bir taş gibi, ama bir zamanlar bir insan olan bir taş' (Büyükkara,2008).

Boltanski'nin çalışmalarında bedenin ve zamanın gelip geçiciliği içerisinde görüntülerin bağlamı önemli bir rol oynamıştır. Görüntülerin bağlamı soykırım ve soykırım sonucu katledilen çocuklardır. Ancak bu görüntülerin işlevi sadece soykırımı ve çocukları kolektif

bir bellekte hatırlamak olmamıştır. Bu görüntülerin işlevi izleyicinin bedenini ve zihnini de içine alan bir deneyim yaratma endişesinin sonucudur. Bu endişe, yerleştirmenin genelinde işe yarar ve izleyicide bedensel varlık ve tinsel varlık arasında gidip gelen bir çatışma (ya da gerilim) yaratmayı başarmıştır. Bu çatışmanın nedeni birer varlık 'izi' olarak çocuk fotoğraflarının duyumsattığı ölümün ve hayatın ebediliğinde, ikiye ayrılmış yolda can çekişiyor olmalarına dayanmaktadır. Anıtlar dizisi, 'anıt'a benzer şekilde düzenlenmiş olması ile derin bir hatırlatıcı tepkiyi açığa çıkararak çocukların akıbeti bilinmeyen bedensel varlıklarının yıkımı ya da ölümü konusunda izleyiciyi yasa davet etmeyi başarmaktadır. Sanatçının ele aldığı 'ölüm' teması sanatçının sonraki çalışmalarında farklılık göstermiştir, sözgelimi *İnsanlık* adlı foto yerleştirmesinde her biri farklı sebeplerden ölmüş bin üç yüz kişinin portre fotoğraflarını kullanmıştır (Resim 3.2.5.4., 3.2.5.5.). Sanatçı bu fotoğrafların bir çoğunu gazetelerin ölüm ilanlarından toplayarak arşivlemiştir. Sergi alanının tamamını kaplayan bu foto-yerleştirmesinde sanatçı, izleyicinin kendisini ve fotoğraflardaki kişileri tek bir ortak noktada buluşturmuştur: ölüm. Turhanlı'nın 'Gerçekliğe ve Geleneğe Karşı' adlı çalışmasında dile getirdiği gibi,

Tanımadığımız, yaşamda hiç karşılaşmadığımız ölmüş insanlar bizlere ölümlülüğümüzü hatırlatırlar. Aynı zamanda, varoluş koşulları üzerine düşünür, insanlık durumuna indirgemeci bir özcülükten kaçınarak bakar ve insanı iyi ya da kötü yapan töze sahip olmadığı sonucuna varırız (2015:24).



Resim 3.2.5.4. Christian Boltanski, *İnsanlık*, 1994, 50 x 60 cm ya da 60 x 50 cm boyutlarında değişken bin üç yüz adet Siyah –Beyaz fotoğraf, metal çerçeveler, Kunst Museum, Wolsburg'daki düzenlemeden



Resim 3.2.5.5. Christian Boltanski, *İnsanlık*, 1994, 50 x 60 cm ya da 60 x 50 cm boyutlarında değişken bin üç yüz adet Siyah –Beyaz fotoğraf, metal çerçeveler, Kunst Museum, Wolsburg'daki düzenlemeden (detay)

Boltanski'nin yukarıda incelediğimiz çalışmalarının teması olan 'bellek' ve 'ölüm' kavramlarını yine sanatçının çalışmalarına bağlı kalarak Fransız düşünür Henri Bergson'un 'Madde ve Bellek' ya da 'beden ve tin' üzerine geliştirdiği düşünceler bağlamında incelemek anlamlı olacaktır. Bergson'un düşüncesinde 'bellek', 'zaman' kavramının bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bergson 'zaman' kavramının iki farklı varlığından söz etmektedir. İlki kesintilere uğrayan ve madde ile mekanın birleşmesinden oluşan ölçülebilir zamana karşılık gelirken diğeri ise insan ruhu ve şuurunda meydana gelen kesintisiz zamana, Bergson'un değimiyle 'süre' kavramına denk gelmektedir. Ali Osman Gündoğan'ın Bergson'un düşüncelerini incelediği çalışmasında dile getirdiği gibi; "Bergson'un zaman konusundaki görüşleri iki gerçeklik alanı arasındaki farka göre belirlenmiştir: Psikolojik olgular-fizik olgular, içsel olanlar-dışsal olanlar, ruhsal ve şuurumuza ait olanlar-maddi dünyaya ait olanlar" (2013:75). Bergson 'süre' kavramı ile insan psikolojisinde öznenin zihnine bağlı kesintiye uğramayan farklı bir varlık alanını kastetmektedir. Bu kesintiye uğramayan 'süre' kavramını Bergson, insan zihninde meydana gelen geçmiş ile şimdiyi ve geleceği bölmeden birleştirerek kavrar. Yine Gündoğan'ın dediği gibi, "Geçmişin şimdi içinde barınıp gitmesi, zamanın, daha doğrusu sürenin sürekliliği ve bölünmezliği bağlamındadır. (...) Süre, bir zihin sentezidir, ruhsal bir oluşturma, bir nitelikler yumağıdır ve sayı (ölçülebilen zaman) ile bir ilişkisi yoktur" (2013:77-

80). Bu sayede Bergson, 'süre' kavramını insan zihninde kesintisiz olarak geçmişe, şimdiye ve geleceğe hakim olabilen 'hafıza' ya da 'bellek' kavramları ile ilişkilendirmiştir. Boltanski'nin çalışmalarının izleyicinin belleğine dair bir sorgulama etkisi yarattığını yukarıda dile getirmiştik. Buradan hareketle Bergson'un 'süre' tanımı bağlamında izleyici geçmişe dair bir görüntünün ya da geçmişte maddesel bir varlığı olan (muhtemelen izleyicinin 'şimdi' sinde 'ölü' olan) bedenin bir izi olarak fotoğraf ile yüzleşmesinin Bergson'un tanımladığı 'süre' kavramı içinde gerçekleştiğini söyleyebiliriz. İzleyicinin belleğinde şimdi ile bütünleşen geçmiş, aynı zamanda algılananı ve algılayanı da bütünleştirmektedir. Bu bütünlük içindeki ortak algı 'süre' içerisinde kesintisiz olarak gerçekleşirken tinsel bir algı meydana getirmektedir. Bergson'un (1896/2007:133) 'Madde ve Bellek' adlı çalışmasında 'Ruh ve Beden' ilişkisini irdelediği bölümde dile getirdiği gibi, "Katışıksız algı bizi gerçekten de maddenin içine ve gayet gerçek olarak da tinin içine – bellekle birlikte önceden nüfuz etmiş olsak da- dahil eder. Diğer yandan, madde ile tinin ayrımını bize göstermiş olan psikolojik gözlem, aynı şekilde bunların birliğine de bizi tanık eder".

Böylece Bergson'un bu düşüncelerine dayanarak söylenebilir ki Boltanski'nin çalışmaları izleyicinin belleğini ötekinin bedenine dahil ederek, ötekinin bedensel varlığının aracılığıyla tini ile izleyicinin tinsel varlığı arasında birliktelik meydana getirmektedir. Dolayısıyla izleyicinin gözleminden doğan şey sadece bir acıyı hatırlama eylemi olarak değerlendirilmemelidir. Öte yandan sanatçının çalışmalarında acıyı hatırlama eyleminden söz edilse bile izleyicinin hatırlayabileceği acı hiç bir zaman ötekinin ilk acısı olmayacaktır. Yine Bergson'un söylediği gibi,

Geçmişteki bir acıyı hatırlamak için ne kadar çabalarsam, onu gerçekten hissetmeye gerçekten eğilim gösteririm ama bu kolayca anlaşılır, çünkü anının gelişimi, (...) maddileşmesinden oluşur. Sorun, acının anısının gerçekten başlangıçtaki acı olup olmadığını bilmektir (1896/2007:102).

Bu bağlamda Boltanski'nin aynı zamanda anıyı çalışmalarında maddileştirdiği söylenebilir. Ancak Bergson'un belirttiği gibi izleyici bu maddileşmiş anıda hiç bir zaman yaşanan acının başlangıçtaki anısını duyumsayamamaktadır. İzleyici ile Boltanski'nin çalışmaları arasında meydana gelen tinsel birliktelik ile ortak ve nihai bir acının paylaşılmış olduğunu ve bu acının da beden ile tin varlığın birlikteliğinin sona erdiği 'ölüm' olduğu söylenebilir.

Son olarak Boltanski'nin çalışmalarının, bedenın temsiliını boya resimle ya da sadece fotoğrafla gerçekleştirilen örneklerine ek olarak farklı materyallerin görüngüsel anlam bağlamlarının ışığında gerçekleştirdiği yerleştirmeleri ile resimde beden ve tin ilişkisinin gerçek olgularına dair izleyicinin belleğinin de aktif olarak katıldığı, alternatif bir ifade yöntemi ile kollektif bir tinsel duyumsama yarattığı söylenebilir. Bu bağlamda kendisinin de 'bellek sonrası' kavramının içine dahil olduğu ve bu neslin ailelerinin yaşamış olduğu Holokost deneyimini, diğer kurtulanların bu deneyim ile kurdukları ilişkiyi beden ve tin bağlamında tanımlamak istediği söylenebilir. Bu sayede sanatçının çalışmalarında bedenın gerçekliğinin bir izi olarak fotoğraf, bedensel gerçekliğin gizil kalmış tinini izleyiciye ortak bir 'süre' de bütünleştirerek ve maddeleştirerek insan varlığına dair bütünlüklü bir sanatsal söylem geliştirebilmiş olduğu söylenebilir.

4. UYGULAMALAR

Araştırma kapsamında yapılan uygulama çalışmaları, 'Resimde Tin'in Taşıyıcısı Olarak Beden' konusunun araştırılması sırasında elde edilen bulgular ve bu kapsamda incelenen sanatçıların çalışmalarının dayandırıldığı kuramsal argümanlar ışığında gerçekleştirilmiştir. Çalışmalar, araştırma sırasında değişim gösteren bir görsel dizgeye sahip olduğundan kendime dair resimsel serüven teknik, malzeme ve medyum kullanımı bağlamında görsel çeşitliliğe neden olmuştur. Dolayısıyla uygulama çalışmaları hem teknik, malzeme hem de konuya kuramsal yaklaşımın değişkenliği nedeniyle üç alt başlık altına ele alınmıştır.

4.1. Organik-İnorganik: Dönüşen Beden

Nesnel dünyada duyular yoluyla algılanabilen ve bir biçime sahip olan bedenin görüngüsel uzamının belirleyicisi 'deri' dir. Claude Bouillon'un dediği gibi deri, "insan vücudunun en büyük organı ve dış dünyaya açılan en büyük penceresidir" (2002/2009:31). Bu bağlamda deri, nesnel dünyaya duyular yoluyla açılmamızı sağlarken aynı zamanda bedenin 'iç' i ile dış dünya arasında tekinsiz bir sınır da meydana getirmektedir. Bedenin 'iç' i organik parçalardan ve sıvılardan meydana gelen karmaşık bir organizasyona sahiptir. Bu organizasyonu içermesi sebebiyle beden, deri olmadan belirli bir biçime sahip değildir. Dolayısıyla deri, bu içeriği tutan, biçim veren ve bedensel bütünlüğü sağlayan bir organdır. Didier Anzieu deriye, 'içi' ya da karmaşık iç organları bir arada tutma işlevinin de ötesinde bir işlev yüklemiştir. Ona göre "deri' aynı zamanda ruhsallığı da içermektedir" ve derinin bu ikili işlevini 'Deri-Ben' olarak adlandırmıştır (1995/2008:140). Deriyi nesnel bedenin bir kabuğu, 'ben' kavramını ise ruhsallığın ya da 'psişe' nin kapsayıcısı olarak düşünmüştür. Dolayısıyla 'Deri-Ben' kavramı bedenin iç ihtivasını derinin sardığı nesnel bir bedeni ve 'ben' tarafından kuşatılan tinin ve psişenin nesnel bütünlüğüne karşılık gelmektedir. Buradan hareketle bedenin ve 'ben' in kabuğu olan deri, bedenin nesnel biçiminin yanında, kendiliğin ve ötekiliğin tinselliğini de bir arada tutarak maddeleşmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda bedenin hem maddesel hem tinsel 'iç' organizasyonunu tutan, biçimlendiren derinin delinmesi ya da yırtılması, bedenin tin ve nesneden oluşan bütünlük uzamını tehdit eden bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Derinin delinmesi tehdidi, bedenin bütünlüğünü bozan ve 'iç' i dışarıya çıkarıp bedensel uzamın genişleyerek farklı bir bütünlüğe dönüşmesine neden olmaktadır. Nesnel biçimsel bir bütünlük olarak beden, bütünselliğini ve organların organizasyonunu yitirdiği noktada organizmaya ait

ilişkisiz parçalar yığınınına dönüşür. Acent'in değindiği gibi, "Beden örtüsünün yırtılmasının sonucu, organların kimliğinin, kişinin fiziki bütünlüğüne aidiyetinin ortadan kalkmasıdır, bu da bu organları, bir tür yaşayan hamura, derisi olmayan ete (...) dönüştürür" (2006/2010:137).

Bu kuramsal çerçeveden hareket ederek uygulama çalışmalarının bu bölümde ele alınan örnekleri, bedenin nesnel ve tinsel birliktelikten oluşan bir biçim olarak görüngüsel uzamının dağılması, parçalanmasının görselleştirilmesi oluşturmıştır. Çalışmalarda, bedensel bütünlük bağlamında nesnel bir biçime sahip olan bedenin, bu biçimi sağlayan siperinin delinmesiyle dağılan, parçalanan biçiminin ve tinselliğinin plastik, resimsel ifadeleri aranmıştır. Bu bağlamda çalışmalarda bedeni betimlerinin plastik örgütlemesinde 'et' in resimsel ifadeye görselleştirilmesi üzerine odaklanılmıştır. Derileri delinen ya da geçirgenleştirilen bedeni betimleri, kendiliğinin sınırlarını zorlayan farklı organik öğelerin birleştirilmesiyle dönüştürülen, yeni bir bedensel uzamda bir araya getirilmeye çalışılan 'et' yığınları olarak temsil edilmeye çalışılmıştır. Çalışmaların isimlendirilmesinde de kuramsal çerçevede tartışılan bedenin biçim ve bütünlüğüne dilsel manada göndermede bulunmak adına *genus*, *cins*, *bozulma* ve *genetik* kavramları kullanılmıştır. Antik Yunanca'da olmak, oluşmak anlamına gelen '*gignomai*' fiilinden türemiş olan '*genus*', ırk, soy ve halk gibi kavramları karşılamaktadır. Bu bağlamda çalışmalar *genus*'un çoğulcu anlamına göndermede bulunmakla beraber en bilinen anlamı olan '*cins*' kavramına bağlanmıştır. *Genus* sözcüğünden türeyen ve 'form' anlamına da gelen '*genre*' in *gender* (cinsiyet) ile benzer kökene dayanması dilsel bağlamda form, beden bütünlüğü ve cinsiyet kavramlarının bir biriyle olan benzerlik ilişkisi kuramsal çerçeveyi de destekler niteliktedir. Normal yapıların bozulup, normal fonksiyonları yerine getirememesi anlamına gelen ve bozulma, yozlaşma, soysuzlaşma gibi anlamları da karşılayan 'dejenerasyon' un, hem bir formdan gelişe hem de formdan kopuşa işaret eden ikili anlamı çalışmalarda görselleştirilmeye çalışılmıştır. Etrafı kesik çizgi ile sınırlanan kare formlar tekinsiz bir uzamı ve sınırını işaret ettiği gibi formken formsuzluğa göndermede bulunmak adına çalışmalarda girift fırça darbeleri ve plastik örgüde betimlenen bütünlüğü bozulmuş beden görünümüne kontrast oluşturmak için kullanılmıştır. Bu kontrastlığın yanında bütünlüğü bozulmuş, formu dejenere olmuş bedeni betimleri ile bir başka organizmaya dönüşüm kadar yine bildik insan suretinden, *cins*' ten gelip yeni bir

cins' e gitme izlenimi yaratılmaya çalışılmıştır. Bu sayede izleyici insan bedeninde bir insan dışılıkla karşı karşıya bırakılmaya çalışılmıştır.

İçi dışı çıkarılan beden betimlerinde bir biçimden başka bir biçime geçişte 'melezleme' kullanılmıştır. Derisi delinen, dağılan insan bedenine ait parçaların içinde hayvan bedenine ait parça ve uzuvlar kullanılmıştır. Betimlenen bedenlerin merkezi insan uzuvlarına aitken çevre çizgi ve uzantılarına hayvani özellikler eklemlenmiştir. Dolayısıyla beden betimlerinde insani özelliklerin bazıları eksiltirken bazıları arttırılmış, kimi betimlerde ise abartılı beden biçimi kullanılarak kaba, 'insan-hayvan' bileşeni bir görünüm kazandırılmaya çalışılmıştır. İnsan dışılığın görsel manada pekiştiricisi olan ve beden biçiminin dışına taşan ve eklemlenen insan dışı 'et' (organ) betimlerinde, yukarıda değindiğimiz anlamda 'hamur' ile plastik manada ilişki kurmak adına boyayıcı medyum olarak yağlı boya ve elde edilmek istenen kahverengi renk tonalitesinin bulunmasında yardımcı malzeme olarak asfalt (katran) kullanılmıştır.

Çalışmaların görsel dizgesinde betimlenmeye çalışılan delinmiş derinin sebep olduğu içi dışı çıkarma, nesnel bedenin aşına olunan biçiminin bozularak yeni bir biçime dönüşmesi iki boyutlu yüzeyde plastik elemanlar ile ifade edilmeye çalışılmıştır. Çalışmalarda kullanılan bedensel bozunum, izleyicinin zihnindeki tinselliğini ve nesnelliğini içeren bedensel bütünlük imgesini rahatsız etmek amacıyla görsel manada kurgulanmıştır. İzleyiciye resimsel ifadedeki parçalanmış beden görüntüleri ile bedensel bütünlük içinde var olan organların noksanlığı hissettirilmeye çalışılmıştır. Delinmiş deriden bedenin uzamını aşan parçalar, eksiltelen ve yerine yenisinin eklemlendiği uzuvlar ile izleyiciye kendi bedensel bütünlüğünden hareketle 'ben'in bütünselliği yitiminin gerginliği duyumsatılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda çalışmalar ile bedenin görüngüsel uzamının dağılması noktasında 'ideal ben' in ve dolayısıyla tinselliğinin de delindiği, parçalandığı tekinsiz bir beden tahayyülü ifade edilmeye çalışılmıştır.



Resim 4.1.1. İrfan Dönmez, *Gen-Etik*, 2010, Tuvale Yağlı Boya ve Katran, 120 x 120 cm



Resim 4.1.2. İrfan Dönmez, *Kirlenme*, 2010, Tuvale Yağlı Boya ve Katran, 30 x 30 cm



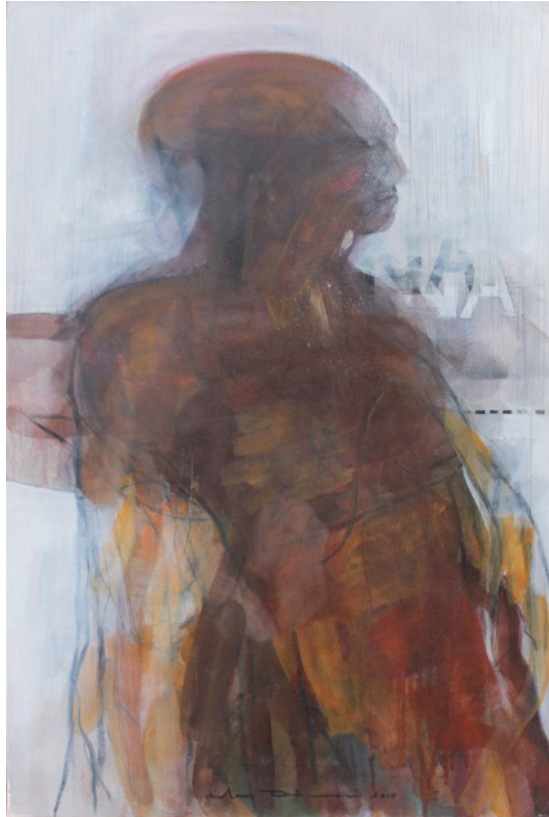
Resim 4.1.3. İrfan Dönmez, *Genus*, 2010, Tuvale Yağlı Boya ve Katran, 88 x 70 cm



Resim 4.1.4. İrfan Dönmez, *Bozulma I*, 2010, Tuvale Yağlı Boya ve Katran, 130 x 110 cm



Resim 4.1.5. İrfan Dönmez, *Bozulma II*, 2010, Tuvale Yağlı Boya ve Katran, 100 x 100 cm



Resim 4.1.6. İrfan Dönmez, *Cins*, 2010, Tuvale Yağlı Boya ve Katran, 90 x 60 cm



Resim 4.1.7. İrfan Dönmez, *Cins II*, 2010, Tuvalde Yağlı Boya ve Katran, 70 x 50 cm



Resim 4.1.8. İrfan Dönmez, *Cins III*, 2010, Tuvalde Yağlı Boya ve Katran, 70 x 50 cm



Resim 4.1.9. İrfan Dönmez, *İsimsiz*, 2011, Tuvale Yağlı Boya ve Katran, 60 x 90 cm



Resim 4.1.10. İrfan Dönmez, *İsimsiz*, 2011, Tuvale Yağlı Boya ve Katran, 100 x 100 cm



Resim 4.1.11. İrfan Dönmez, *Sınırdı*, 2011, Tuvale Yağlı Boya ve Katran, 140 x 130 cm



Resim 4.1.12. İrfan Dönmez, *İsimsiz*, 2011, Tuvale Akrilik ve Katran, 150 x 130 cm

4.2. Bedenin ve Tinin Hazları: Kent Beden

Araştırma sırasında modern sonrası sürece dair kuramsal bulgular bu bölümde ele alınan uygulama çalışmalarının kuramsal argümanını oluşturmuştur. Günümüz modern sonrası dünyasında üretim ve tüketim dengelerinin doğru orantılı artması, küreselleşmenin getirdiği enformatik etkileşimler modern zamanlarda sözü edilen hızlı gündelik yaşamı kat be kat artırmıştır. Rıfat Şhiner'in belirttiği gibi,

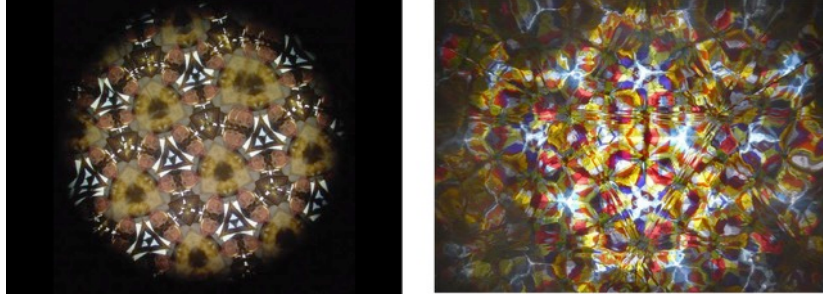
Post-Endüstriyel kent uzamı, her yerin aslında hiçbir yer olduğunu duyumsatacak biçimde tasarlanmaktadır. İyi aydınlatılmış vitrinleri ile birer şeffaf mimari harikası sayılabilecek, birbiriyle neredeyse aynı türde merdivenlerin, asansörlerin ve dükkanların bulunduğu bir labirente dönüşen alışveriş merkezlerinde kaybolduğunda, bu homojen ortamda hedefini yitirip, amaçsızca dolanıp duran tüketici, gerçekliğe yeniden dönmek için bir çıkış yolu aramaya başlar (2013:172).

Bu bağlamda günümüz ekonomik düzeni, bireyleri pasif bir tüketiciye dönüştürecek şekilde kitlelerin bilincini yönlendiren güçlü tüketim mekanizmaları yaratmıştır. Gündelik hayatta sıkça kullandığımız, toplum içerisinde birbirimiz ile kurduğumuz ilişkileri görsel temaslar kullanarak biçimlendiren ve tüketme eylemimizi bir şölene dönüştüren büyük alışveriş merkezleri ve kentin tüketime dayalı düzeni de bu büyük mekanizmanın birer parçasıdır. Alışveriş yapmak ya da tüketmek birbirimizi sınıdığımız, birbirimize üstünlük sağladığımız, tükettikçe kendimizi daha güvenli hissettiğimiz bir boş zaman eğlencesi halini almış, boş zaman eğlencesi halini alan tüketim, modern sonrası süreçte başka bir varoluş biçimi olan kapitalist düzende insan bedeninin etkinliği, alınıp satılan metanın hizmetine sunulmuştur. Görmek, tatmak, dokunmak ve deneyimlemek gibi bedene yönelik eylemler bu düzenin bir parçası halini almıştır. Bu sistem içerisinde birey ya da toplumun tinsel varlık durumunun farkındalığı ya engellenir ya da aksi yönünde yönlendirilir olmuştur. Bu 'boş zaman' eğlencelerinin sonunda insana dair meydana gelen 'şey' büyük bir boşluğu ifade eder olmuştur. Bu boşluk, algılarımızı, değer yargılarımızı ve bir birimize bakışımızı yönlendiren metaların zaman ve mekanda yer kaplayan plastik-lekesel varlıklarımız altına serildiği alanı ifade etmektedir. Projeye dair çalışmalar, özünde görüngüsel birer leke olan ve uzam (zaman-mekan) adını verdiğimiz bir boşlukta hareket eden bedenlerimizin içi boş eylemlerini biçimlendirmektedir. Uygulama çalışmalarının adı olan *Aynı Şehir Alternatif Beden* ise kolektif olarak yapılan bedensel devinimlerimiz ile deneyimlediğimiz bu boş zaman eğlencelerinden aldığımız aldatıcı mutluluk ve hazzı karşı gerçekliğe dönüşe dair bir yol sunma girişimini ifade etmektedir.

Plastik bağlamda diğer boya resimlerde ifade edilmek istenen kuramsal bağlamlara alternatif oluşturmak adına uygulama örneklerinde fotoğraf ve sayısal ortamdan yararlandığı gibi sergileme düzeninde foto-yerleştirme biçimi kullanmıştır. *Aynı Şehir Alternatif Beden I* (Resim 4.2.1.) adlı çalışmaya zemin oluşturmak için modern sonrası kentin kaotik, keşmekeş görüntüleri siyah beyaz olarak fotoğraflanmış, sonrasında sayısal ortamda espas ve mekana dair yanılsamalı bir perspektif algısı meydana getirebilmek için benzer görüntüler üst üste bindirilerek geçirgen, kaleydoskopik bakışı andıran bir kent örüntüsü oluşturulmuştur (Resim 4.2.2). Kaleydoskopik bakış, bir görüntü yansıtma mekanığına dayanarak algımızın sınırları ile oynayan hayal ürünü bir gerçeklik sunmaktadır.



Resim 4.2.1. İrfan Dönmez, *Aynı Şehir Alternatif Beden I*, 2011, Kağıda Sayısal Baskı, Her Biri: 32,4 x 100 cm (3784 x 11811 pix.)

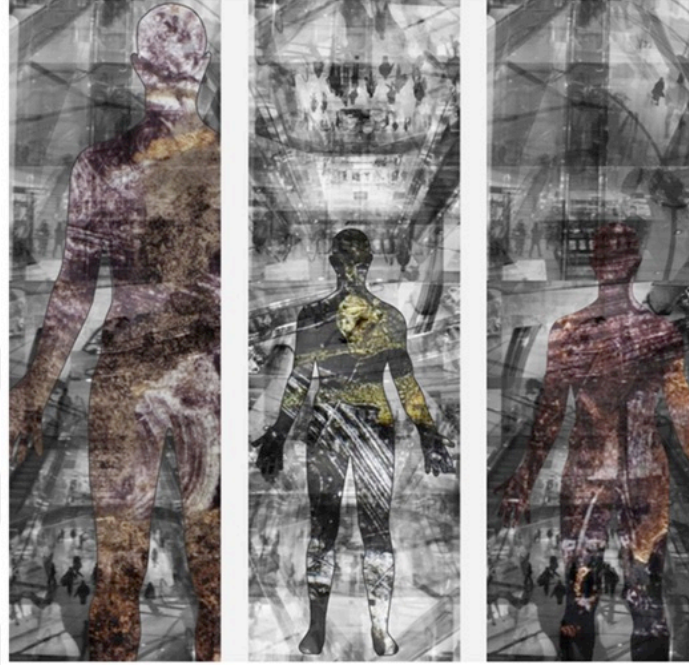


Resim 4.2.2. Kaleydoskopik görüntü örnekleri

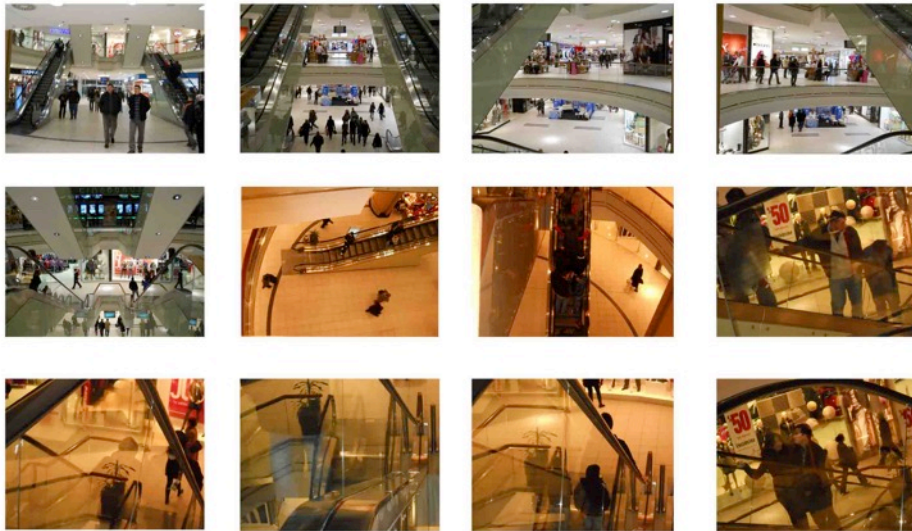
Bu bağlamda saydamlaştırılan ve üst üste bindirilen kent görüntüleri örüntüsünde hayal ürünü bir gerçeklik ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu geçirgen kent örüntüsünün karmaşık katmanları içinde beden normatif görüntüsü içinde renkli, boya ile ifade edilen organik bir dokulandırma yoluyla kentin nesnel yapısına kontrast oluşturması amaçlanmıştır. Bu yanılsamalı gerçekliğin içine beden organik, ideal biçimi ile konumlandırılmıştır. Çalışma yatay olarak üstüste kurgulanmış bir sergileme şekline göre tasarlanmıştır. Görüntüye dayalı hayal ürünü gerçeklik fragmanlarla bölünerek, farklı zamanlarda kayda alınmış kent görüntülerinin bir araya getirilmesinden oluşan aynı zaman dilimi ifadesini bölmek ve çeşitlendirmek amaçlanmıştır. Kentin keşmekeşliğinin fragmanları ile oluşturulan örüntülerin arasında bedenin ansızın belirmesi izleyiciyi varlık ve zamana dair sorgulamaya iterken, duysal gerilimin arttırılması amaçlanmıştır. Çalışma, günümüz karmaşık yaşamında yitip giden kendi nesnel varlığımızı yeniden hatırlamak adına, bedeninin nesnel varlığının olağan bir ifadesini sunmaktadır.

Aynı Şehir Alternatif Beden II (Resim 4.2.3.) adlı çalışmada ise bu kez modern sonrası kent uzamının vazgeçilmez mekanı olan alışveriş merkezinin özel izinle görüntülenen fotoğrafları ilk çalışmaya benzer şekilde zemin olarak kullanılmıştır (Resim 4.2.4.). Merdivenleri, yenilikçi mimari çizgileri, geçirgen bölümleri ile alışveriş merkezleri, bedeni cezbeden paradoksal bir gezme alanı sunmaktadır. Bu bedeni hapseden paradoksal döngüye sahip mekanın yarattığı aldatıcı gerçekliğini vurgulamak için yine sanal bir kaleydoskopik görüntü elde etmek adına farklı zaman ve mekanlarda çekilen görüntüler sayısal ortamda üst üste bindirilmiştir. Sergileme şekli ve kadraj olarak bu kez ilk çalışmanın kentsel uzamın yatay diziliminin tersine tam da alışveriş merkezlerinin mimarisine özgü dikey uzamı ifade etmek için parçalar dikey kurgulanmıştır. Bu saydam,

karmaşık ve mekanik uzamın içinde beden betimleri yine kontrast olarak organik bir varlığı ifade etmek adına ideal biçimi ile yanılsamalı mekana karşı bedenimizin nesnel gerçekliğine dönüşün bir yolu olarak betimlenmiştir.



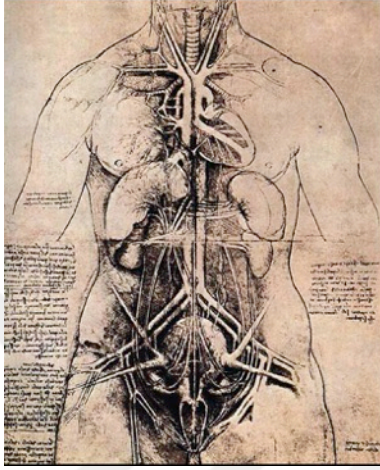
Resim 4.2.3. İrfan Dönmez, *Aynı Şehir Alternatif Beden II*, 2011, Kağıda Sayısal Baskı, Her Biri: 100 x 32,4 cm (11811 x 3784 pix.)



Resim 4.2.4. *Aynı Şehir Alternatif Beden II*, Çalışmanın zemininde kullanılan fotoğraflardan örnekler

Aynı Şehir Alternatif Beden III adlı çalışmada önceki iki çalışmada olduğu gibi karmaşık kent görüntüleri ve bedenin doğal, anatomik görüntüleri kullanılmıştır. Ancak bu çalışmada bedenin anatomik görüntüleri doğrudan kaynağından alınmıştır. Karmaşık kent

görüntülerinin üzerine yerleştirilen anatomik beden ve parçaları Leonardo Da Vinci'nin 1510'da gerçekleştirdiği 'Bir Kadın Bedeninin Üst Bedeni' adlı anatomi çizimi ve Andreas Vesalius'un 'De Corporis Fabrica Libri Septem' adlı anatomi gözlemlerini içeren ve sanatçı Titian tarafından resimlenen 1510 tarihli kitabından bir anatomik çizim kullanılmıştır (Resim 4.2.5.-4.2.6.).



Resim 4.2.5. Leonardo Da Vinci, *Bir Kadının Üst Bedeninin Çizimi*, 1510, Kağıda Mürekkep
 Resim 4.2.6. Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem* adlı anatomi kitabından Titian tarafından yapılan anatomik resimleme, 1543, Ahşap Baskı

Bu çalışmanın kuramsal argümanını ise önceki çalışmalardan farklı olarak parça ve bütünün birlikteliği ve özellikle referans alınan anatomik çizim çalışmalarının gerçekleştirildiği Rönesans döneminde insan bedeni ve nesnel dünya arasında kurulan benzerlik oluşturmuştur. Rönesans döneminde yapılan coğrafi keşifler ile anatomi biliminin insan bedeninin bilinmeyenlerini grafik olarak anlatması arasında bir benzerlik ilişkisi bulunmaktadır. Bu bağlamda anatomi çalışmaları insan bedeninin parçalarını ve işleyişini doğa işleyişinin mikrokozmosmik anlamda bir parçası olarak sayılmasına neden olmuştur. Bu sayede tıpkı doğa işleyişi gibi mekanik hareketlerin bütününe indirgenen beden, tin ile olan ilişkisi de bu mekanik hareketlerin sonucuna indirgenerek dünyevi bir beden tahayyül edilmiştir. Richard Sennet, 'Ten ve Taş' adlı çalışmasında dile getirdiği gibi 1628 yılında William Harvey'in beden üzerine gerçekleştirdiği keşifler ile yeni beden kavrayışları ortaya çıkmıştır, " Yeni beden kavrayışları modern kapitalizmin doğuşuyla örtüşmüş ve bireycilik adını verdiğimiz büyük toplumsal dönüşümün doğmasını sağlamıştır. Modern birey her şeyden önce hareketli bir insandı" (1996/2008:229).

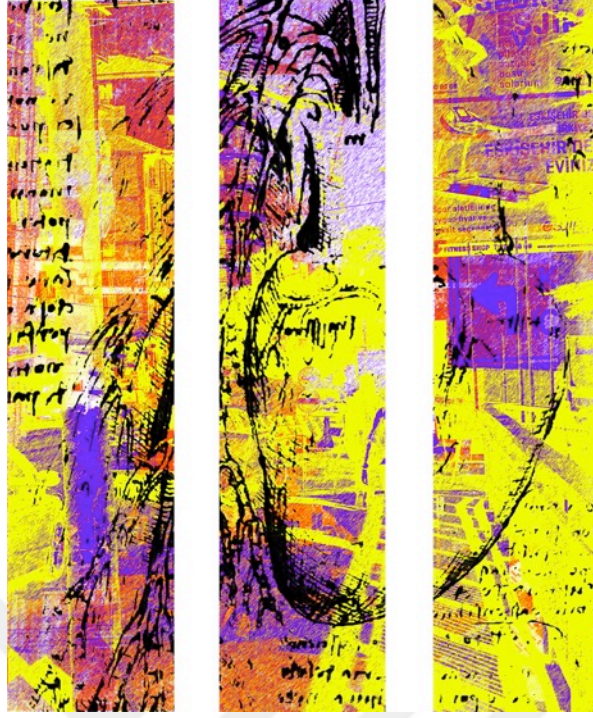
Harvey, özellikle anatomik anlamda bedenın dolaşım sistemi üzerine yaptığı çalışmalar ile sağlık ve bedenın tin ile olan ilişkisini yaşantıda olduğu gibi dolaşım sistemleri ile ilişkilendirmiştir. Harvey ile ortaya çıkan hareketli bedenın keşfi, bu beden kavrayışı ile modern kent ortamının hareketli yapısıyla ilişkilendirilmesine neden olmuştur. Sennet'in belirttiği gibi,

On sekizinci yüzyılda Aydınlanma planlamacıları bu fikirleri şehre uyguladılar. Planlamacılar şehri insanların serbestçe dolaşıp nefes alabilecekleri bir yer, insanların sağlıklı kan hücreleri gibi içinde aktığı akışkan atardamar ve toplar damarlardan oluşan bir şehir haline getirmeye çalışıyorlardı (1996/2008:230).

Çalışma ile bu argüman, günümüz geç kapitalist toplum ve kent düzeni anlayışına beden bağlamında taşınmaya çalışılmıştır. Serbest dolaşan beden ve kent olgusu ile kurulan ilişki, bireyciliğin bir getirisi olarak yaşadığımız toplum düzeninde yabancılaşmaya neden olmuş ve beden tüm bu yabancılaşmanın günümüzdeki sembolleri haline dönüşen tinin kendisine dönüştüğü etnik ve cinsel farklılıkların meydana getirdiği çoğulcu anlayışın birleşebileceği bir nokta olarak imgeleştirilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda fotoğraflanan kent görüntülerinden oluşan katmanlar sayısal ortamda farklı renklendirilerek st üste bindirilmiş ve yukarıda sözünü ettiğimiz anatomik çalışmaların görselleri bu katmanların bağlayıcıları olarak dşnlmştr (Resim 4.2.7.-4.2.8.).



Resim 4.2.7. İrfan Dönmez, Aynı şehir Alternatif Beden III (2. Parça), 2012,
Kağıda Sayısal Baskı, Her Biri: 70 x 16,32 cm (8268 x 1928 pix.)



Resim 4.2.8. İrfan Dönmez, *Aynı Şehir Alternatif Beden III (1. Parça)*, 2012, Kağıda Sayısal Baskı, Her Biri: 70 x 16.32 cm (8268 x 1928 pix.)

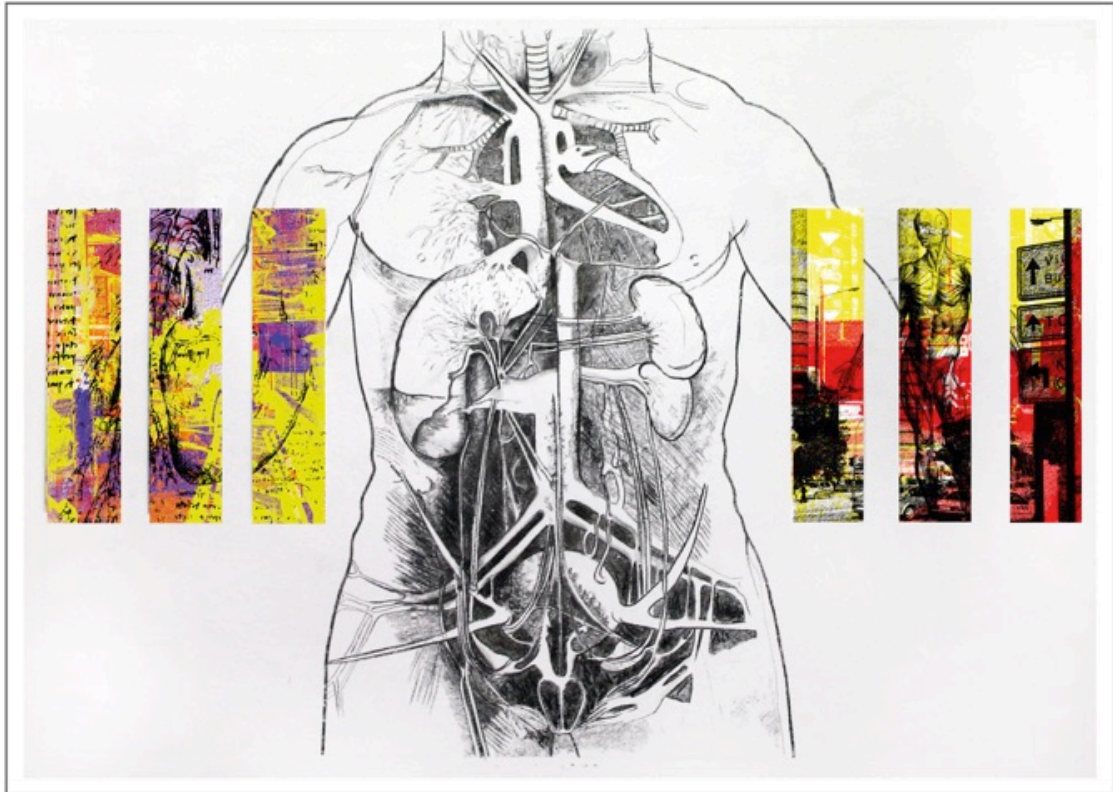
Sözgelimi çalışmanın ilk parçasında yer alan karmaşık örüntülü kent görünümleri Leonardo Da Vinci'nin referans alınan çizimindeki dolaşımın kaynağı olan kalp betimi ile ilişkilendirilmiş, ikinci parça ise yine Vesalius'un anatomi kitabından referans alınan bütün bir beden çizimi ile ilişkilendirilmiştir. Çalışmanın sayısal baskıdan oluşan parçaları, parça - bütün bağlamını ifade etmek adına yine kendi içerisinde üç eşit parçaya bölünmüştür.

Yerleştirmenin gerçekleştirildiği mekana asılan çalışmanın her iki üçlü parçasının arasına bu iki parçayı bütünleştirebilmek için yine Leonardo Da Vinci'nin anatomik çalışması olan 'Bir Kadının Üst Bedeninin Çizimi' sergi alanının duvarına kömür kalem ile araştırmacı tarafından çizilmiştir (Resim 4.2.9.). Sergi alanı duvarına referans alınan çizimin gerçekleştirilmesinin ardından, figürün her iki yanına asılan çalışmanın diğer parçaları ile yerleştirme tamamlanmıştır (Resim 4.2.10).

Çalışma, 2012 yılında İngiltere Edinburgh'da gerçekleştirilen 'Anual Art Festival-Yıllık Sanat Festivali' kapsamında 'Making of it!-O'nu Yapmak' sanatsal projesi altında 'Old Ambulance Depot-Eski Ambulans Deposu'nda gerçekleştirilmiş ve sergilenmiştir.



Resim 4.2.9. Aynı Şehir Alternatif Beden III adlı yerleştirmeye ait çizimin sergi alanı duvarına gerçekleştirilmesi, 2012



Resim 4.2.10. İrfan Dönmez, Aynı Şehir Alternatif Beden III, 2012,
Duvara Kömür Kalem Çizim ve Kağıda Sayısal Baskı Yerleştirme, 200 x 300 cm

4.3. Bedenin Tin Katmanları

Bu bölümde ele alınan uygulama çalışmalarının temeli ‘kendilik’ kavramı üzerine oluşturulmuştur. Yener Özen ‘kendilik’ ile ilgili çalışmasında psikanalist Heinz Kohut’un kendilik kavramını, “kişinin kendini algılayış biçimi ve kendisiyle ilgili imgeler bütünü olarak düşündüğünü” söylemiştir (2014). Bu tanımdan anlaşılacağı üzere ‘kendilik’, tekil şahsa bağlı ‘ben’ ya da diğer bir deyişle ‘özne’ kavramını da içermektedir. Bu bağlamda uygulamaların kuramsal argümanı, Georg Willhem Friedrich Hegel’in tane görüngü bilimsel, Maurice Merleau-Ponty’nin bedene görüngü bilimsel ve Jacques Lacan’ın ‘özne’ kavramını psikanalitik bağlamda irdelerken öne sürdüğü ‘imgesel, simgesel ve gerçek düzende özdeşleşme’ kuramlarına bağlı olarak, ‘kendilik’ kavramının konusu olan ‘ben’ ve ‘özne’ nin, beden ve tin ile olan ilişkisi üzerine oluşturulmuştur. Sanatta ya da tikel manada resimde gösterge (imge) ile izleyiciye verilmek istenen ‘duygu’ nun filozofik ya da psikanalitik kuram ile ilişkilendirilmesinde, uygulamaların sahip olduğu görsel dizgede tutarlı bir analogik anlam yakalanmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünde ‘varlık olarak tin’ başlığı altında incelendiği gibi Hegel, görüngü bilimsel yaklaşımla idea ya da tin varlığın, ‘öz bilinç’ in kendi hakkında mutlak bilgiye sahip olan ‘nesnel tin’ e ulaşması sürecini tez-anti tez-sentez diyalektik üçlü hareketiyle açıklamıştır. Hegel, bu diyalektik ilişkide bedeni dış dünya ile temas noktası olarak düşünmüş ve ilkinde doğaya ait kendinde şey olan bedene karşıt, istenç, irade gibi varlığın kendi içini ilgilendiren olgular eklendiğinde bedenin tinsel varlığa dönüştüğünü düşünmüştür. ‘Öz bilinç’ bedeni nesnel bir varlık olarak kavrar ve istençle onu sahiplenerek ‘bedenim’ olarak düşünür ve bu sahiplenme ile ‘öz bilinç’, kendini dış dünyaya gösterebildiği nesnel varlık olan bedenle bütünleşerek ‘ben’ e dönüşür. Bu bütünleşme ile ‘ben’ bedenli bir varlık olarak insanın psişik ‘iç çevresini’, ‘özne’ yi ifade ederken beden ise organik, hareket eden bir ‘dış çevreyi’ (görüngü) ifade etmektedir. Hegel için ‘beden’ ile ‘ben’ in birleşimi olan ‘özne’ nin istenç ve iradeye sahip doğası onu öteki ‘öz bilinç’ e yöneltir. Zeynep Direk’in belirttiği gibi, öz bilinç “başkası için olmak” tır. Başka deyişle; öz bilinç denen varlık, ancak başka bir kendi bilinciyle, başka bir öz bilinçle ilişkide ortaya çıkar. Bu ilişkiye Hegel ‘arzu’ adını verir. Hegel özneliği arzu olarak düşünür (...) (2015:33). Hegel diyalektik izleğinde ‘arzu’ nun kendisini ifade eden ‘özne’ nin

duyduğu eksiklikten dolayı ötekine yönelme istenci devam ettikçe, tin varlığa dönüşme sürecinin devam ettiğini düşünmüştür.

Maurice Merleau-Ponty öznenin belirleniminde Hegel'in düşüncesine benzer bir argüman geliştirmiştir. Merleau-Ponty, öznenin belirlenimini görüngübilimsel bağlamda görüngülerle (fenomenler) açıklamaya çalışmış ve özünde görüngü olan dünya, ben ve ötekini aynı noktada birleştiği 'bakış' ta ya da 'algı' da aramıştır. Bu nedenle Merleau-Ponty bedeni nesnel dünyayı 'gören' ve algılayan bir 'algı organı' olarak düşünmüştür. Merleau-Ponty'nin 'Göz ve Tin' adlı çalışmasında belirttiği gibi beden, hissedilen ile hisseden, görünür olan ile gören arasındaki kesişim noktasını ifade etmektedir. Merleau-Ponty bu durumu şöyle açıklamıştır,

Bedenim hem görendir, hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir, ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün 'öbür yanını' tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine, dokunan olarak dokunmaktadır, kendisi için görünür ve hissedilirdir (2006:33).

Merleau-Ponty, nesnel dünya ile olan temasımızı algısal deneyimlerimizle ilişkilendirmiş ve deneyimlerimizi gerçekleştirdiğimiz aygıtı ise görüngüsel bir varlık olan bedenimiz olduğunu düşünmüştür. Dolayısıyla Merleau-Ponty için öznenin belirleniminde kavrama yönelik anlamlardan önce görüngüler düzeyinde, beden ile algılanabilecek olan nesnel dünyaya ait anlam birlikleri söz konusudur. 'Öteki' nin bedenine bakmak ve 'öteki'nin bedeni tarafından bakılmak nesnel gerçekliği aşarak ve imgenin bakışla kesişmesinde dolayım olarak 'öteki' nden sıyrılan 'kişi' nin özneleşmesini sağlamaktadır. Bu nedenle Merleau-Ponty özneleşmenin başladığı yerin 'beden imgesi' olduğunu düşünmüştür. Zeynep Direk'in dediği gibi "ben işlevinin ortaya çıkması için başkasıyla ilişki ve imgesel düzeyde yansıtmanın doğurganlığı gerekir" (2015:472).

Post-Yapısalcı düşünceye sahip psikanalist Jacques Lacan da Hegel ve Merleau-Ponty'nikine benzer bir izlekte psikanalitik bağlamda özneleşmeyi açıklamaya çalışmıştır. Madan Sarup (2010:8) Lacan'ın en büyük başarısının "görüngübilim ile yapısalcılığı birleştirmeye çalışması" olduğunu söylemiştir. Lacan, 1950'li yıllarda öznenin belirlenimini Hegel gibi kendi üçlü düşünce tarzında ele almıştır: imgesel, sembolik ve gerçek. Bu düşünce tarzıyla Lacan, özneye olan psikanalitik bakış açısını 'öznelerarası' bir boyuta taşımaya çalışmıştır. Lacan, öznenin belirleniminde ilk rolü oynayan görüngübilimsel

temelli imgesel düzeni ‘ayna evresi’ olarak adlandırmıştır. Malcolm Bowie Lacan ile ilgili monoloğunda imgesel düzene şöyle değinmiştir,

İmgesel’in düzeni, ayna-imgeleri, özdeşleşimler ve karşılıklık düzenidir. Bireyin deneyiminde basitçe Öteki’ni teskin etmeye çalışmayıp onun eşi ya da sureti haline gelerek kendi ötekiliğini dağıtmaya çalıştığı boyuttur. (...)İmgesel, bireyin ‘ne ise o’ olmak ve öyle kalmak için kendisinde hep daha çok aynılık, benzerlik ve öz yansılama misalleri toplamaya çalışarak ümitsizce verdiği sanrısız çabanın geçtiği sahnedir; narsistik ‘ideal-ben’in doğum yeridir (1997/2007:93).

Lacan’ın imgesel düzendeki ‘ayna evresi’ nde kendi bedenimize ait imgemizi bir yansıtıcıda (ayna) gördüğümüzde karşılaştığımız şey ‘bakış’ ın kesiştiği bir beden imgesidir. Bu bakışın ötesinde bir ‘ben’ tahayyülüne ise ancak kişinin kendini algılayış biçimine bağlı olarak ortaya çıkan, özne ve nesneyi aynı noktada birleştiren bir imgeler bütünü’nün kabullenilmesi ile varılabilmektedir. Bu tahayyüldeki imgeler bütünü ise kendi yaşam deneyimimizin algısını kapsayan bir çerçeve içinde şekillenmektedir. Dolayısıyla ‘kendilik’ in çerçevesi ‘ben’ imgelemine öznelliği ve nesnelliği arasında sıkışan ve gerçekliğe dair nesnel bilgiyi aşan köken, geçmiş yaşantılar, şu an ve gelecek ile bütünleşen sonsuz bir düşünüm ile belirlenebilmektedir. Bu bağlamda Lacan’ın imgesel düzeyde ‘ben’in belirleniminin gerçekleştirildiği ‘ayna evresi’ nin ‘ben’in kişisel tarihine karşılık geldiği söylenebilir. Kişisel tarihteki bu ilk durakta, kendinin bedenine bakışından kaynaklı parçalanmış bir beden imgesine sahip olan çocuk, aynadaki görüntüsü ile karşılaştığında parçaları bütünleyerek imgesel düzeyde bedensel bir bütünlüğe, ‘ben’ imgesine kavuşarak ontolojik bir dönüşüm gerçekleştirmiş olur. Lacan, bu durumu birincil özdeşleşme olarak adlandırmıştır. Aynadaki bütünsel beden imgesi ile bakış yoluyla karşılaşma parçalanmış bedenin terkin ve bütünleşilen bir ‘öteki’nin, başkasının bedenini temsil etmektedir. Bir başka deyişle aynadaki yansımamızın bedenimize bakışının öznesi ötekidir. Lacan’ında Merleau-Ponty gibi görülmeyi bir başkasının bakışında kendi imgemizle karşılaşmak olarak gördüğünü ve kendimizle özdeşleşmemizin başkasının bakışının dolayısıyla gerçekleştiğini düşündüğü söylenebilir. Bu bağlamda öznenin ve dolayısıyla ‘kendilik’in belirlenimi Hegel’in düşüncesinde ilkin ‘özünde şey’ dediği, Merleau-Ponty’nin görüngübilimsel yaklaşımında ‘algı organı’ dediği ve Lacan’ın imgesel düzen olarak açıkladığı ‘ayna evresi’ nde nesnel ve görüngüsel olan ‘beden’ de başladığı düşünülmüştür. Ele aldığımız kuramsal çerçeveden yapılan sonuca göre: öznelerarası bir yaklaşımla ‘ben’in ancak ‘öteki’ nde var olabileceği düşünülmüştür. Bu durum ‘ben’ olarak tekilliğe giden yolda aynı zamanda ikili

bir varoluşa işaret etmektedir. İkilik ise parçalanmış bedenden kurtulan bir 'ben' ve gerçekliğine ulaşamayacak olan aynada yansıyan beden imgesinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla 'ben' ve 'öteki' , 'ben' ve başka bir 'ben' arasındaki ayrılma ya da yarıma tekilliğin ön koşulu olmaktadır. Bu yarıma istenci ise 'ben' olarak özdeşleşilenin 'ben'i tehdit eden bir imgede görülmesinden kaynaklanmaktadır. Sonuç olarak 'ben'in tekil olabilmesi için kendi 'öteki' sini yaratmak durumunda olduğu düşünülmüştür.

Hegel'in ilkin 'özünde şey' dediği 'beden' düşüncesi, Merleau-Ponty'nin görüngübilimsel öteki özünde kendi imgemizi görme ve Lacan'ın benlik belirleniminin ilk evresi olan 'ayna evresi' ve 'imgesel düzende özdeşleşme' kuramları *İkileşik Ben, İkileşik Ben II, İkileşik Ben III, Ben ve Ben, Ben, Ben II, Ben ve Öteki, Ben ve Ben II* adlı uygulama çalışmaları ile gönderme yapılan 'kendilik' kavramının temel argümanını oluştururken, çalışmaların gösterge, anlam ve bağlam üçgeninde uygulanmasına referans oluşturmuştur. Uygulama çalışmalarında bedenin bir parçası ve 'bakış organı' olarak tuval kadraini dolduran 'baş', arzusun doyumsuz varlığı özneyi betimlemek için kullanılmıştır. Özne, ilkin yansıtıcıda kendi tekinsiz görüntüsüyle, 'başı' ile karşılaşmaktadır. 'Baş', imgelemde bedenden koparılmış bir eksiklik olarak zuhur ederken aynı zamanda bedenin eksik parçasının tamamlayıcısıdır da. Kendi baş imgesiyle karşılaşan özne, aynı anda bir ucubeyle de karşılaşır. Çünkü 'baş' tek başına beden bütünlüğünün eksik parçasıdır. 'Baş'ın görüntüsü özneye dair 'içi' dışarıya taşımamaktadır ancak yine de görünümün tam anlamıyla gizleyemediği 'kendilik' i açığa vurmaktadır. Jale N. Erzen 'Fotoğraf Notları' adlı çalışmasında "insan başının bir insanın dünyayı nasıl algıladığının, kendisi ve başkaları için ne ifade ettiğinin bir dışavurumu" olduğunu söylemiştir (2015:55). 'Baş' ın içi dışarıya çıkarması ya dışa vurması izleyicinin bakışında ilkin ürkmeye sebep olurken ucube beden algısını da pekiştirmektedir. Acent'in belirttiği gibi ucube görüngüsü;

(...) gözlemcinin tanımadan kendinde taşıdığı karanlık ve dağınık organik içsellığe, yani gözlemcinin kendi bedenine göndermede bulunmaktadır. Ötekiden, ucubeden çıkmış gibi görünse de, aslında gözlemcinin içinden gelir ve kendinde tanımayı kabul edebileceği şeylerin sınırına temas eder. (...) Bu bakımdan, her ucube içi ifşa eder (2010:148).

Dolayısıyla görüngüsel bağlamda için ifşası öznelarası bir boyuta sahiptir.

İkileşik Ben, İkileşik Ben II, İkileşik Ben III (Resim 4.3.1., 4.3.2., 4.3.3.) adlı çalışmaların gösterge (imgesel) kaynağını çoklu pozlama³² otoportre fotoğraflar oluşturmaktadır. Fotoğraf, göstergenin oluşturulmasında bir ayna işlevi görürken, fotoğrafın gösterdiğinin akrilik boya ile tuvale yeniden üretimi, imgesel düzeyde yansıyan ‘ben’ e ait beden görünümünün gerçeklikle yanılsamalı ilişkisine göndermede bulunmak için uygulanmıştır. Bu anlamda otoportre fotoğraf, kendimi kendi bakışında gösteren, imgeleştiren bir ayna işlevinde düşünülmüştür. Barthes’in dediği gibi “fotoğraf, kendimin, bir başkası olarak ortaya çıkması, bilincin özdeşlikten kurnazca ayrılışıdır” (2011:25). Bedenimin bir imgesi olarak otoportre fotoğraf, özdeşleştiğim ötekinin nesnel görüngüsü halini almıştır. Ancak Lacan’ın kuramını irdelerken sözünü ettiğimiz gibi ‘ben’in belirlenimindeki ikilik, henüz belirsiz bir ‘ben’i işaret etmektedir çünkü fotoğraftaki hem benim imgemdir hem de ötekinin. Fotoğrafın çoklu pozlama ile beden imgesini muğlaklaştırma imkanı bu belirsizliği imlemek adına kullanılmıştır. Beden bütünlüğünün birbirinden koptuğu ardışık, parçalı görüntüler, ayna evresi öncesinde algılanan nesnel bedene dair bilgiye dayalı imgelere göndermede bulunmak için kullanılmıştır. ‘Ben’ imgesine ait fragmanlardan oluşan zincirleme bir dizi görüntü aracılığıyla elde edilen bedenimin muğlak imgesi ile bir başka beden içinde tekilleşme girişimi izlenimi yaratılmaya çalışılmıştır.



Resim 4.3.1. İrfan Dönmez, *İkileşik Ben*, 2012, Tuval Akrilik, 100 x 100 cm

³² Aynı görüntü içinde hızlı bir seri pozlama ile bir figürün hareket halinde gösterildiği fotoğraf tekniği.



Resim 4.3.2. İrfan Dönmez, *İkileşik Ben II*, 2012, Tuval Akrilik, 150 x 130 cm



Resim 4.3.3. İrfan Dönmez, *İkileşik Ben III*, 2013, Tuval Akrilik, 150 x 150 cm

Benzer şekilde yine çoklu pozlamanın sağladığı imkanla ve çekim süresinden kaynaklı görüntünün muğlaklığı ile 'ben' imgesini bütünlüğünden ayırarak aynı zamanda bir 'ötekinin bedeni' imgeleştirilmeye çalışılmıştır. Bedenimden imgeleştirilen bu 'öteki' nin bedeni, fragmanlarla birleşen farklı zamansallıkların bütünleştiği şizofrenik ³³ bir özdeşleşmeye işaret etmek için kullanılmıştır. Çoklu pozlama fotografik görüntünün sunduğu bu belirsiz imgelem, 'ben' ve 'öteki' imgesi için aynı anda iki farklı gerçeklik ile bölünmüş ve ayrılmıştır. Çalışmalar Çoklu pozlama otoportre ile elde edilen fotoğrafın 'foto gerçekçi' titizlikte, akrilik boya ile tuvale aktarılmış biçimsel birer kopyasıdır. Ancak özgün siyah-beyaz fotoğraftan farklı olarak resimsel biçimlendirmede yeşil, sepya ve mor rengin tonları ile kullanılmıştır. Çalışmaların boş zemini ile bedensel imgelemin tinsel parçalanmışlığı mekan kurgusundan koparılmaya çalışılırken sırasıyla boş zemin, beden imgesi olarak 'baş' ve çalışmaların uzamında en önde yer alan ve 'baş'ın üzerinde konumlandırılarak imgeyi tam ortadan bölen ince 'çizgi' ile beden imgesinin ikileştiği, parçalandığı tekinsiz bir uzam yaratılmaya çalışılmıştır. Merleau-Ponty'nin 'Göz ve Tin' adlı çalışmasında görüngübilimsel bağlamda çizginin doğaya özgü nesnel varlıkların özünde var olan bir varlık olmadığını söylemiştir. Merleau-Ponty'nin deyiimiyle "çizgi, klasik geometride olduğu gibi, fonun boşluğu üzerinde bir varlık'ın belirmesi değildir; modern geometrilerde olduğu gibi, önceden var olan bir uzaysallığın kısıtlanması, ayrılması, değişime sokulmasıdır" (2006:71). Dolayısıyla çalışmalarda kurgulanan çizgi, doğaya özgü organik, nesnel bir varlık olan bedene zıt uzamsal bir sınırı imlemek için kullanılmıştır. Ayrıca nesne ve uzam arasındaki bu ayrışmayı pekiştirmek için çizgiler resmin tek ton renk skalasına kontrast oluşturacak şekilde renklendirilmiştir.

Ben ve Ben (Resim 4.3.4.) adlı çalışmada ise *İkileşik Ben, II, III* adlı çalışmada uygulanan yöntem benzer şekilde kullanılmış ancak konuya dair uygulama pratiğinin resimsel, serbest ifade ile biçimlendirme yöntemleri araştırılmıştır.

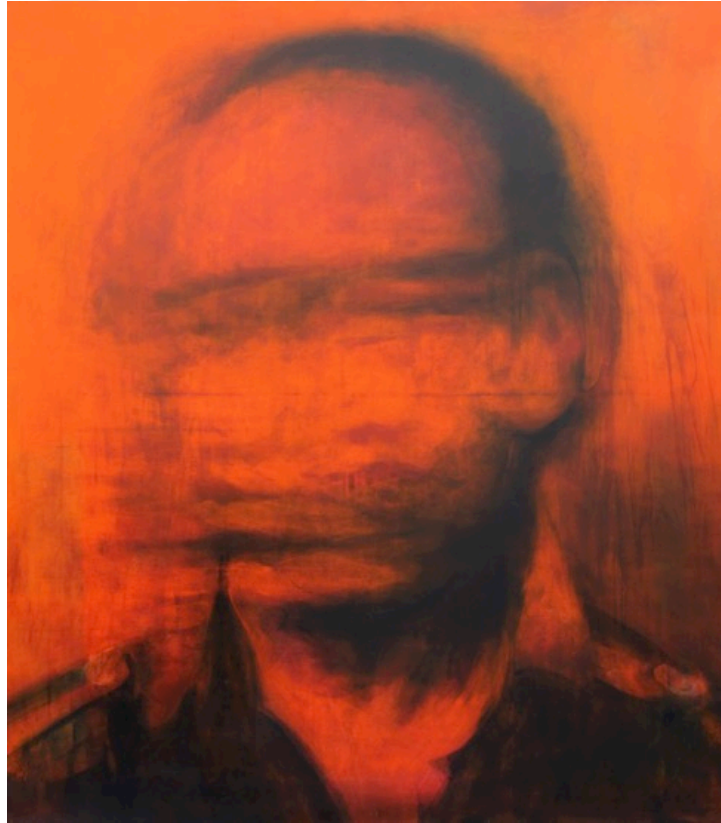
Ben ve Ben II (Resim 4.3.5., 4.3.6.) adlı çalışmaların görsel kaynağı yine otoportre fotoğraf olsa da uygulamada fotoğraf ile 'foto gerçekçi' bir ilişki kurulmamıştır. *İkileşik Ben, II, III* adlı çalışmalarda 'ben' imgesinin temsiline dönüştürülen foto gerçekçi pratik bu

³³ Şizofreni kelimesi, Yunanca ayırık veya bölünmüş anlamına gelen "*şizo*" ve akıl anlamına gelen "*frenos*" sözcüklerinin birleşmesinden türetilmiştir.

çalışmalarda yerini 'ben' e ait işşasının görselleştirilmesi adına akrilik medyumun uygulanmasında serbest fırça kullanımına, akıtmalara ve kazımalara bırakmıştır.



Resim 4.3.4. İrfan Dönmez, *Ben ve Ben*, 2012, Tuvale Akrilik, 100 x 100 cm



Resim 4.3.5. İrfan Dönmez, *Ben*, 2013, Tuvale Akrilik, 150 x 130 cm



Resim 4.3.6. İrfan Dönmez, *Ben II*, 2013, Tuval Akrilik , 150 x 130 cm

Çalışmalar aynı tuval boyutuna sahip ve 'ben' in fiziksel tanımına dayalı görsel imgesini kapsayan önden ve profilden iki ayrı 'baş' imgesi olarak kurgulanmıştır. Çalışmaların amacı 'ben' in görsel bir tanımını ortaya koymaktır ancak görsel tanımlamanın resimsel ifadesinde yalın açık-koyu karşıtlığından oluşan lekesele imgelem, boya katmanları ile parçalanarak ve gizlenerek kurgulanmıştır. Böylece çalışmaların görsel ifadesinde 'ben' in görsel-fiziksel tanımına ulaşılmaya çalışılırken, 'ayna evresi' argümanında sözünü ettiğimiz bedensel bütünlüğün parçalanmış arkaik (ilksel) imgelemine göndermede bulunulmuştur. Çalışmaların uygulanmasındaki dışavurumcu tavır ile iki boyutlu 'ben' in görsel temsilinin de sınırları aşılmaya çalışılarak bedenün uygulama aşamasındaki edimsel etkinliğinin resme dair izleri izleyiciye duyumsatılmaya çalışılmıştır. 'Ben' in görsel temsilinin uygulanmasına bedenün edimsel izlerinin de katılmasıyla 'kendilik' kavramı resimsel bir ifadeyle görselleştirilmeye çalışılmıştır.

Ben ve Öteki (Resim 4.3.7.) adlı çalışma, farklı zaman dilimlerinde kamera ile yakalanmış, biri birine benzer 'ben' e ait çoklu pozlama 'baş' görsellerinin yer aldığı altı kare otoportre fotoğraf temel alınarak oluşturulmuştur. Çalışma için seçilen fotoğraflardaki benzer ancak farklı imgelerin tekrarı ile bir önceki anın şimdinin bir sonraki anın geçmiş olduğu zamansal bir izleğe dayalı, değişken 'kendilik' görüngüleri görselleştirilmeye

çalışılmıştır. Çalışmanın plastik örgüsünde kullanılan saydamlık, imgenin fragmanlardan oluşan iç içe geçme etkisini arttırarak 'ben' in belirlenimine ait sınırları geçirgenleştirerek, karmaşık, anonim bir beden imgesine dönüştürülmesinde kullanılmıştır. Görselleştirilen beden imgesindeki saydamlık aynı zamanda öznenin ötekine kapalı 'içi ifşa' sı için kullanılmıştır. Bu sayede 'ben' ait beden imgeleri biri birinin içine geçtiği tanımsız bir ötekine dönüşürken, normatif beden formunun görsel izlerine aykırı bir ucube görüngüsüne dönüştürülmüştür. Çalışmanın görselleştirilmesinde boyayıcı medyum olarak parçalanma ve saydam katmanların biri birinin içerisine geçişini kolaylaştıran baskı mürekkebinin özgün baskıresim merdanesi ile forex (PVC köpük) panel üzerine uygulanması tercih edilmiştir. Boyayıcı medyum olarak baskı mürekkebinin sağladığı saydamlık ve gri tonlamada sunduğu geniş ton skalası ile fotoğrafın kimyasal film saydamı ve basılı malzemesinin gri renk skalası arasında görsel bir ilişkisellik kurulmaya çalışılmıştır. Bu gibi uygulama denemeleri sonucunda özgün otoportre fotoğraflara foto gerçekçi manada bağlı kalınmamış ancak fotoğrafın sunduğu görsellik ile benzerlikler kurulmaya çalışılmıştır. Çalışmanın her bir parçasını ortadan dikey ya da yatay olarak bölen ince kırmızı çizgi yine 'ben' olgusuna ait tinsel bir ikileşmeye göndermede bulunurken, çalışmaların uzamsal derinliğinin belirleyicisi olarak düşünülmüştür.



Resim 4.3.7. İrfan Dönmez, *Ben ve Öteki*, 2015,
Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi, Her Biri: 49 x 49 cm



Resim 4.3.8. İrfan Dönmez, *Ben ve Öteki* (1. Parça), 2015, Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi, 49 x 49 cm



Resim 4.3.9. İrfan Dönmez, *Ben ve Öteki* (2. Parça), 2015, Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi, 49 x 49 cm



Resim 4.3.10. İrfan Dönmez, *Ben ve Öteki* (3.Parça), 2015, Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi, 49 x 49 cm



Resim 4.3.11. İrfan Dönmez, *Ben ve Öteki* (4.Parça), 2015, Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi, 49 x 49 cm



Resim 4.3.12. İrfan Dönmez, *Ben ve Öteki* (5.Parça), 2015, Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi, 49 x 49 cm



Resim 4.3.13. İrfan Dönmez, *Ben ve Öteki* (6. Parça), 2015, Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi, 49 x 49 cm

Uygulamaların diğer örnekleri ‘ben’ in kendini özdeşleştirdiği ‘öteki’ ile ilişkisine karşılık gelen Hegel’in ‘ben’ in ‘nesnel tine’ dönüştüğünü söylediği ve Lacan’ın ‘sembolik düzey’ de ‘gerçek’ ile ilişkide bulunduğu özneleşmenin son evresi ile ilişkilendirilmiştir. Hegel’in tine görüngü bilimsel yaklaşımında öz bilinçli beden ‘tin’ in görünüm kazandığı bir zemin olarak düşünülmüştür. Bu bağlamda ‘ben’ in kendi bilincine ulaşarak bedenli bir varlık olan ‘özne’ olabilmesi için bir başka özne ile ilişki gözetilmektedir. Uygulamaların kuramsal argümanında belirttiğimiz gibi Hegel bu ilişkiye ‘arzu’ adını vermiştir. Dolayısıyla arzu kendinde bir eksiklik olarak Sarup’un değindiği gibi “her zaman başka bir arzuya, başka bir baştan çıkarıcı boşluğa, başka bir ‘ben’ e yönelir” (2010:23). Hegel düşüncesindeki benin eksikliğinden kaynaklı öteki ile ilişki Direk’in değindiği gibi: “(...) bir başkasıyla ilişki, Öteki’nin, Yasa’nın normatifliğine dolanmıştır kaçınılmaz olarak. Öteki, ‘her diyalogdaki üçüncü’, çoğunluğun kabul ettiği değer ve inançları fark ettirmeden dayatan, Hegel’in deyişiyle ‘nesnel tin’ olarak adlandırılmıştır” (2015:245-246). Lacan’ın psikanalitik kuramında da Hegel’in düşüncesine benzer şekilde öteki ile özdeşleşme ve sonucunda özneleşme imgesel düzeyden sembolik düzeye doğru bir yönelim gösterir. Dolayısıyla Lacan da ‘arzu’ yu imgesel düzeyden bedensel varlık ile ortaya çıkan ancak sembolik düzeyde bir öteki ile kurulan ilişkide ortaya çıkan bir öznelik olarak kavramış ve özneliğin her bir öteki ile ilişkide ortaya çıkmasından dolayı, ötekinin bakışında değişmez bir imgeye sahip olunamayacağını düşünmüştür. Sarup’un değindiği gibi:

Lacan hiç bir zaman durağan ve değişmez bir imge edinemeyeceğimizi söylemektedir. Başkalarıyla olan ilişkimizi yorumlamaya çalışırız, ama her zaman için yanlış yorumlama olanağı da söz konusudur. Her zaman bir boşluk, bir gedik, yanlış bir tanıma tanınma olasıdır (2010:16).

Bu bağlamda sembolik düzen, bir eksiğin ihtiyaca dönüşerek kendini bir talep olarak ifade etme zorunluluğundan kaynaklanmaktadır. Lacan’ın düşüncesinde bu eksiklik gerçeğin alanına girmektedir. Gerçek onun düşüncesinde sembolik tarafından içerilemeyen ya da bir başka deyişle dil alanına çekilemeyen olarak yer alır. Eksik tanıma ya da tanınma sürekli arzulayan olarak öznenin tatminsizliğini ifade etmektedir. Dolayısıyla öznenin bu tatminsizliği simgesel düzende onu, imgesel düzenden farklı olarak durağanlıktan ve ‘öteki’ne benzerlikten kurtararak hareketlilik alanına yöneltmektedir. Bowie’nin sembolik düzenle ilgili değindiği gibi,

O, dilin, bilinçdışının ve öteki kalan ötekinin alanıdır. O benden farklı olarak öznenin varlık kazandığı, daha açık bir deyişle, hep kopuk ve süreksiz bir tarzda varlık kazandığı düzendir. Sembolik düzende 'her şey var sayılı bir yokluk temelinde var olur, bunun dışında var olan hiç bir şey yoktur. Her şey ancak var olmadığı ölçüde vardır'.(...) Sembolik'in müzmin bir öznelerarasılığı ve sosyalliği vardır. Hiçbir üyesinin kendi olmasına, kendi kabuğuna çekilmesine ya da ötekisindeki şeyleri kendi suretinde yaratmasına izin vermeyen bir kamusalıktır (1997/2007:93).

Bu bağlamda söz konusu uygulamalar sembolik düzene göndermede bulunmak adına narsistik söylemin dışında ötekinin fotografik imgeleri üzerine temellendirilmiştir. Uygulama çalışmalarına referans olan fotografik görüntüler bilinmeyen bir ötekine aittir. Bilinmeyen ötekine ait ve sadece bedensel görüngüyü tanımlayan fotografik imgeler eski okul yıllıklarından, gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinden seçilmiştir. Dolayısıyla fotografik imgelerin kadrajı bedenin eksik ve aynı zamanda tamamlayıcı parçası 'baş' ile sınırlıdır. 'Öteki' nin bedeninin bir parçası olan 'baş', alındıkları kaynaklarda öznenin görsel kimliğinin temsili olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla öznel kimlikleri hakkında bilgi sahibi olunmayan öznelerin görsel kimlikleri görüngülerine dair semboller içermektedir. İmgeler birer fotoğraf olmasına karşın fotoğrafın özneye dair bildirdiği görsel veriler özneyi bildirilen öznenen ayırmaktadır. Fotoğrafın 'öteki' nin görselliğine dayalı bu durumu tam da sembolik düzende özneler arası sabit bir imge-anlam üretilemeyeceğine ve düzenin hareketlilik, çeşitlilik düşüncesine karşılık gelmektedir. Uygulamalar için seçilen 'özne'lerin bedensel görünümlerini imlemek amacındaki fotografik görüntülerin tuvaldeki resimsel yorumları bu amacı bozmak adına kurgulanmıştır. Çalışmaların fotoğrafın görsel özüne bağlı kalınmadan uygulanması ve çalışmaların adlandırılmasında bilinmezliği ifade eden rakamların kullanılması ile sembolik düzenin değişken, muğlak özne algısına göndermede bulunulmaya çalışılmıştır.

Çalışmalar için boyayıcı medyum olarak siyah baskı mürekkebi tercih edilmiş ve astarlı tuval yüzeyine baskı resim merdanesi ile uygulanmıştır. Uygulamalarda özgün siyah-beyaz fotoğrafın ton skalasına benzer ton skalasının uygulanmasına ve tuval yüzeyinden silme ve geri yükleme ile saydam katmanların oluşturulmasına olanak sağladığından boyayıcı medyum olarak baskı mürekkebi tercih edilmiştir. Ayrıca medyumun tuvale merdane ile uygulanması sırasında meydana gelen spontane çizgisel izler, otantik fotoğraf imgelerini boya ile birer yeniden üretimi olmaktan çıkarıp, özgün birer resimsel imgeye dönüştürülmesini kolaylaştırmıştır. Kaynak fotoğrafların tuvaldeki silik, delinmiş,

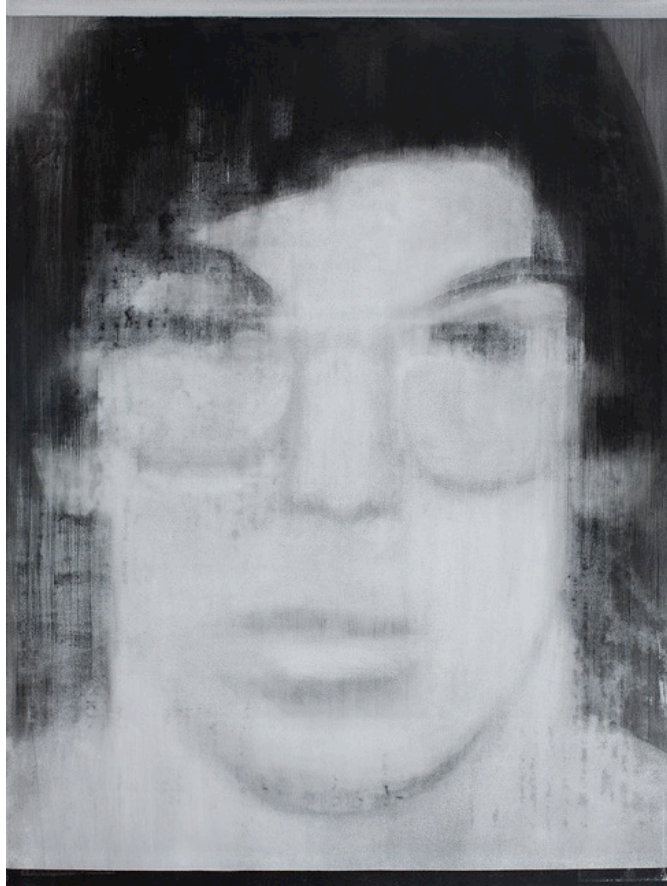
parçalanmış ve siyah-beyaz yorumu, izleyicinin 'öteki' öznenin beden görüngüsü ile görsel bir temas kurması amacıyla kurgulanmıştır. Fotografik imgeye gönderme yapan ve imgenin 'tecrit alanı' nı belirleyen siyah bantlar arasında betimin silik ve muğlak lekeleri ile öznenin izleyicinin algısında özünden farklı olarak yorumlanması amaçlanmıştır. Öznenin görüngüsünü tanımlamaya yönelik görsel öğeler (yüz ve bakışa dair öğeler), kullanılan malzemenin yardımıyla plastik birer lekeye dönüştürülmüş ve böylece yorumsamaya açık bir özne imgesine işaret edilmiştir (Resim 4.3.14., 4.3.15., 4.3.16., 4.3.17., 4.3.18., 4.3.19., 4.3.20., 4.3.21., 4.3.22.). Aynı amaca sahip uygulama örnekleri sepya tonlama ile tuval üzerine ve yine tuval yüzeyinden farklı olarak küçük boyutta Forex (PVC köpük) panel üzerinde, boyayıcı medyumun bırakacağı plastik etkilerin çeşitliliği denenmiştir (Resim 4.3.23., 4.3.24., 4.3.25., 4.3.26., 4.3.27.,4.3.28.).



Resim 4.3.14. İrfan Dönmez, 17581069410, 2013, Tuval Baskı Mürekkebi, 150 x 130 cm



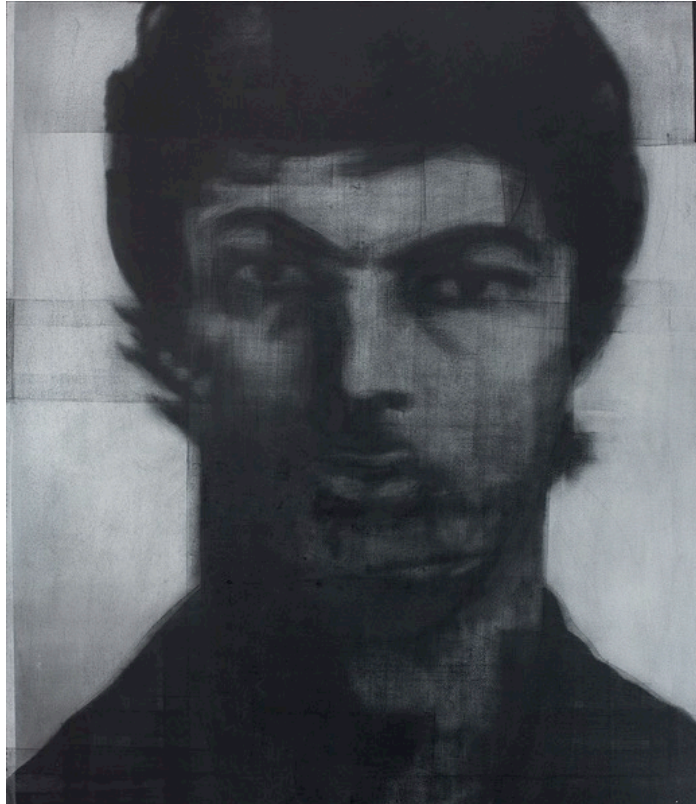
Resim 4.3.15. İrfan Dönmez, 18, 2014, Tuvale Baskı Mürekkebi, 150 x 130 cm



Resim 4.3.16. İrfan Dönmez, 000, 2013, Tuvale Baskı Mürekkebi, 120 x 90 cm



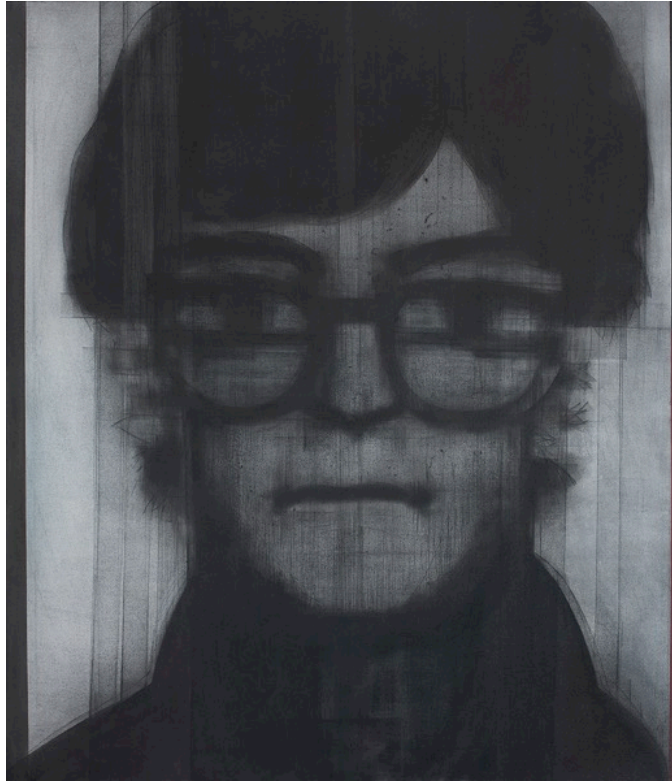
Resim 4.3.17. İrfan Dönmez, 94, 2013, Tuvalet Baskı Mürekkebi, 120 x 90 cm



Resim 4.3.18. İrfan Dönmez, 001, 2013, Tuvalet Baskı Mürekkebi, 150 x 130 cm



Resim 4.3.19. İrfan Dönmez, 002, 2013, Tuvale Baskı Mürekkebi, 150 x 130 cm



Resim 4.3.20. İrfan Dönmez, 80, 2013, Tuvale Baskı Mürekkebi, 150 x 130 cm



Resim 4.3.21. İrfan Dönmez, 90, 2013, Tuvale Baskı Mürekkebi, 150 x 130 cm



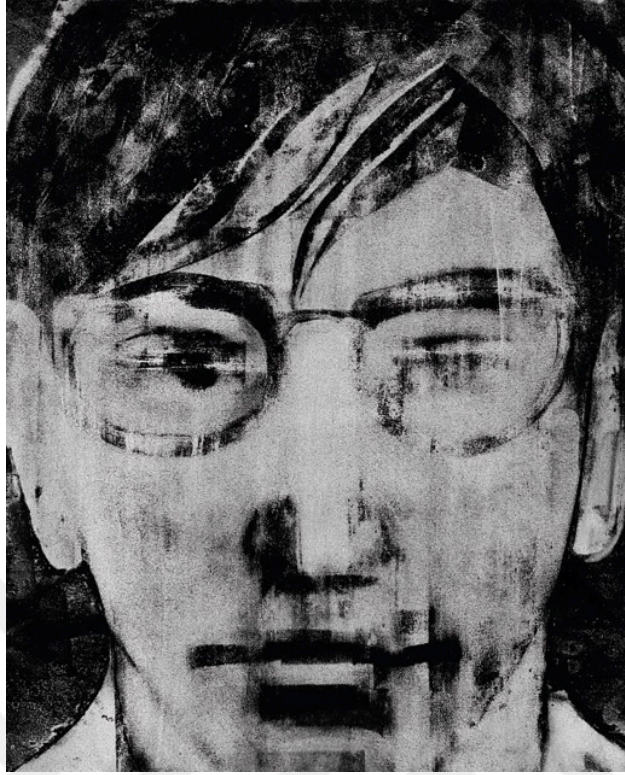
Resim 4.3.22. İrfan Dönmez, 22, 2013, Tuvale Baskı Mürekkebi, 150 x 130 cm



Resim 4.3.23. İrfan Dönmez, *Çocuk*, 2015, Tuvale Baskı Mürekkebi, 120 x 110 cm



Resim 4.3.24. İrfan Dönmez, *Anonim*, 2015, Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi, 30 x 24 cm



Resim 4.3.25. İrfan Dönmez, *İsimsiz*, 2015,
Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi, 30 x 24 cm



Resim 4.3.26. İrfan Dönmez, *302A4*, 2015,
Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi ve Yağlı Boya, 30 x 24 cm



Resim 4.3.27. İrfan Dönmez, 0568P, 2015,
Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi ve Yağlı Boya, 30 x 24 cm



Resim 4.3.28. İrfan Dönmez, 9BC5, 2015,
Forex (PVC Köpük Panel) Üzerine Baskı Mürekkebi ve Yağlı Boya, 30 x 24 cm

Temel alınan kuramsal argüman ışığında 'özne' ye dair kaynak fotoğrafların resimsel ifadesinden oluşturulan uygulama çalışmalarında 'ben' e ait görsel imgelemin çevrelediği ve 'kendilik'i ifade eden 'özneleşme' ve 'öteki' ile 'özdeşleşme' kavramları çalışmaların görsel dizgesi içerisinde yalın mekanda yalnızlık, yabancılaşma ve parçalanmaya dair metaforlar ile ifade edilmeye çalışılmıştır. Uygulamalarda resim yüzeyi ile derinlik yanılsaması arasında gerilimi arttırmak için kaynak fotoğraflar ile benzerlikler kurulmaya çalışılmıştır. Otoportre kaynaklı çalışmalarda kamera 'bakış'ın kaynağı ve 'ben' imgesine bakan bir 'ben' e aracı olarak kullanılmıştır. 'Ben' e ait fotografik beden imgesinin tuval resminde yeniden üretimi ile bu ikili 'bakış' tek bir düzlemde bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Öznenin nesnel beden ile olan ilişkisi 'kendilik' ve 'kimlik' gibi soyut kavramlar ile ilişkilendirilmeye çalışılarak resimde beden ve tinin birlikteliğine dair, görsel-resimsel bir ifade ve yorumlama ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışmalar kuramsal çerçeveye dayalı olarak özne ve varlığına dair göndermeler içeriyor olsa da söz konusu uygulamaların çeşitliliğinde beden imgesi ile herkesçe farklı yorumlanacak muğlak bir 'özne' ve Hegel'in deyimiyle 'nesnel tin' görselleştirmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda beden eksik parçası olan 'baş' görüntülerinin fotografik özünden yorumlanan 'özne' imgesinin iki boyutlu yüzeyde yeniden üretim yorumu ile uygulamalar, 'ben'nin, beden imgesinin ve bir öteki olarak izleyicinin bakışının aynı düzlemde kesiştiği tinsel bir algı alanına dönüştürülmeye çalışılmıştır.



5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Tin kavramının felsefe tarihinin belki de en muğlak ya da çoklu anlam birliğine sahip kavramı olduğu görülmüştür. Felsefi dizgede kavrama dair birbirini etkileyen ya da birbirine eklemlenen düşünceler dizisinin, sonuçta tin kavramını teolojik ve metafizik olgulardan arındırarak, dış dünyanın yasalarına karşı konumda yer almasına rağmen dış dünya ile sıkı sıkıya bağlı olan bir kavram olarak düşünülmesine yol açtığı görülmüştür. En genel anlamda canlı varlıkların maddi yanını ifade eden beden kavramı, tinin dış dünya ile kurduğu bağın temas noktası olarak düşünölmüştür. Biyolojik açıdan 'beden' sözcüğü tüm canlıların maddi yanına karşılık gelirken, deri, sınırlama, karmaşık organizmalar bütünü bütünü birarada tutma ve dolayısıyla bedeni biçimlendirme işlevleri ile insan bedenini yapı ve görünüş olarak diğer canlılardan ayırmaktadır. Bu anlamda duyu organları ve en büyük duyu organı olarak deri, tinsel olguları içeren iç yaşantıları ve kendi maddi varlığı ile kendi maddi varlığının dış sınırından bağımsız olan varlıkları algılayarak bedeni tin ile birlikte işleyen bir bilinç düzeyine taşımaktadır. Bu anlamda insan bedeni bütünsel olarak, tinsel olgulara bağlı duyumsamaları kapsayan bir iç hayata ve nesnel oluşuyla doğaya ait dış hayata sahip bir varlık olarak düşünölmüştür. Birlikte çalışan bir ikilik (düal) olarak tinsel olguları kapsayan bir iç hayat 'özne' kavramı ile tanımlanmaya çalışılırken, maddi doğanın bir parçası olarak beden özne tarafından anlam yüklenen nesne konumunda yer almıştır.

Antik felsefeden Descartes'a ve Descartes'tan Aydınlanma düşüncesine kadar düalist felsefe tin'i nesneden, bedenden bağımsız hareket eden 'özne' kavramına dahil etmiş, dış nesneler dünyasını ise içsel olarak öznenin kendisi tarafından belirlenen bir mekana dönüştürmüştür. Bu bağlamda özne ilkin, bilinci, sezgisi, düş gücü olan ve içsel bir edimle hareket eden, nesnel yanı olan bedeni de dahil olmak üzere tüm nesnelliği kendi özerkliğinin dışında varlıklar olarak kavrayan bir olgu olarak düşünölmüştür. Bu düşünüşle birlikte, doğayı biçimlendiren varlık olarak öznenin, bireyselleşme, sekülerleşme, farklılaşma, rasyonelleşme ve metalaşma gibi tin alanına ait süreçlerinin tümünü kapsayan Modernleşmeyi meydana getirdiği görülmüştür. Bu sayede Modernleşme ile birlikte öznenin, anlam üretmenin temel kaynağı olduğu görülmüştür. Bu bağlamda Hegel'in özne-nesne ilişkisinde gerçekleştirdiği diyalektik dizge sayesinde özneye ait tinsel olguların varlık kazanma ya da nesnelleşme noktası olarak gördüğü sanat ve felsefe birbirini etkileyen alanlar olarak işlerlik kazanmıştır. Felsefi söylemde öznenin yaşantılarına

eklemlenen tinin, öznenin nesnel bedeni ile bütünleştigi noktada görüngüler ile açığa çıkmasının sanat alanında da felsefi alandaki benzer ilgiyi gördüğü görülmüştür. Bedenin nesnel bir varlık olarak özneyi ve dolayısıyla tine dair olguların anlam çokluluklarını barındırması ve bu anlamların taşıyıcısı olarak dış dünya ile görüngüler aracılığıyla temas içinde olduğu görülmüştür. Bu bağlamda ele alınan tarihsel dönemler içinde sanatçıların beden temsillerini içeren yaratımlarının, o döneme ait kültürel yapı ve tinsel-düşünsel üretimlerle bir ilişki içersinde olduğu görülmüştür. Resim sanatı içinde bedenin plastik manada ele alınışı, özneye dair tinsel olgular tarafından biçimlendirilmiş ve bu biçimlendiriliş ile anlam farklılıkları yaratılmıştır. Bu bağlamda resim sanatı içinde beden temsillerinin tinsel-düşünsel olgularla birlikte biçimlenerek, bu olguların taşıyıcısı ve görüngüler düzeyine indirgeyicisi olduğu görülmüştür. Dolayısıyla resim sanatında beden temsillerinin gerçek beden ile kurduğu eşbiçimlilik ilişkisi nedeniyle temsillerin, gerçek hayatla, yaşamla ayrılmaz bir izlekte biçimlendiği görülmüştür. Bedenin -ister bütünlük içinde isterse parçalanmış ya da bedene dair bir atık, bir organ şeklinde resim sanatındaki bir temsili ile karşı karşıya olunsun- bir özneyi içerdiği ve bir 'ben' olarak temsildeki 'öteki'ni görsel olarak kavrayışımızın, kendi bedenimiz ile aradaki görsel benzeşme yoluyla içsel, tinsel olanı algılamaya bizi yönelttiği görülmüştür. Resimde beden ya da bedenin akışkan ve katı parçalarını içeren temsillerinin, hareket eden, yaşayan beden üzerine söylenen tüm kavram ve teoriler ile anolojik bir ilişki içersinde olduğu görülmüştür.

Romantik sanat ile birlikte ortaya atılan özne olarak sanatçı ve sanatın özerkleşmesi ve sanatçıların resim sanatında yüzyıllardır süre gelen aristokrasi ve kilisenin belirlediği kanonik yapıyı kırarak özgün duygulanımlarına yer vermesi, resim sanatı içinde bedenin ele alınışını ve tin ile olan ilişkisini seküler bir zemine taşınmasının yolunu açmıştır. Batı sanatının Doğuya olan ilgisi ve Doğu egzotizmine skopofilik bakışı, çıplak kadın bedeninin Batı resim sanatında ele alınışını değiştirerek, yeni anlamlar üretilmesine neden olmuştur. Grotesk beden temsilleri, dönemin düşün yapısı ile birleştirildiğinde, iktidarın ve baskıcı söylemlerinin yergisinin aracı haline dönüşmüştür. Bu temsiller, felsefe ve fenomenlerle olan ilişkiler ve tinsel olguların bir taşıyıcısı olarak bedenin dış görünümlerinden etkilenmiş, doğaya pozitivist yaklaşımla birlikte bir mekanizmaya dönüşen dünyadan, bedenin hızın ve devinimin egemen olduğu bir dünyanın mekanik bir parçası haline

dönüşmesini görselleştiriminin aracı olmuştur. Düşün alanında gerçekleşen tüm bu hızlı değişim ve dönüşüm sürecinin, Modern Resim sanatında bedenin algılanışını doğrudan etkilediği görülmüştür.

Pozitivizmle birlikte doğaya tahakküm kuran öznenin, tahakkümün sınırlarını aşan hakimiyeti ve insan bedeninin biyolojik biçimine müdahale edilebileceğine dair 'ari ırk' genetik projesi Dünya Savaşlarının nedenlerinden biri olmuş, Antik düşünceden beri 'psykhe' kavramı ile ilişkide olan tinsel olguların, varoluş üzerine kaygı boyutunda resim sanatında beden temsillerini biçimlendirdiği görülmüştür. Savaş ortamının yarattığı kaygı ve bizzat savaşın kendisinin bedene uyguladığı tahribat, nesnel dünyaya ait bedeni parçalarken, özne üzerinde yarattığı psikotik etki ile tının de parçalanmasının, resimde beden temsillerinin ele alınış şekline yansıdığı görülmüştür. Dünya Savaşları, soğuk savaş süreci ve ardından patlak veren Amerika-Vietnam savaşının yarattığı ortam, savaşın ve şiddetin anlamsızlığının sorgulanmasına neden olmuş ve yine savaşın beden üzerinde yarattığı tehribat ve yıkımın resim sanatı içinde beden temsillerinin biçimlendirilmesini etkilediği görülmüştür.

Modern sonrası süreçte ise tinsel olguların yüklendiği özne kavramının kendisi felsefi söylem içersinde bir sorun olarak ortaya konmuştur. Bu sorunsallaştırmanın nihai sonuçları özneyi anlam yapıcı konumundan indirerek öznenin de çoklu anlamlar içinde ele alınmasına neden olmuştur. Bu nedenle özne ancak toplumsal yapının belirlediği dile bağlı söylemler ile anlamlandırılmaktadır. Bu bağlamda modern sonrası süreçte, öznenin öteki ile belirlenen çoklu anlamların içine gömülmesinin, öznenin 'öz' e ait bir özdeşliğine ulaşma fikrini muğlaklaştırdığı görülmüştür. Modernizmin seküler zemine taşıdığı beden ise sekülerizmden kurtulan modern sonrası süreçle birlikte psikolojinin ve kültürün tanımladığı ve biçimlendirdiği nesnel bir varlık halini almıştır. Bu nedenle resim sanatında ve boya resme bir alternatif olarak fotoğraf çalışmalarında ele alınan beden temsillerinin dilsel ve toplumsal fenomenler, çoklu kodlar ve sistemler bağlamında ele alındığı görülmüştür. Tinsel olguların taşıyıcısı olarak özne ve bedenin bu anlamlar çokluğuna itilmesi, özellikle modern sonrası süreç ile ortaya çıkan sanatçının kendi bedenini bir deneyim alanına dönüştürmesinden kaynaklanmıştır. Bu sayede sanat alanında, dilsel ve toplumsal bağlamlarda belirlenen bir özne olarak sanatçı, kendi bedeninden yola çıkarak etnisite, cinsel kimlik ve toplumsal cinsiyet gibi temeli Modern dönemde atılan tinsel

kavram ve olgulara modern sonrası sürecin düşün yapısında olduğu gibi eleştirel bir bakış açısı getirmeyi amaçlamıştır. Modern sonrası süreçte Modern dönemde olduğu gibi sanatsal bir biçim ya da anlayıştan söz edilemediğinden, biçim ve sanatsal anlayış da ancak tikel manada sanatçıların olgulara yaklaşımlarına bağlı ifade yöntemleri ile şekillenmiştir. Marlene Dumas, Jenny Saville gibi sanatçıların boya resim geleneği içerisinde, kendi bedenlerinden ve otobiyografik yaşantılarından yola çıkarak etnisite, kadın ve annelik, yaşam ve ölüm, cinsellik ve erotizm gibi toplumsal yapının anlamlandırdığı tinsel temaları beden temsilleri ile çalışmalarında sorunsallaştırdığı görülmüştür. Çalışmalarında Modern sonrası sürece özgü görüntüleme (video, fotoğraf) araçlarının öznenin nesnel bedene dayalı görünümelerini ve dolayısıyla anlamını çoğullaştırıcı etkisinden yararlanan Cindy Sherman, bir kadın olarak kendi bedeni üzerinden Modern sonrası süreçte toplum yapısının kadına bakışının değişken ve muğlak bağlamlarına eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Andres Serrano, kendi ruhsal özlemlerinin ışığında toplumsal yapının ve iktidarın bedene ve dolayısıyla özne üzerine uyguladığı ötekileştirici baskıya, kendi bedeninin biyolojik, akışkan sınırlarını kullanarak ve karnavalesk ve grotesk bir anlam üreterek reklam ve fotoğrafçılığı birleştirdiği çalışmalarında eleştirmiştir. Christian Boltanski, II. Dünya Savaşı'nın etnik ötekileştirici mirasının bir parçası olarak kendi fiziksel ve tinsel varlığının izlerini toplumsal bellek bağlamında ürettiği fotoğraf yerleştirmeleri ile sanatsal bağlamda günümüze taşımıştır.

Beden ve tinin sanatsal görselleştirmelerinin tüm bu kuramsal argümanlara dayanan incelemesi sonucunda uygulama çalışmaları da konuya dair farklı yaklaşımlar ışığında değişkenlik gösteren biçim ve malzemelerin uygulanması kendi sanatsal serüveni içinde ele alınmıştır. İlk boya resmin tuval yüzeyine uygulanmasının olanakları bedenin parçalanması, 'iç'in dışa çıkması bağlamında beden betimlerinin biçimlendirilmesinde kullanılmıştır. Bu bağlamda özellikle tende delinme, benliğin yitimi ve ucube bedene bakıştaki tinsel duygulanımlar görselleştirilmeye çalışılmıştır. İkinci olarak Modern kent yaşamının bir getirisi olarak kentin işlerliğinin bedenin işlerliğine olan benzerliği ele alınan çalışmaların temelini oluşturmuştur. Ancak bu benzerliğin modern sonrası süreç ile birlikte bedeni aşan tinsel halüsülâtif yapısına dikkat çekmek için boya resimden farklı bir görselleştirme medyumunu olarak fotoğraf ve sayısal baskı kent ve beden arasındaki bu geçirgen ve grift ilişkisi görselleştirmek için kullanılmıştır. Son olarak Hegel'in tine

feneomenoljik yaklaşımı ve 'ben' kavramına bağlı tinin ortaya çıkışları düşüncesi ile Merleau-Ponty'nin tin ve beden arasındaki fenomolojik ilişkiye dair düşünceleri ve Jacques Lacan'ın 'ben'in belirlenimini açıklamaya çalıştığı imgesel, sembolik ve gerçek psikanaliz düşüncesi arasında benzerlik kurularak 'ben' kavramı ele alınmıştır. Bu bağlamda 'ben' kavramına bağlı öznenin belirlenimi düşüncesi ve tinin nesnel ortaya çıkışları ben ve öteki arasındaki ilişki bağlamında farklı medyumlarla uygulanan 'baş' betimleri ile görselleştirilmeye çalışılmıştır.

Tüm bu inceleme ve bulgular ışığında söylenebilir ki tin ve beden, her ne kadar iki ayrı kavram olarak felsefe alanını ilgilendirmiş olsa da tarihsel bir dizgede, toplumsal ve kültürel yapılar ile doğrudan bir ilişki içerisinde ele alınmıştır. Bu bağlamda toplumsal ve kültürel yapı içerisinde şekillenen sanat da bu iki kavramın birbiriyle olan bağlarının konusunu içermiştir. Tarihsel dizgede farklılık gösteren anlamlar çokluğu, her iki kavramında anlamını sürekli etkilemiş ve sanat alanında da aynı değişkenler beden görselleştirilmelerini etkilemiştir. Bu etkileşimin, toplumsal ve kültürel yapıların anlamını belirlediği tinsel olguların günümüz sanat anlayışında sadece resimsel beden temsilleri ile sınırlı kalmadığı görülmüş ve dünya ile tinsel temasımızın farklı nesnelere yüklenen anlamlar ile de deneyim alanının genişletildiği görülmüştür. Söz gelimi Christian Boltanki'nin çalışmalarında kullandığı fotoğraf, boya resim ile görselleştirilen mirasını taşıyor olmasına rağmen, mekan, ışıklandırma ve fotoğrafa eklenen nesneler deneyimin sadece görme edimiyle gerçekleşmediği bir anlam üretme alanı sunmaktadır. Bunun yanında bağlamından kopararak yeni bir bağlamda birleştirilen her bir parçanın duyumsama ve sezgi ile kavranan anlam etkileşiminin, tinsel olguların toplumsal anlam bağlarını genişlettiği görülmüştür. Söz gelimi çalışmalarda soykırım ve ötekileştirme kavramlarının anlam karşılığını -nesnelere yüklenen anlamlar bağlamında- neredeyse yüzyılı kapsayan toplumsal bellekte aramış olması beden ve zihin birlikteliğine dair söylemin alanını sanatsal bir yolla genişletmiştir. Bu bağlamda tinsel olgular ve taşıyıcısı olarak beden, sanatsal ifade yöntemleri ve pratiklerinin tümü, konuyla ilişkili teorik bağlamlar ışığında ele alınarak çalışmanın alanı genişletilebilir. Bunun yanında beden kendisinin ya da kolektif anlamda bedenlerin yer aldığı beden ve performans sanatı toplumsal anlamların temsiline dayalı bir izlek ve dış dünyanın deneyimlendiği bir alan

olarak bedenin tinsel temaslarının bağlamları farklı bir araştırma konusunun ilgisine sunulabilir.



KAYNAKLAR

- Adjukiewicz, K. (1994). *Felsefeye Giriş*. (2. Baskı). (çev. A. Cevizci). Ankara: Gündoğan Yayınları. (Eserin orijinali 1938’de yayımlandı), 99-104
- Akarsu, B.(1984). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. (1. Baskı). Ankara: Savaş Yayınları, 173-174
- Akay, A. (2005). *Sanatın Durumları*. (1. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları, 32
- Ancient, P. (2010). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*. (1. Baskı). (çev. E. Topraktepe). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin Orijinali 2006 Yılında Yayımlandı), 115-119-137-141-142-148
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (3. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık,280
- Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler, Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. (1. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık, 145-148
- Anzieu, D. (2008). *Deri-Ben*. (1. Baskı). (çev. N. Tura Demiryontan). İstanbul: Metis Edebiyat, 140-152
- Aristoteles. (2001). *Ruh Üzerine*. (2.Baskı). (çev: Z. Özcan). İstanbul: Alfa Yayınevi, 63-64
- Ay, V. (2003). *Modern Felsefede Özne-Nesne Ayrımı ve Öznellik Kavramı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara, 91
- Batur, E. (2009). *Gövde’ m*. (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık, 187-19
- Bahtin, M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk, İlk Felsefi Denemeler*. (1. Baskı). (çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin Orijinali 1990’yayımlandı), 55-85-135
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. (1. Baskı). (çev. Ç. Öztekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin Orijinali 1984 Yılında Yayımlandı), 347-348-381-413
- Barthes, L. (2011). *Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (5. Baskı). (çev. R. Akçakaya). İstanbul: Altı Kırk beş Yayınları, 16-25
- Baudelaire, C. (2011). *Modern Hayatın Ressamı*. (6. Baskı). (çev. A. Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları, 23
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (6. Baskı). (çev. O. Adanır). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012) *Kötülüğün Şeffaflığı, Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*. (5. Baskı). (çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 57
- Baudrillard, J. (2012). *Tüketim Toplumu*. (5. Baskı). (çev. H. Deliceçaylı, F. Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Eserin Orijinali 1970 yılında basılmıştır), 149

- Baynes, K. (2008). *Toplumda Sanat*. (3. Baskı). (çev. Y. Atılgan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin Orijinali 1975 Yılında Yayımlandı), 264
- Bayraktar, L. (2010). *Bergson'da Ruh Beden İlişkisi*. (1. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları, 50-54
- Berger, J. (2004). *Görme Biçimleri*. (10. Baskı). (çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin Orijinali 1972 Yılında Yayımlandı), 47
- Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek, Beden Ruh İlişkisi Üzerine Deneme*. (1. Baskı). (çev. I. Ergüden). İstanbul: Dost Kitabevi. (Eserin Orijinali 1896'da Yayımlandı), 102-133
- Berman, M. (2010). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (13. Baskı). (çev. Ü. Altuğ, B. Peker). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin Orijinali 1982 Yılında Yayımlandı), 151
- Best, S. ve Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori*. (2. Baskı). (çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin Orijinali 1991 yılında yayımlandı), 32-35-47
- Bowie, M. (2007). *Lacan*. (1. Baskı). (çev. V.P. Şener). Ankara: Dost Kitabevi. (Eserin Orijinali 1997 Yılında Yayımlandı), 31-33-93
- Bozkurt, N. (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları*. (4. Baskı). Bursa: Asa Kitabevi, 89-90-93-146
- Boogerd, D. Van den. (1999). *Marlene Dumas*. İngiltere: Phaidon Press, 44
- Bouillon, C. (2009). *Deri, Bedenin Örtüsü*. (1. Baskı). (çev. Ö. Aygün). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 2002 yılında yayımlanmıştır), 31
- Bozkurt, N. (2011). *Fikir Mimarları Dizisi I: Hegel*. (4. Baskı). İstanbul: Say Yayınları, 51-53
- Butler, J. (2014). *Bela Bedenler*. (1. Baskı). (çev. C. Çakırlar, Z. Talay). İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 47-96-97
- Bürger, P. (2012) *Avangard Kuramı*. (7. Baskı). (çev. E. Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları, 172
- Canatan, K. (ed). (2011). *Beden Sosyolojisi*. (1. Baskı). İstanbul: Açılım Kitap, 54
- Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda*. (2. Baskı). (çev. E. Hoşcusu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin Orijinali 1997 Yılında Yayımlandı), 25-82-83
- Claudon, F. (1988). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. (çev. Ö. İnce, İ. Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi, 21-22-24-29-35
- Copleston, F. (1996). *Felsefe Tarihi, Hegel: Çağdaş Felsefe*. Cilt 7. Bölüm 1c. (3. Baskı). (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları. (Eserin orijinali 1946'da yayımlandı), 100-101

- Copleston, F. (2010). *Felsefe Tarihi, Alman İdealizmi: Çağdaş Felsefe*. Cilt 7. Bölüm 1a. (3. Baskı). (çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları. (Eserin orijinali 1963'da yayımlandı), 13
- Corbin, A., Courtine, J-J. ve Vigarello, G. (2008). *Bedenin Tarihi Cilt:1, Rönesans'tan Aydınlanma'ya*. (çev. S. Özen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 2005'de yayımlandı), 19-255-261
- Corbin, A., Courtine, J-J., Vigarello, G. (2011). *Bedenin Tarihi Cilt:2*. (çev. O. Türkay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 72-74-75-77-179-180-194
- Corbin, A., Courtine, J-J., Vigarello, G. (2013). *Bedenin Tarihi Cilt:3*. (çev. S. Özen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 344-356-357-358
- Cottingham, J. (2002). *Descartes Sözlüğü*. (çev. A. Çitil, A. Kovanlıkaya, E.Gözkay, N. Ilgıcıoğlu). İstanbul: Doruk Yayınları, 185
- Çabuklu, Y. (2004). *Toplumsalın Sınırında Beden*. (1. Baskı). İstanbul: Kanat Kitap, 111-146-150-155
- Deleuze, G. (2000). *Felsefe Dersleri I: Spinoza Üzerine On Bir Ders*. (çev. U. Baker). İstanbul: Öteki Yayınları, 16-19
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*. (1. Baskı). (çev. C. Batukan, E. Erbay). İstanbul: Norgunk Yayınları. (Eserin Orijinali 1981 Yılında Yayımlandı), 14-28-31
- Denkel, A. (1997). *Düşünceler ve gerçekler, Felsefe Yazıları I*. İstanbul: Göçebe Yayınları, 200
- Dilthey, W. (2011). *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*. (1. Baskı). (çev. D. Özlem). İstanbul: Notos Kitap. (Eserin orijinali 1922'de yayımlandı), 24-25-39-131
- Direk, Z. (2015). Çirkin Ördek Yavrusu: Öznellik ve Narsisizm. (1. Baskı). *Skolastik Fantazya, Hayalden Endüstriye Popüler Kültür Odağında Masal Çözümlemeleri*, Schola Dizisi, Dizi No:30, Der. Hüseyin Köse. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 33
- Direk, Z. (2015). Marleau-Ponty ve Lacan: Fenomenolojiyi Psikanalizle Birlikte Düşünmek. *Marleau-Ponty Fikir Mimarları Dizisi 31*. Edt. Emre Şan. (1. Baskı). Ankara: Say Yayınları, 472
- Direk, Z. (2015). Hayvan, Ağaç ve Egemen: Lacan ve Derrida'da Öteki. *Cogito*. Felsefede Hayvan Sorusu. Sayı:80. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları, 245-246
- Durant, W. (2002). *Felsefenin Öyküsü*. (çev. E. Gürol). İstanbul: İz Yayıncılık. (Eserin orijinali 1926'da yayımlandı), 92-187
- Dökmen, Z. Y. (2014). *Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 27
- Düchting, H. (2000). *Seurat*. Almanya: Taschen, 35-36

- Eagleton, T. (2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. (2. Baskı). (çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Eserin Orijinali 1996 yılında yayımlanmıştır), 87
- Eco, U. (2012). *Güzelliğin Tarihi*. (6. Baskı). (çev. A. C. Akkoyunlu). İstanbul: Doğan Kitap. (Eserin Orijinali 2004 Yılında Yayımlandı), 321-359
- Erzen, j. N. (1991). *Modernizm Sonrası Sanat*. Çağdaş Düşünce ve Sanat. (Haz. I.A. Duben, D. Şengel). İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, 18
- Erzen, J. N. (2015). *Fotoğraf Notları*. (2. Baskı). İstanbul: Say Yayınları, 55
- Ficher, E. (2012). *Sanatın Gerekliliği*. (2. Baskı). (çev. C. Çapan). İstanbul: Sözcükler Yayınevi. (Eserin Orijinali 1959 Yılında Yayımlandı), 71-94-126-128
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*. (1. Baskı). (çev. S. A. Eskier, G. E. Yılmaz). İzmir: Karakalem Yayınları. (Eserin Orijinali 2011 Yılında Yayımlandı), 137-397
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. (1. Baskı). (çev. E. Hoşcuoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Eserin Orijinali 1996 yılında yayımlandı), 187-188
- Goff, J. L. (1999). *Ortaçağ Batı Uygarlığı*. (çev. H. Güven, U. Güven). İzmir: Dokuz Eylül Yayınları. (Eserin orijinali 1984'te yayımlandı), 282
- Gombrich, E. H. (1986) *Sanatın Öyküsü*. (3. Baskı). (çev. B. Cömert). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Eserin Orijinali 1950 Yılında Yayımlandı), 415
- Güçlü, A. , Uzun, E., Uzun S. ve Yolsal, Ü.H. (Editörler). (2008). *Felsefe Sözlüğü*. (3. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 38-184-594-597
- Gündoğan, A. O. (2013). *Bergson, Fikir Mimarları Dizisi*. (3. Baskı). İstanbul: Say Yayınları, 75-77-80
- Hançerlioğlu, O. (2012). *Felsefe Sözlüğü*. (20. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 87
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve Bugün*. (çev. O. Akınhay). Akbank Kültür Sanat Yayınları Dizisi:78, 238-255-269
- Hegel. G. W. F. (2011). *Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*. (çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi, 32-59-68
- Hilav, S. (2013). *Felsefe El Kitabı*. (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 62-75-78-115-120-131-147-160
- İpşiroğlu, N. (1999). *Sanattan Güncel Yaşama*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 99
- Işık, E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*. (1. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları, 99

- Kahraman, H. B. (2005). *Cinsellik Görsellik Pornografi*. (2. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları, 50-58
- Kaptanoğlu, C. (2015). Ruhunu Arayan Beden. *Bedende Kıpırdanmalar*. (ed) Elçik, E. ve B. Özenç, T. (1. Baskı). İstanbul: Varlık Yayınları, 21-32
- Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü*. (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi, 134
- Kern, S. (2013). *Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)*. (1. Baskı). (çev. A. Selman). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin Orijinali 1983 Yılında Yayımlandı), 208-217-219
- Kılınç, L. (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. (2. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi, 192-193
- Kojève, A. (2012). *Hegel Felsefesine Giriş*. (4. Baskı). (çev. S. Hilav). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1947'da yayımlandı), 175-176-121-222
- Kovel, J. (2000). *Tarih ve Tin, Özgürleşme Felsefesi Üzerine Bir İnceleme*. (2. Baskı). (çev. H. Pekinel). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1991'de yayımlandı), 25-46
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Bir Deneme*. (2. Baskı). (çev. N. Tural). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1980'de yayımlandı), 41-133-134-155
- Kuspit, D. (2004). *Sanatın Sonu*. (2. Baskı). (çev. Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Edebiyat, 199-200
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü*. (2. Baskı). (çev. İ. Türkmen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin Orijinali 1996 Yılında Yayımlandı), 207-311
- Little, S. (2006). *...İzmler, Sanatı Anlamak*. (2. Baskı). (çev. Ş. Alpagut). İstanbul: Yem Yayınevi, 81-83
- Lucie-Smith, E. (1992). *Sexuality in Western Art*. London: Thames and Hudson, 134
- Lunn, E. (2011). *Marksizm ve Modernizm*. (1. Baskı). (çev. Y. Alogan). Ankara: Dipnot Yayınları. (Eserin Orijinali 1982 Yılında Yayımlandı), 19
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. (1. Baskı). (çev. C. Çapan, S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Eserin Orijinali 1980 Yılında Yayımlandı), 24-57-191
- Lyotard, J-F. (1997). *Postmodern Durum*. (2. Baskı). (çev. A. Çığdem). Ankara: Vadi Yayıncılık. (Eserin Orijinali 1979 yılında basılmıştır), 20
- Merleau-Ponty, M. (2006), *Göz ve Tin*. (3. Baskı). (çev. A. Soysal). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin Orijinali 1964 Yılında Yayımlandı), 33-71-72
- Mbembe, A. ve Nuttall, S. (ed). (2008). The Human Face. *Marlene Dumas: Intimate Relations*. Jacana Medya, Roma, 128
- Minor, V. H. (2013). *Sanat Tarihinin Tarihi*. (1. Baskı). (çev. C. Soydemir). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları. (Eserin Orijinali 2001 Yılında Yayımlandı), 197

- Murray, C. (2012). *20. Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. (2. Baskı). (çev. S. Öncü). İstanbul: Sel Yayıncılık, 117
- Platon. (2002). *Devlet*. (çev. S. Eyüboğlu, M. A. Cımcöz). İstanbul:İş Bankası Yayınları, 183-184-270
- Sarup, M. (2010). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm Hakkında Kısa Bir Giriş*. (3. Baskı). (çev. A. B. Güçlü). İstanbul: Kırk Gece Yayınları, 8-16-23
- Sayın, Z. (2003). *Mithat Şen ve Beden Yazısı*. (2. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları, 115
- Sennet, R. (2008). *Ten ve Taş, Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. (3. Baskı). (çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları, (Eserin Orijinali 1996 yılında yayımlandı), 229-230
- Simmel, G. (2013). *Modern Kültürde Çatışma*. (9. Baskı). (çev. T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları, 84
- Spinoza. (1965). *Etika*. (2. Baskı). (çev. H. Z. Ülken). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları , 86
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*. (2. Baskı). (çev. O. Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı, 4-22-40-41-42-46-119
- Sontag, S. (2005). *Metafor Olarak Hastalık, AIDS Metaforları*. (1. Baskı). (çev. O. Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı,113
- Su, S. (2014). *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*. (1. Baskı). İstanbul: Profil Yayınları, 82-91
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi, 172-180
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur, Modern Ustaları Anlamak*. (1. Baskı). (F. C. Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınları, 16-22
- Turhanlı, H. (2015). *Gerçekliğe ve Geleneğe Karşı*. (1. Baskı). İstanbul: Encore Yayınları, 24
- Urhan. V. (2010). *Foucault, Fikir Mimarları Dizisi-24*. (1. Baskı). İstanbul: Say Yayıncılık, 84
- Walter, B. (2013). *Pasjlar*. (10. Baskı). (çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Yardımlı, A. (1996). *Descartes*. (1. Baskı). İstanbul: İdea Yayınları, 66
- Yılmaz, M. (2011). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. (1. Baskı). Ankara: ütopya Yayınevi
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. (2. Baskı). Ankara: ütopya Yayınevi, 34-39-205-286-355-371
- Zizek, S. (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (4. Baskı). (çev. T. Birkay). İstanbul: Metis Edebiyat,220-221

- Zizek, S. (2015). *Bedensiz Organlar: Deleuze ve Neticeler Üzerine*. (1. Baskı). (çev. U. Y. Kara). İstanbul: MonoKI Yayınları. (Eserin Orijinali 2013 Yılında Yayınlandı), 242
- İnternet: Abbagnano, N. (1992). *Hümanizm*. (çev. Nesrin Kale). *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. 25 (2).
Web: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/501/6014.pdf>, adresinden 15 Temmuz 2013'de alınmıştır.
- İnternet: Altomonte, J. A. (2009). The Postmemory Paradigm. Christian Boltanski's Second-Generatin Archive. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Collage of Fine Arts of Ohio University. Web:
https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ohiou1244047774&disposition=inline, adresinden 23 Ocak 2015'de alınmıştır.
- İnternet: Aresse, D. (2006). Les Transis Andres Serrano. Aktaran: Hobbs, R. Andres Serrano. The Body Politics.
Web: http://www.roberthobbs.net/book_files/Andres_Serrano_The_Body_Politic.pdf, adresinden 01 Mart 2015'de alınmıştır.
- İnternet: Artun, A. (2013). Danto ve Sanatın Ölümü.
URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.eskop.com%2Fskopbulten%2Farthur-dantonun-olumu-andy-warhol-ve-sanatin-sonu%2F1621&date=2016-01-20>, Son Erişim Tarihi: 09.12.2013
- İnternet: Bağlı, M. (2002). Klasik fizik (Newton paradigmasının) ilkeleri bağlamında modern bilincin ve iktidarın imkanları: özgürlük ve yetkinlik. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4 (3). Web:
<http://www.sbe.deu.edu.tr/dergi/cilt4.sayı3/4.3%20bagli.pdf>, adresinden 16 Temmuz 2013'de alınmıştır.
- İnternet: Bolay, S. H. (1992). Hegel'in İnsana Bakışı. *Felsefe Dünyası*. 30 (2), 13. Web:
http://felsefe.kku.edu.tr/belgeler/edergiler/felsefe_dunyasi/, adresinden 20 Temmuz 2013'de alınmıştır.
- İnternet: Büyükkara, G. (2008). Hayat Boş, Sanat Saçma.
URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fbilgicagi.com%2Fhayat-bos-++sanat-sacma%2F+&date=2016-01-20>, Son Erişim Tarihi: 23.01.2015
- İnternet: Conelley, Frances S. (2003). Modern Art and the Grotesque. Web:
<http://catdir.loc.gov/catdir/samples/cam033/2002041458.pdf> adresinden 10 Aralık 2015'de alınmıştır.
- İnternet: Crockett, T. (1989). Andres Serrano. Aktaran: Hobbs, R. Andres Serrano. The Body Politic.
Web: http://www.roberthobbs.net/book_files/Andres_Serrano_The_Body_Politic.pdf, adresinden 01 Nisan 2015'de alınmıştır.

- İnternet: Denson, G. R. (1990). Bad Boy' Sublimations. Web: http://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/andres-serranos-piss-chri_b_852601.html, adresinden 01 Nisan 2015'de alınmıştır.
- İnternet: Descartes. (1637). Yöntem Üzerine Söylem. URL: http://www.ideayayinevi.com/satis/buyuk_parca_pdf/DESCARTES_3_001_020.pdf, adresinden 21 Temmuz 2013'de alınmıştır.
- İnternet: Donald, K. (1980). Leon Golub's Murals of Mercenaries Aggression, 'Ressentiment', an the Artist's Will to Power, Artforum, Sayı:19, Web: http://www.feldmangallery.com/media/golub/general%20press/1980_Golub_artforum_Kuspit.pdf, adresinden 20 Mart 2015'de alınmıştır.
- İnternet: Gökalp. N. (2004). Descartes ve Spinoza Düşüncesinde Gerçek İyi Kavramı. *Felsefe Dünyası*, 2 (40) Web: http://felsefe.kku.edu.tr/belgeler/edergiler/felsefe_dunyasi/, adresinden 20 Temmuz 2013'de alınmıştır.
- İnternet: Grosz, E. A. (ed).(2005). Time Travels: Feminism, Nature and Power. Cornell, D. Identity and the 'Evolution' of Politics. Web: https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2011/07/grosz_time_travels_feminism_nature.pdf, adresinden 10 Nisan 2015'de alınmıştır.
- İnternet: Guthrie, D. (1989). Taboo Artists: Serrano Speaks. Aktaran: Hobbs, R. Andres Serrano. The Body Politic. Web: http://www.roberthobbs.net/book_files/Andres_Serrano_The_Body_Politic.pdf, adresinden 01 Nisan 2015'de alınmıştır.
- İnternet: Güçhan, A. (2006). Çağdaş Fotoğrafik Performans ve Cindy Sherman. Sanat Tarihi Yıllığı. Sayı:19. Web: <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iusty/article/view/1023001314/1023001133>, adresinden 07 Mart 2015'de alınmıştır.
- İnternet: Holmes, P. (2003). The Body Unbeautiful. ARTnews 102, no:10. Aktaran: Noel, L. Jenny Saville: The Body Recovered. Web: <http://cujah.org/past-volumes/volume-vi/essay-13-volume-6/>, adresinden 04 Ocak 2015'de alınmıştır.
- İnternet: Karaduman, S. (2010). Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü, Journal of Yaşar University, Yaşar Üniversitesi Dergisi. Cilt: 5. Sayı:17. Web: http://journal.yasar.edu.tr/wp-content/uploads/2012/08/No17Vol5_6_Sibel_Karaduman.pdf, adresinden 08 Mart 2015'de alınmıştır.
- İnternet: Lippard, L. (1990). Andres Serrano: The Spirit and the Letter. Aktaran: Hobbs, R. Andres Serrano. The Body Politic. Web: http://www.roberthobbs.net/book_files/Andres_Serrano_The_Body_Politic.pdf, adresinden 01 Nisan 2015'de alınmıştır.

- İnternet: Mackenzie, S. (2005). Under The Skin. The Guardian. October 22. Web: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2005/oct/22/art.friezeartfair2005>, adresinden 31 Mart 2015’de alınmıştır.
- İnternet: Maioli, F. Nomadic Subjects on canvas : Hybridity in Jenny Saville’s paintings, Web: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00497878.2011.527795>, adresinden 04 Ocak 2015’de alınmıştır.
- İnternet: Meager, M. (2003). Jenny Saville and a Feminist Aesthetics of Disgust, Hypatia vol. 18, no.4 (Fall/Winter 2003). Web: <https://muse.jhu.edu/journals/hyp/summary/v018/18.4meagher.html>, adresinden 30 Mart 2015’de alınmıştır.
- İnternet: Melville, Robert. 1949. Francis Bacon. Web: <http://www.unz.org/Pub/Horizon-1949dec-00419>, adresinden 1 Aralık 2010’da alınmıştır.
- İnternet: Özen, Y. (2014). Kendilik, Kendilik Algısı ve Kendilik Algısına Bağlı Psikosomatik Bozukluklara Sosyal Psikolojik Bir Bakış. Akademik Bakış Dergisi, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi. Sayı:40. Web: <http://www.akademikbakis.org/ornekmakale.pdf>, adresinden 03 Eylül 2015’de alınmıştır.
- İnternet: Parlak, B. (2007). Bir Tahakküm Alanı Olarak Beden: Utanç Kaynağı- Tutsaklık Alanı ve Özgürlük Umudu, Akşit Göktürk Anma Toplantısı Bildiri Kitabı, İstanbul Üniversitesi Yayınları, Web: https://www.academia.edu/4320535/Bir_Tahakküm_Alanı_Olarak_Beden, adresinden 29 Mayıs 2015’de alınmıştır.
- İnternet: Pollitt, B. Géricault, Portraits of the Insane. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.khanacademy.org%2Fhumanities%2Fbecoming-modern%2Ffromanticism%2Ffromanticism-in-france%2Fa%2Fgericault-portraits-of-the-insane&date=2016-01-20>, Son Erişim Tarihi: 18.11.2013
- İnternet: Polyxeni, P. (2010). ...a flea. Emerging Infectious Diseases. Vol. 16, No. 3, March. Web: <http://wwwnc.cdc.gov/eid/article/16/3/pdfs/ac-1603.pdf>, adresinden 15 Aralık 2012’de alınmıştır.
- İnternet: Saladini, E. (2011). The Art Of Telling History: Christian Boltanski, Universidad de Santiago de Compostela Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics. Web: <http://tr.scribd.com/doc/205678844/Emanuela-Saladini-on-Christian-Boltanski#scribd>, adresinden 22 Ocak 2015’de alınmıştır.
- İnternet: Scala, Mark. (2009). Paint Made Flesh. Web: http://fristcenter.org/content/uploads/pdf_downloads/PMF_Gallery_guide.pdf, adresinden 04 Kasım 2015’de alınmıştır.

- İnternet: Schama, S. Interview with Jenny Saville by Simon Schama. URL: http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.saatchigallery.com%2Fartists%2Fpages%2Fjenny_saville_passage.htm&date=2016-01-20, En Son Erişim Tarihi: 04.01.2015
- İnternet: Sylvester, D. (1994). ART: Areas of Flesh, The Independent, January 30, URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.independent.co.uk%2Farts-entertainment%2Fart--areas-of-flesh-when-jenny-saville-then-aged-22-finished-her-course-at-glasgow-school-of-art-in-the-summer-of-1992-the-british-art-collector-charles-saatchi-offered-her-an-exhibition-at-his-gallery-in-lon&date=2016-01-20>, Son Erişim Tarihi: 31.03.2015
- İnternet: Taşpınar, İ. (2011). Yahudilik ve Hristiyanlık'ta Kadın. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.koprudergisi.com%2Findex.asp%3FBolum%3DEskiSayilar%26Goster%3DYazi%26YaziNo%3D1091&date=2016-01-20>, Son Erişim Tarihi: 09.11.2015
- İnternet: Tören, T. (2013). *İrkçilik Sonrası Güney Afrika, Ekonomide Beyazlar, Siyasette Siyahlar*. Web: <http://siyasihaber.org/irkcilik-sonrasi-guney-afrika-tolga-toren>, adresinden 06 Aralık 2013'de alınmıştır.
- İnternet: Türk Dil Kurumu. Büyük Türkçe Sözlük. 'Tin'. URL: http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tdk.gov.tr%2Findex.php%3Foption%3Dcom_bts%26arama%3Dkelime%26guid%3DTDK.GTS.562e0493c34e21.25677868&date=2016-01-20, Son Erişim Tarihi: 07.20.2013
- İnternet: Türk Dil Kurumu. Büyük Türkçe Sözlük. 'Beden'. URL: http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tdk.gov.tr%2Findex.php%3Foption%3Dcom_bts%26arama%3Dkelime%26guid%3DTDK.GTS.562e0cacd01533.77092402&date=2016-01-20, Son Erişim Tarihi: 08.10.2013
- İnternet: Türk Dil Kurumu. Büyük Türkçe Sözlük. 'Melez'. URL: http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Ftdk.gov.tr%2Findex.php%3Foption%3Dcom_gts%26arama%3Dgts%26guid%3DTDK.GTS.565c4b9c508122.16014601&date=2016-01-20, Son Erişim Tarihi: 04.01.2015
- İnternet: Uçan, H. (2009). Modernizm/Postmodernizm ve J. Derrida'nın Yapısökümcü Okuma ve Anlamlandırma Önerisi. (Türk ve Türkçenin Tarih ve Edebiyat Dilleri için Uluslararası Süreli Yayın). Sayı 4. Web: [http://www.turkishstudies.net/Makaleler/533080359_116ucanhilmi1413\(Düzel tme\).pdf](http://www.turkishstudies.net/Makaleler/533080359_116ucanhilmi1413(Düzel tme).pdf), adresinden 03 Temmuz 2015'de alınmıştır.
- İnternet: Walker, C. (1990). An interview with Andres Serrano. Aktaran: Hobbs, R. Andres Serrano. The Body Politic. Web: http://www.roberthobbs.net/book_files/Andres_Serrano_The_Body_Politic.pdf, adresinden 01 Nisan 2015'de alınmıştır.

- İnternet: Wallach, A. Boundaries of Religion. Aktaran: Hobbs, R. Andres Serrano. The Body Politic.
Web:http://www.roberthobbs.net/book_files/Andres_Serrano_The_Body_Politic.pdf, adresinden 01 Nisan 2015’de alınmıştır.
- İnternet: Woodward, K. (2000). Questining Identity: Gender, Class, Nation. Web: http://samples.sainsburysebooks.co.uk/9781134330096_sample_525447.pdf, adresinden 16 Mayıs 2015’de alınmıştır.
- İnternet: Yılmaz, Nalan. Francis Bacon ve Korkuların Alegorisi.
URL:<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Flebriz.com%2Fpages%2Fisd.aspx%3Flang%3DTR%26sectionID%3D1%26articleID%3D744%26bhc%3D1+%&date=2016-01-20>, Son Erişim Tarihi: 1.12.2010
- İnternet: Yüksel, M. (2003). *Mahremiyet Hakkı ve Sosyo-Tarihsel Gelişimi*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilgiler Fakültesi Dergisi, Cilt. 58, Sayı 1, s.182 Web: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/458/5202.pdf> adresinden 05 Kasım 2014’de alınmıştır.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : DÖNMEZ, İrfan
 Uyruğu : T.C.
 Doğum tarihi ve yeri : 25.01.1980, Eskişehir
 Medeni hali : Evli
 Telefon : 0 (534) 265 96 31
 Faks : Yok
 e-mail : idonmezorama@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Anadolu Üniversitesi/S.B.E. Baskı San. Böl.	2008
Lisans	Anadolu Üniversitesi/E.F.G.S.E. Resim Böl.	2003
Lise	Eskişehir Prof. Dr. Orhan OĞUZ Lisesi	1997

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2010-Halen	Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi	Öğretim Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

2013- YBA (Young British Artists) Genç Briyanyalı Sanatçılar için Tanımlama
 Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu Bildiri Kitabı

Hobiler

Sinema ve sinema yazıları





GAZİ GELECEKTİR...